

Ручка

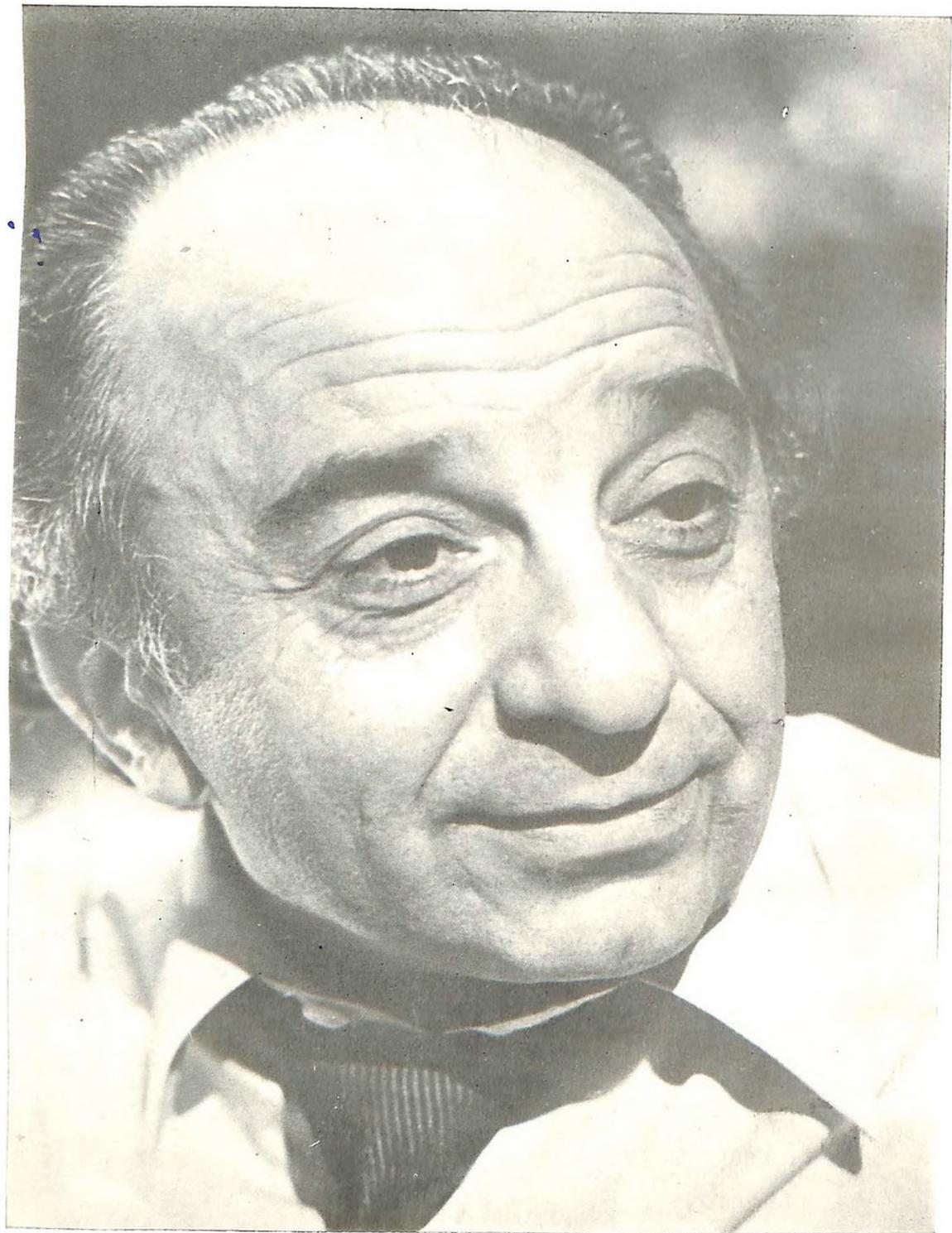
НАПЛАТКА











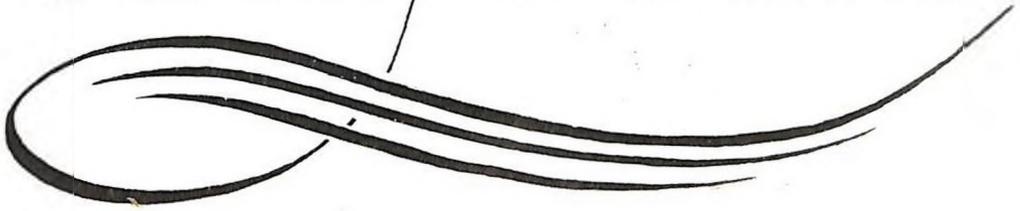
АРМЯНСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОБЩЕСТВО

УСЛ-ГЛУС Է

Տառիչ

КАПЛАНИЯ

Р III
52331



ՀԱՅԿ ԳՐԱՏԻՊՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿՏԻՆԵՐԻ

ԵՐԵՎԱՆ
1983



ББК 85.443(2)7
К 203

Автор-составитель и редактор Н. В. КАГРАМАНОВ

Рачия Каплянян:

К 203 [Сборник. Авт.-сост. и ред. Н. В. Каграманов].—Ер.: АТО, 1983. — 255 с., ил., 2л. цв. ил.

В надзаг.: Арм. театр. о-во.

В предлагаемом сборнике прослеживается творческий путь народного артиста СССР, режиссера Рачия Никитовича Капляняна — лауреата государственных премий СССР и Армянской ССР, художественного руководителя Ереванского драматического театра, председателя президиума правления Армянского театрального общества.

К $\frac{4907000000-12}{728(2) 83}$ 83(М) необъявленная

ББК 85.443 (2) 7

Несколько слов

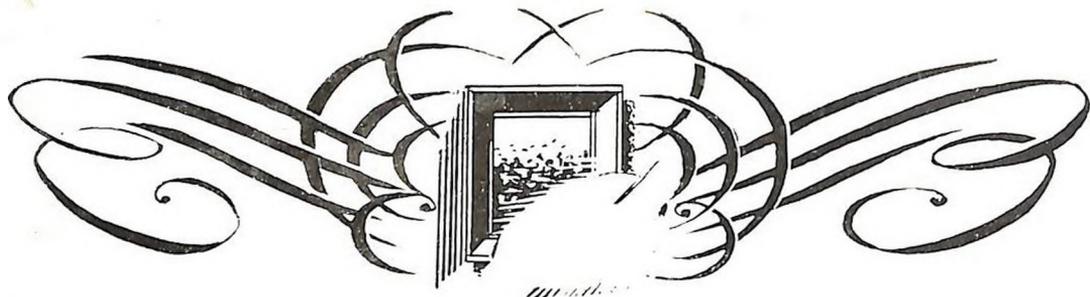
Народному артисту Советского Союза, режиссеру Рачия Каплянину исполнилось 60 лет, из которых 45 он посвятил театральному искусству, вначале как артист, а всю последующую жизнь и сегодня как режиссер. Начав свою артистическую карьеру в 15-летнем возрасте в Ленинаканском театре им. А. Мравяна под руководством прославленного режиссера В. Аджемяна, через несколько лет он переезжает в Ереванский театр юного зрителя, где продолжает исполнять ведущие роли юных героев и с помощью художественного руководителя театра Т. Шамирханяна приобщается к режиссуре.

Театр и только театр с его сценической яркостью и праздничностью спектаклей, кропотливый труд в полутемном зале во время репетиций, увлеченный поиск новых сценических форм, постижение сердцевины в раскрытии драматического материала — вот творческий путь Р. Каплянана за прошедшие годы.

В конце сборника читатель может ознакомиться со списком сыгранных ролей и поставленных пьес Р. Каплянанином. Но разговор не только об этом. Важно отметить и другое, что в армянском театральном искусстве Рачия Никитович вот уже много лет занимает лидирующее положение, возглавив в разные годы Театр юного зрителя, Академический театр им. Г. Сундукяна, театр оперы и балета им. А. Спендиарова, а с 1967 года созданный им Ереванский драматический театр.

Имя талантливого армянского режиссера вскоре выходит далеко за пределы республики. В Москве в театре им. Ленинского комсомола он ставит «Ночное чудо» Г. Ягджяна и «Огонь твоей души» А. Аракмания. Малый театр приглашает его на постановку «Признание» С. Дангулова и «Каменного хозяина» Леси Украинки, театр им. Евг. Вахтангова — «Ричарда III» Шекспира, Братиславский академический театр — «Живого трупа» Л. Толстого, Бакинский академический театр им. М. Азизбекова — «Восточного дантиста» А. Пароняна, Кишиневский академический музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина — «Много шума из ничего» Шекспира, Малый театр — «Сирано де Бержерак» Ростана, не говоря уже о его многочисленных постановках в своем театре.

В отличие от первого альбома-сборника, вышедшего в 1973 году, второй дает более обширную возможность для знакомства с творческой и общественной деятельностью одного из выдающихся мастеров советской сцены — Р. Каплянана.



Художник и время

Штрихи к портрету Рачия Капаланяна

Искусство театра всегда празднично, всегда рождает высокие чувства, всегда приподнято. Даже трагедия на сцене дарит нам эстетическое наслаждение, хотя герои ее и гибнут в борьбе со злом. Но гибнут-то они для того, чтобы возродиться, смертью смертью поправ, в наших, зрительских сердцах, возродиться к новой, действительной жизни.

Но искусство театра, пожалуй, и самое трагичное. Спектакль неповторим каждый вечер: он рождается на наших глазах и заканчивает свою материальную жизнь с последним выходом актеров, а дальше? Дальше он продолжает свою духовную жизнь в нашей памяти, в памяти тех, кому довелось прикоснуться к живому чуду сотворчества в театре. Но уходят годы, уходят зрители и остаются лишь легенды да скупые строки рецензий.

Вокруг каждой крупной фигуры театрального искусства всегда ореол легенд. Так было со К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, с Е. Б. Вахтанговым и К. Марджановым, В. Э. Мейерхольдом и Сандро Ахметели, В. Качаловым и В. Папаяном... А если посмотреть на ближние к нам годы, то можно вспомнить, как складывались буквально на наших глазах легенды об Н. Охлопкове или А. Диком, Н. Акимове и В. Аджемяне, А. Тарасовой и С. Закарнадзе... Я педаром называю в едином строю и великих режиссеров, и актеров. Таков сегодня век театра — режиссер стал в нем ведущей фигурой. Но если к актеру слава приходит сразу и наутро после

премьеры он может проснуться знаменитым, то путь режиссера всегда более тернист, проходят годы поистине титанического и вдохновенного труда, прежде чем зритель начинает отмечать для себя имя режиссера, начинает выделять его, стремится видеть каждую его постановку.

Дело совсем не в том, что, как известно, «режиссер умирает в актере», что он как бы растворяется в художественной ткани спектакля, придавая ему неповторимое своеобразие, не «выставляет себя напоказ». Просто кристаллизация таланта режиссера — дело трудоемкое, идущее годами. Вот почему талант режиссера, как правило, еще большая редкость, чем выдающееся актерское дарование. Вот почему, несмотря на ежегодные выпуски режиссеров нашими художественными вузами, мы можем пересчитать буквально на пальцах рук те таланты режиссеров, которые сверкают сегодня на нашем театральном небосклоне. Ведь настоящий режиссер рождается тогда, когда у него есть своя концепция театра, свое понимание неповторимости, искусства сцены. А концепция эта появляется не в блестящих суждениях режиссера, не в его умении красиво и вдохновенно говорить, а в непосредственной и каждодневной живой практике театра, где каждый новый спектакль — это всегда новый экзамен. Экзамен на право называться режиссером. Где каждый спектакль — это борьба с трагической природой театра с забвением, борьба, если не бояться

высоких слов, за бессмертие своего искусства и своего имени.

И счастлив художник, которому даже это удается. Хотя — счастье это трудное. И зачастую зыбкое. Разве не знаем мы десятки имен режиссеров, чьи постановки заставили заговорить театральную общественность, но потом как-бы заросли «травой забвения», ибо, однажды вкусив сладость славы, они решили, что уже достигли вершины?

Тем же, кто бывал в горах, известна истина — за покоренной вершиной встают новые, еще более трудные вершины. И на пути к ним нельзя ни отступить, ни остановиться, чтобы перевести дух. В искусстве же: остановиться — значит отступить назад. Ибо оно — всегда вприщеп, всегда самосожжение, полная отдача себя в творчестве. Здесь дорогу осилит лишь идущий! Лишь штурмующий новые высоты!

Когда я думаю о творчестве одного из крупнейших советских режиссеров современного театра Рачия Каплагяна, невольно возникает мысль, что все высказанное можно отнести и к нему. Что время неподвластно выдающимся творениям искусства сцены, что оно всегда живо в памяти разных поколений, переживших свои трудные часы в прекрасные мгновения встреч с ним, об этом свидетельствует книга, которую вы сейчас держите в руках, книга, вобравшая в себя свидетельства многих крупных деятелей современного театра и непосредственные отклики рецензентов, критиков, просто зрителей. Это — поистине книга любви к мастеру. Любви, которая была рождена его любовью к искусству, к людям, к вечному кипению и обновлению жизни. Театр не может существовать без зрителя. Ради него ставятся спектакли, ради него актеры творят на сцене волшебство перевоплощения. И читая эту книгу, невольно думаешь о том, что режиссеру удалось, быть может, самое главное — обрести своего зрителя, тонко и благородно чувствующего, искреннего и благородного, жаждущего поделиться своими впечатлениями о высоких мнутах, пережитых в его театре.

Театр Рачия Каплагяна — что это такое?

Быть может, это звучит парадоксально, но именно его театр я увидел впервые не на ар-

мянской сцене, а на прославленной сцене Малого театра Союза ССР. То было событие поистине незабываемое. Прошу прощения за невольный мемуарный мотив в статье, задуманной как театроведческое вступление к книге. Но без него, право же, уйдет не только, как мне кажется, важная личностная интонация, но и мотивация того, почему о крупнейшем мастере армянского театра пишет московский критик, да еще много лет посвятивший изучению актуальных проблем зарубежной режиссуры XX века.

В те годы мне посчастливилось быть ассистентом у такого замечательного педагога и ученого как Григорий Нерсесович Бояджиев. Он разделял мою увлеченность проблемой энического, политического театра, но требовал, чтобы изучение зарубежного материала шло бы в живом сравнении с поисками современного советского театра. И однажды он послал меня со студентами на спектакль Малого театра «Признание» по роману Саввы Дангулова, на спектакль, поставленный Рачией Каплагяном. «Это — тоже политический театр», — сказал он. Дело кончилось тем, что я тогда написал рецензию об этом спектакле для журнала «Театральная жизнь».

Впрочем, кончилось ли? Вернее сказать, — началось. Потому, что уже потом я не пропустил ни одной возможности увидеть спектакли этого интересного и самобытного режиссера. Более того, вот уже более десятилетия меня занимает «загадка» творчества Каплагяна.

Быть может, в какой-то мере приоткрыть эту тайну позволила встреча на XV Конгрессе Международного института театра со знаменитым режиссером Франции Жаном Луи Барро. Он сказал тогда знаменательные слова: «Советские деятели театра имеют огромные преимущества перед нами. Мы вынуждены вариться в собственном соку. Вы же обладаете силой, как бы помноженной на десятки театральных поисков, которые идут в каждой республике, тем самым обогащая целостное явление — советский многонациональный театр. Мы замкнуты на самих себе, вы — разомкнуты, вы — интернациональны, вы как сообщающийся сосуд, где каждый обогащает каж-



В школьные годы

дого, где не может быть мертвящего зёбоя, где все в движении, в обновлении...».

Много лет спустя я вспомнил ту нашу беседу с Барро и его фразу, что «у правды в театре два лика: одна — видима всем, другая — тайна, до которой не так просто дойти, но раскрывая ее, зритель получает высочайшее эстетическое наслаждение».

Времена словно бы сомкнулись. Да, конечно же, театр Рачин Каплагяна — явление и глубоко национальное, и интернациональное, причем в самом широком смысле этого слова, и это — театр, в котором всегда присутствуют в диалектическом единстве и правда жизни, и правда (или «тайна») искусства. Недаром Каплагян так любит — в шутку — повторять: «Драматурга ценят за текст, нас, режиссеров — за подтекст».

А подтекст в его спектаклях — всегда

гражданский, партийный, всегда активно направлен к тому, чтобы сделать человека и жизнь его ярче, краше, социально наполненнее. Его театр — поистине политический, активно вторгающийся в жизнь, страстно желающий ее социального совершенствования. И недаром общественный темперамент Рачин Каплагяна находит такое созвучие с творчеством Михаила Царева, Михаила Ульянова, Елены Гоголевой, Элины Быстрицкой, Руфины Нифонтовой. Я уж не говорю здесь о великоколениной плеяде крупнейших актеров Армении, с которыми он успешно не только сотрудничает, но в лице которых он обрел немало своих единомышленников. Наконец, я не говорю еще об одной особенности его личности — о его неутомимой общественной и государственной деятельности в качестве депутата Верховного Совета родной Армении. А она, эта деятельность, имеет первостепенное значение для его творчества — она позволяет не только держать руку на пульсе времени, быть в курсе всех важнейших политических и государственных дел страны и республики, но и воочию видеть, наблюдать вблизи, на депутатских сессиях будущих своих героев, людей, государственно мыслящих, глубоких, интересных, самобытных.

И тут невольно я обращаюсь к его постановке «Признание» в Малом театре. Ведь вся она словно пронизана «молниями» ленинской мысли (не знаю, слышал ли он это выражение В. Немировича-Данченко, который употреблял его на репетициях «Кремлевских курачтов» во МХАТе). Но эта преемственность классиков советского театра явно ощущается в духе его постановки «Признание», во всей ее грозовой, драматически напряженной атмосфере, во многих образах ее героев — дипломатов, ведущих бой на политической арене за международное признание молодой советской страны. Вряд ли это было возможным, если бы режиссер не вкладывал в постановку «огонь души своей!».

«Признание» — конечно же, драма идей, их столкновения и противоборства, актуального и нынешнего. Недаром и нынешние спектакли идут с успехом на сцене Малого театра, даже будучи показанным по телевидению. Савва

Дангулов привлёк к себе режиссера прежде всего тем, что в своем романе «Дипломаты» он опирался прежде всего на широкий документальный и историко-фактический материал, привлёк к себе точным профессиональным знанием дипломатической среды, гражданским пафосом постановки проблемы «революция и интеллигенция». Именно эта проблема и оказывается в центре спектакля, масштабного и глубокого по содержанию. Но раскрывается она прежде всего через характеры героев — прежде всего через непростые судьбы потомственных дипломатов — Николая и Ильи Рениных, хотя спектакль многолюден, эничен по размаху, полифоничен по своей партитуре.

Вообще, если было бы позволительным применить к режиссеру театра слово «композитор», то таковым нужно в числе первых назвать Рачию Капляяна. Как показывают его спектакли последнего десятилетия, он в совершенстве владеет искусством полифонической композиции, чувством гармонии в многоголосии тем, переходов от частного к художественному обобщению, безошибочностью в расстановке режиссерских акцентов и контрапунктов. В то же время Рачия Капляян — поэт театра: дело не только в том, что поэтическая концепция заложена в каждом его спектакле, он сполна владеет искусством поэтической метафоры в мизансценах ли, в иных ли сценических эпизодах, он умеет видеть, раскрывать поэтическое в обыденном. Наконец, он — несомненно, даровитый художник, живописец и сценограф. И тут я имею ввиду совсем не то, что он сам оформляет некоторые свои спектакли. Нет, речь идет о другом. С поразительным колоритом он умеет создавать неповторимый колорит спектакля, созвучный строю драматического произведения.

Режиссерская партитура каждого его спектакля — действительно партитура, органически вбирающая в себя словесно-действенную ткань, партитуру мизансцен, пластическую и звуковую, световую и музыкальную партитуры, живописное и конструктивное решение. И, конечно же, стоящую в центре всего systemu образов, создаваемых актерами. Актер в его спектакле — царь и бог. Сценическая сре-

да, сценическая атмосфера, партитура мизансцен, изобразительно-выразительные элементы спектакля — все это подчинено главному, выражению идеи, глубокого содержания текста, «подтекста» и подтекста через могучие фигуры актеров.

В колористическом решении спектакля «Признание» ощущается постоянная жажда света. Она — во всем, начиная с оформления спектакля художником Б. Волковым с его потревоженным революцией устоявшимся бытом, заставленных как бы уже устаревшей, не соответствующей времени мебелью квартир и посольских особняков, просторам Смольного, штаба Революции, и кончая музыкой, в которой развивается и обретает могучее дыхание борьба света с темными силами уходящего мира (недаром режиссер использует здесь музыку Д. Шостаковича). Партитура мизансцен развивается в спектакле как бы по восходящей: от простых, сдержанных, без



Начало сценической жизни

всплеска эмоций ко все более усложняющимся конфликтным, драматически напряженным и далее — поэтическим обобщениям, сценическим метафорам, к двум контрапунктам, почти символическим сценам, когда герои остаются на огромной сцене один на один с окружающим миром, который выносится нашим воображением, словно разрушая оптическую ограниченность сцены-коробки, на просторы времени.

И тут даже такая деталь, как телефонный звонок или обычная стена в квартире могут обрести, благодаря волшебству мастера, огромное поэтическое обобщение. Так, Николай Реннин, окончательно решающий сотрудничать с большевиками во имя Новой России, оказывается в пустых комнатах Смольного, когда советское правительство уже переехало в Москву. Он один на сцене. И вдруг раздается в опустевшей комнате телефонный звонок. Еще и еще один. Властные, требовательные звонки, словно зовущие, призывающие Николая Реннина (Н. Подгорный). И вся сцена будто заполняется весенним светом этих звонков. И, наоборот, окончательно порвав с младшим братом, оставшись один в сумеречных комнатах своего дома, Илья Реннин вдруг начинает ощущать гнетущую тяжесть своей ненужности, трагичности своего положения: его проход по анфиладе комнат звучит как метафора позднего прозрения, как осознание непоправимости своей роковой ошибки. И натолкнувшись вдруг на возникшую перед ним стену, он опускается, будто мгновенно потеряв зрение, обессиленный и сраженный насмерть. Блистательно эту сцену играет Михаил Царев! Два эпизода — два режиссерских контрапункта, два отточенных до символа художественных обобщения дает нам режиссер, чтобы преподать глубоко современный урок: только встав на путь служения революции, новой жизни человек может обрести себя, стать настоящим Человеком!

Возможно ли было подобные сцены в спектакле сыграть с такой силой художественного обобщения, если бы режиссер не подал бы судьбы Николая и Ильи Реннинных именно в такой соотношенности художественно-осмысленного сценического пространства и времени,

если бы не вывел их в иные просторы мысли? Вряд ли. Несколько не преуменьшая силу таланта М. Царева и Н. Подгорного, отмечим все же, что здесь их сила оказалась еще помноженной на силу «идеи среды». Да, именно идею проводит режиссер, выстраивая сценическую среду, а не просто иллюзию реально предлагаемых обстоятельств, не просто место действия. Здесь воцаряется закон поэтической логики обретения истины, а не только реальная достоверность, правда как таковая. Здесь подтекст становится в спектакле как бы «надтекстом» и в то же время остается верным духом и сущности содержания драматургии. Ведь только по законам поэтической, образной логики режиссера могли зазвонить телефоны в покинутых комнатах Смольного и вряд ли, если исходить из реальной действительности, могла бы появиться перед идущим в поисках выхода Ильей Реннинным глухая стена. Все это возникло в воображении режиссера-поэта. И все это оказалось могучим средством художественно-поэтического обобщения, средством обаяния сущности правды жизни. За видимым ликом правды представляла в спектакле невидимая ее сторона, режиссер приобщал нас к «тайне» ее постижения!..

Документальное начало спектакля подтверждалось поэтическим, а поэтическое находило опору в достоверности документа. «Признание» недаром вошло в золотую летопись советского театра, стало еще одной яркой страницей сценической ленинщины. Образ Владимира Ильича Ленина (над воссозданием его работал Юрий Каюров) раскрывался в постановке Рачини Капляяна с особой гуманистической силой и прозорливостью. В сменяющихся эпизодах сцены с Ильичем становились ключевыми — именно в них борьба идей, борьба за человека, за верное понимание им своего места в новой революционной истории страны достигала своей наивысшей точки. Спокойная ленинская уверенность, твердая его убежденность гармонически сочеталась с эпической простотой, внутренней динамической насыщенностью этих сцен. К ним, как к идейному центру спектакля, стягивались все иные идейно-тематические линии спектакля, в их освещении заново просматривались судьбы героев.

Своей постановкой Рачия Каплагян внес вклад в проблему решения документально-публицистического жанра не только на советской, но и вообще на современной сцене. Напомню, что именно в это время на многих зарубежных сценах с особой силой выразилась тенденция к созданию политических документальных спектаклей, постановщиков которых увлекала идея показа революционных масс (например, в Париже был осуществлен спектакль «Броненосец Потемкин» по С. Эйзенштейну) и событий. Рачия Каплагян в «Признании» еще раз доказал, что этот путь далеко не единственно верный, что интерес к судьбе человека в ее сопряженности с судьбой Революции — живая и плодотворно развивающаяся традиция советского театра.

И если уж мы заговорили о новаторстве и опоре на традицию в его искусстве, то, наверное, тут уместно сказать, что традиции, исповедуемые им, поистине богаче и плодотворнее, их корни уходят и в глубинные пласты народной жизни, их истоки берут свое начало и в революционном Октябре, и в живом процессе современного театрального искусства, в полуторавековых творческих связях армянской и русской сцен.

Рачия Каплагян — сын Армян. И культура родного народа, его трагическая и героическая история, его мужественные книги и песни, его мудрость и сердечная щедрость, его старые раны и его новое возрождение — все это входит солнечными атомами в его кровь. Да могло ли и быть иначе? Если меня, русского мальчика, жившего за тысячи километров от Армении, в горах седого Урала, в самое сердце поразила однажды прочитанная книга Хачатура Абовяна «Раны Армении» и заставила навсегда полюбить далекую страну, ее героический народ, ее сказания и книги, великих поэтов ее Григора Нарекаци, Микаэла Налбандяна, Ованеса Туманяна, Егише Чаренца, а потом восхищаться блистательным творчеством Габриэла Сундукяна, вулканической игрой Ваграма Папазяна в «Отелло», воспринимать как близкое, родное музыку Арама Хачатуряна, живопись Мартироса Сарьяна, Галенца, Минаса Аветисяна и, наконец, совершить «паломничество» в Ар-

мению, которая вся, как писал Геворг Эмин, «словно музей под открытым небом, где и без учебника можно изучить историю этой земли и этого народа, начиная от несуществующих обломков библейского ковчега до вполне реальных развалин, оставленных турецкими янычарами несколько десятков лет тому назад...»¹.

Если это заставляло меня искать и находить радостные связи между нашими народами, вдруг чувствовать созвучие между «Урарту» и «Уралом», узнавать, что в крепости Сардара в Ереване впервые была поставлена пьеса Грибоедова «Горе от ума» и что родник на Степанаванском перевале отмечает место встречи Пушкина с гробом убитого Грибоедова в Персии, что Микаэл Налбандян был другом и соратником Чернышевского, Герцена и Огарева, что многие крупнейшие армянские революционные деятели были близкими друзьями Ленина... То можно представить, как были близкими друзьями, все это и мне близко и дорого юному Рачию Каплагяну, впитавшему высокий строй души своего народа и интернациональные чувства с молоком матери!.. Как дорого это ему, воспринявшему с малых лет завет Саят-Новы из знаменитого послания миру: «Возлюби письмена, перо возлюби, книгу возлюби!» Завет, который сияет и сегодня золотыми буквами на стенах школ, библиотек Армении.

Из множества уроков, которые преподала ему родная культура, быть может один из главных заключается в том, что творения художника неподвластны времени, если они поистине современны, если они глубоко связаны с жизнью и чаяниями народа, если они устремлены в будущее.

Да, Рачия Каплагян — верный сын Армении. И это ощущается во многих его спектаклях. Будь то прекрасная поэтическая постановка «Семь станций», рожденная из стихов Сильвы Кануткиан, или «Монолог отца Тона пета» по оригинальной пьесе О. Мелкояна и Г. Чалкяна — спектакли колористически светлые, оптимистические, словно напоенные мелодией нашего времени, но, в то же время,

¹ Г. Эмин, Семь песен об Армении, с. 8.

это спектакли ярко политические, насыщенные глубоким содержанием и гражданской мыслью.

«Семь станций» — название символическое: поезд истории стремительно движется от станции к станции — в наше настоящее время, в прекрасное будущее! Это — лирическое раздумье поэтессы о Родине, о Советской Армении, ставшей настоящей Родиной для всех армян, где бы они ни жили, это — и публицистическое раздумье о незабываемом трагическом прошлом, в котором сказано поэтом:

Маленький народ мы!
Но ответьте:
Кто это придумал в Черный час
Нас давить, сжимать тысячелетия
Так, что превратились мы в алмаз?

Кто придумал, чья это причуда —
Нас рассеять, чтобы отовсюду
Вам — как звезды в небе —
Видеть нас?

Маленький...
Но посмотри на карту —
Как границы распространены:
Вглубь — от Лусавана до Урарту,
Вверх — от Бюракана до Луны...

Как Урана малая крупица,
Он великой силой наделен,
И — не иссякает,
И — лучится,
И — пробудет до конца времен.¹

Такова тональность спектакля, таков его пафос. Я намеренно привел здесь стихи Е. Сильвы Капутикян, чтобы подчеркнуть общность, созвучие содержания постановки с раздумьями и поисками всей современной армянской поэзии, со всеобщим настроем народа. Размышления поэтессы оказываются не просто интимными «излияниями души» — они сопрягаются с широким кругом тем и мотивов социально-политической жизни народа, действительно воскрешенного революционным

Октябрем к новой созидательной жизни. Р. Капалаян смело вводит в лирико-публицистический контекст спектакля кинокадры, документы о жизни Советской Армении в братской семье народов, словно подчеркивая этим документальным материалом поэзию действительности. И особого эмоционального подъема спектакль достигает, когда в зале звучит голос Ильича, текет ленинской поздравительной телеграммы Армении, освободившейся от империалистического гнета.

Итак — вновь поэзия и документ. Причем лирическая повесть поэтессы оказывается почти что документальной на сцене, а подлинные документы — несут в себе и поэзию времени, и огромный эмоциональный заряд. Режиссеру приходилось решать довольно сложную творческую задачу: в спектакле «Семь станций» нельзя было делать акцент на двух-трех ведущих актерах, нужен был только ансамбль исполнителей, причем блестяще владеющих «тайной» звучащего слова. И эта работа мастера стала великолепной школой многих молодых актеров Ереванского драматического театра.

И опять-таки подчеркнем, что спектакль «Семь станций» С. Капутикян — Р. Капалаяна надо рассматривать не только сам по себе, но и на широком фоне современных поисков и обретенный всего многонационального советского театра в попытке создать особого рода «поэтический жанр» на сцене. Вспомним успех товстеновской «Зримой песни» (кстати, поставленной со студентами своего курса) или спектакли о Маяковском («Послушайте!», о молодых поэтах, павших на войне («Павшие и живые»), наконец, «Антимирь» с участием А. Вознесенского в театре на Таганке. Можно напомнить моноспектакль об Эдит Пиаф, поставленный на сцене театра имени Моссовета и ряд других явлений подобного рода. Но нам важно отметить, что решение «Семи станций» Р. Капалаяном принципиально отлично от всех этих названных спектаклей: мир поэтессы, в который вводит нас режиссер, — это и мир народа, и мир нашей жизни, а не просто монографическое знакомство с творчеством ярких поэтов: право же, такого рода спектакли расчитаны на местного читателя, которому недо-

¹ Е. Эмин. Семь песен об Армении, с. 92–93.



суг бывает раскрыть книгу поэта. Р. Каплян-ян идет принципиально новым путем и здесь, используя форму поэтических раздумий поэ-тессы для постановки весьма важных и акту-альных проблем сегодняшнего бытия, опреде-ления и утверждения нравственных ценностей времени, и, главное, для утверждения нашего советского образа жизни!..

Советская повесть — герой его спектакля «Мо-лолог отца Тонапета» О. Мелконяна и Г. Ча-ликяна. Генетически этот спектакль является как бы продолжением «Семь станций», ибо раскрывает сегодняшний день Армении, пре-красной республики, равной среди равных, про-славленной своими учеными, музыкантами, художниками, поэтами, подвигом трудового народа, подвигом интернационального брат-ства, воплощенном в героическом, почти ле-гендарном строительстве горного тоннеля Ар-па-Севан. А за подвигом строителей тоннеля встают и другие славные дела республики, рожденные в содружестве с представителями разных национальностей — это и создание ав-томашин «ЕрАЗ» с консультациями друзей из Львова и Риги, и пуск кольцевого электроно-го ускорителя с участием ленинградских спе-циалистов, и производство ЭВМ с помощью москвичей, и получение и эксплуатация при-

родного газа с применением опыта инженеро-вазовиков Азербайджана, Башкирии и Туркме-нии... Да всего и не перечислишь!

Национальное и интернациональное пред-стают в творчестве Рачия Капляняна в нераз-рывном единстве. Ставит ли он глубоко на-родную комедию «Казар идет на войну», где одной из центральных сцен становится та, где у небольшого костерка на огромном, по-вернутом к нам планшете сцены Казар (его играл Фрунзик Мкртчян) познает азы полит-грамоты и русского языка у красноармейца Василия, обращается ли он к романтической трагедии Леон Украинки «Каменный хозяин» (на сцене Малого театра Союза ССР), чтобы раскрыть в ней созвучие и общность миро-ощущения душ украинского, русского и ар-мянского народов в поэтическом порыве, или берет ли он в репертуар своего молодежного театра пьесу молодого польского драматурга Кишиотофа Хоньского «Ночная повесть», еще задолго до нынешних событий в Польше под-нимавшей серьезные социальные проблемы

необходимости консолидации народных сил в борьбе с безответственными и общественно-опасными элементами...

Национальное и интернациональное предстает в перасторжимом единстве и в самой природе таланта Рачия Каплагяна: в нем, как в фокусе скрещиваются солнечные лучи, так же пересекаются и собираются в единстве высокие традиции армянского театра (от древности до легендарной политической постановки «Вахханок» Еврипида в Арташатском театре, организованном армянским царем, драматургом и поклонником эллинистического театра Артаваздом II в честь парфянского царя Воредзея I, когда трагик Язон вынес на сцену только что доставленную армянскими воинами после битвы у города Карры голову римского полководца Красса, и через великих армянских трагиков В. Папазяна и других — до наших дней), а также традиции Е. Вахтангова (недаром его портрет висит в кабинете Каплагяна) и традиции МХАТа (Каплагян прошел великодушную школу мастерства у М. Н. Кедрова в работе над спектаклями «Дачинки» и «Залп Авроры»). Он внес в знаменитую формулу В. Пемировича-Даченко, что режиссер — это не только постановщик, организатор творческого процесса, но и зеркало актера, и педагог, воспитывающий актера, весьма существенное дополнение: режиссер — это еще и первый представитель зрителей в театре. Это и позволяет ему самому быть беспощадно критическим к своему творчеству, трезво понимать свои достоинства и недостатки как режиссера. Позволяет ему не покладая рук беззаветно трудиться над созданием подлинно творческой атмосферы в любом театре, где он работает.

«Гражданственность для настоящего артиста, — неустанно повторяет он, — понятие конкретное. Она определяется делами, мастерством и идейной зрелостью. Нельзя быть обывателем, а вечером со сцены проповедовать высокие идеалы».

Без сомнения, театральность — одна из сильнейших сторон дарования Рачия Каплагяна. Но понятие театральности для него никогда не было самоудовлетворяющим, формальным, идущим от зрелищной живописности и скульп-

турности в традициях армянского театра, от театральной праздничности Вахтангова, это понятие для него всегда связано с большой яркостью и выразительностью подачи содержания. Иными словами, его театральность — всегда гражданственна, всегда несет идею. Он может достигать театральности разными средствами, создавая законченный и целостный образ спектакля уже в законном макете декораций, (как это было в «Корнелие» Шекспира), выстраивая ли на сцене целый каскад сценических конструкций, удобных для эффективного мизансценирования или же может просто достигать сходного эффекта минимумом декораций, но зато потрясающими эффектами световой партитуры. Но при этом все равно идея будет определяющей.

Вспомним, с какой, казалось бы, театральной расточительностью решает Каплагян сцену с посланцами в «Признании»: блеск туалетов, шелка и бархата, чопорность фраков, напыщенность в позах, велеречивость разговоров. Но вот появляется Ленин и с ним молодые, скромно и просто одетые советские дипломаты. И сразу же становится понятной режиссерская идея: блеск и пицета буржуазной дипломатической мысли сталкиваются с подлинным блеском ума, тонкой проны, а главное, с уверенностью в силе и правоте своей представителей нового мира, революции, которые заставят вскоре считаться с собой господ из уходящего мира. За этим уже читается Генуя, Равенна, и, если хотите, даже Потсдам. Вся ленинская мирная политика, нашедшая свое выражение в Программе мира нашей Родины...

Или — в «Ричарде III» Шекспира (в Ереванском драматическом театре) оригинально решенный станок, поставленный на вращающийся круг. Разве в нем не вычитывается идея круговращения «колеса истории», которое напоминает и Тауэр, и страшную в своей жестокой бессмысленности машину-мясорубку тел и идей?

Или — своеобразные решетки-конструкции в «Корнелие» Шекспира, подвижные, трансформирующиеся, становящиеся то стенами города, то деталями форума, то местом сборных черт. Они, эти решетки, как неумолчный рок,

сдвинутый над Корноланом — Х. Абрамяном, чтобы раздавить его. Разве не читается в этом, чисто театральном решении, мысль о тюрьме индивидуализма, недюжинный человек?

И вновь — «Ричард III», но уже в новой постановке на сцене театра имени Вахтангова. Пустая огромная сцена — и трон, гигантский, словно сбитый из стволов дуба, с кровавыми ступенями, ведущими к вождельной власти. Трон — на сцене, на которой будто и нет воздуха, а царит один лишь мертвый, черный цвет трагедии. Разве все это не театрально? И разве все это не исполнено глубокой мыслью о брешности борьбы за власть?

Я рнекую перечислить почти все спектакли Рачия Каплагяна. Можно привести такие примеры до бесконечности, но сущность останется одна и та же: режиссер никогда не стремится в своих постановках к воссозданию «иллюзии среды», но всегда находит «идею среды», пытается провести через создаваемую им сценическую среду концепцию спектакля. И то, что это ему удается, говорит еще и еще раз о зрелости мастерства и высоком искусстве мастера.

Однако, как мы видим, в спектаклях Рачия Каплагяна, идею среды создают не только оформление, реквизит, костюмы, световая партитура, но и сами актеры. И это, пожалуй, самое убедительное, ибо от того, как актер входит во взаимосвязь со сценическим пространством, с предметами реквизита, с партнерами и зрителями, зависит в конечном итоге и поэзия, и правда искусства. Вспомним в этой связи как входит в черно-пустынное пространство трагедии М. Ульянов-Ричард, как магнетически притягивают его алчные взгляды то с края, то на ступенях, то судорожно хватаясь за поручни, и то оказываясь за его могучей спиной. Он так и не сядет ни разу на трон, плотно и уверенно, как хозяин. Есть и другое расположение актера на сцене — в фас, прямо перед публикой, на авансцене, когда крупным планом видны глаза его Ричарда, с сухим и лихорадочным блеском алкающего властолюбца. Актер развенчивает своего «героя», снимает с него ореол «величия» злодея, показывает низменность его устремлений. Имен-

но с авансцены обращается он в современный зрительный зал, стремясь поведать о злодейских замыслах Ричарда, не скрывая бесстыдного уродства зла. И в этом режиссерском, чисто театральном ходе заключен сильнейший отличительный эффект спектакля!..

Истина, вот что волнует всегда Рачия Каплагяна. И он ставит свой каждый спектакль именно как совместный со зрителями поиск истины, которая проявляется в ходе действия постепенно, как изображение на фотобумаге, положенной в проявитель.

И здесь надо особо сказать о той роли, какую играет в творчестве режиссера проблема современного прочтения классики. Рачия Каплагяна вступил на сцену в ту пору, когда была в разгаре борьба за классику в репертуаре театров, когда армянская сцена принесла поистине феноменальный успех плеяде, не побоюсь этого слова, великих шекспировских спектаклей, когда в зените славы было трагическое искусство Ваграма Паназяна и других корифеев «шекспирианы» на армянской сцене, когда уже шла знаменитая постановка А. Попова «Укрощение строптивой» в ЦТСА, остроумный и поистине театральный спектакль вахтанговцев «Много шума из ничего», когда блистала М. Бабанова в «Ромео и Джульетте», а Михозс в «Короле Лире», позднее М. Астангов в «Гамлете», когда в охлонковском «Гамлете» в заглавной роли выступали Е. Самойлов и совсем молодые М. Козаков, Э. Марцевич, В. Комратов, когда в постановке Ю. Завадского разворачивалось на сцене театра имени Моссовета великолепное зрелище «Виндзорских проказниц» и рядом выступал в «Короле Лире» мудрый и патетичный Н. Мордвинов, когда на весь Союз прогремела слава осетинского Отелло В. Тхапсаева и многих, многих других...

Верно сказано, что постановки Шекспира были тогда не столько средством приобщения советских зрителей к прошлому, сколько средством могучего обогащения социалистической культуры современности живительными источниками великой традиции, что эти шекспировские постановки были тогда программными для утверждения метода социалистического реализма. Они, эти спектакли, утверждали в качестве неотъемлемого духовного достояния

советского человека великие, благородные, возвышенно-трагические или прозрачно-радостные идеи и чувства ренессансной эпохи.

Рачия Капалаян выступает сегодня как продолжатель этой животворной традиции — и здесь, пожалуй, нет ему пока равных. Действительно, можно говорить о «шекспириане» этого режиссера: его постановки Шекспира — не только «Отелло», «Ричарда III» (на армянской и на московской сценах), но и возвращение не шедшего у нас «Кориолана» — поистине событие выдающееся. Явление «Кориолана» с Хореном Абрамяном в заглавной роли можно сравнить разве что с явлением «Спартака» А. Хачатуряна в балетном театре и в музыке. Помню, как во время гастролей в Москве шедшая рядом со мной Елена Николаевна Гоголева растроганно говорила мне: «...Это — чудо!» И я помню, как она, старейшая русская трагическая актриса, по окончании спектакля «Кориолан» поднялась на сцену к актерам, еще не остывшим от игры, расцеловала режиссера и поклонилась ему. В этом нет ни грани преувеличения или комплиментарности, а искренний порыв бескорыстной любви и уважения мастера к мастеру, акт благоговения перед истинным Искусством.

Можно вспомнить и другие постановки классики Рачией Капалаян: и своеобразное и оригинальное прочтение им «Живого трупа», и пронизанную щемящим светом изобретательно поставленную трагедию «Коварство и любовь», и мастерство и сложность режиссерской партитуры оперы «Царь Эдип» с польской певицей Кристиной Радек в партии Иокасты, и поэтичную сценическую интерпретацию «Аиуш» О. Туманяна, и взволнованную лирическую драму «Бесприданница», и комическую мозаику по страницам творчества Ерванда Отяна «Любовь и смех»... Какое многоцветие и сочность своей палитры, какую изобретательность режиссуры демонстрирует в них Рачия Капалаян!

В сложный и многоплановый процесс художественных поисков современного театра он, несомненно, вносит свой весомый вклад, подтверждая истину, что произведением социалистического реализма пьеса может не только быть, но и стать, войти в круг его яв-

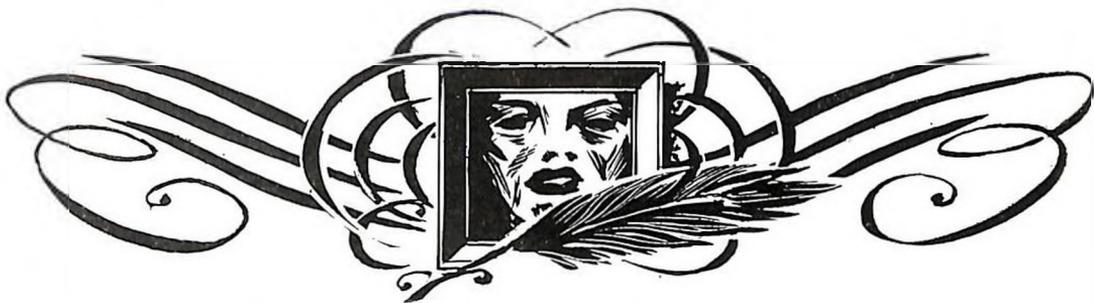
лений. Разве не подтверждает это вся плодотворная деятельность режиссера по воплощению на современной сцене немеркнущих богатств классического наследия?!

Но портрет наш окажется неполным, если не сказать об удивительном умении Рачия Капалаяна находить и обретать себе единомышленников в лице многих современных зарубежных драматургов, если не сказать о его таланте вдохновенно и любовно выращивать и нестовать своих авторов, привлекать к творческой работе в театре прозаиков и поэтов. Наконец, об его увлеченности поэзией педагогики, воспитанием подрастающей смены. Другими словами — о его рачительной заботе о будущем армянского театра!

Если бы Рачия Капалаян написал книгу о тех, с кем сводила его судьба художника и человека, он с полным правом мог бы назвать ее «Люди одного костра». Из этого символического объединяющего «костра» мы бы увидели многих его друзей, уже названных здесь и неназванных, мы бы увидели как тянется к нему знаменитые на весь мир артисты, художники, писатели, музыканты и даже полководцы. И среди них — Мартирос Сарьян, Вильям Сароян, Марсель Марсо, Рубен Симонов, Георгий Товстоногов, Николай Акимов, Юрий Толубеев, Алексей Арбузов, маршал Н. Баграмян, певец Шарль Азнавур... И многие, многие другие, с кем он дружил, встречался в родном Ереване, в Москве или Киеве, в Нью-Йорке или Париже, в разных странах, на разных континентах. Такова ныне «география» признания его таланта.

... Когда-то он поставил в Москве в театре имени Ленинского комсомола пьесу молодого автора А. Араксманяна «Огонь твоей души», повествующую о людях с горячими сердцами, поставил приподнято, романтично и современно. Давно это было, более двадцати лет назад. Но кажется, огонь души самого режиссера не только не утратил с годами, но обрел еще большую славу, силу, еще более волшебные свойства — нести людям свет, дарить тепло и радость, освещать дорогу идущим, призывать звать в будущее!.. И творить живые легенды.

ЮРИИ ЧЕРЕПАНОВ



Говорят его современники

Р. III
52931

Можно с чистой совестью позавидовать личной судьбе и творческим успехам Рачия Капляяна, который приносит радость людям своим обаянием, человечностью и дружелюбием, всегда окруженный друзьями, будь это в Ереване, Москве, Баку, Тбилиси, Кишиневе, во Франции, Болгарии, ГДР, Румынии, Чехословакии, США, короче говоря, всюду, где он появляется в качестве постановщика, гостя, туриста или же представителя советского театра на различных международных встречах.

И всегда он оказывался в центре внимания. Вот почему у многих возникало естественное желание писать о нем. Среди авторов статей или же приветственных телеграмм мы видим имена Вильяма Сарояна, Вардана Аджемяна, Гургена Джанибекяна, Ваграма Папазяна, Рубена Симонова, Григора Бояджева, Михаила Царева, Елены Гоголевой, Михаила Жарова, Алексея Арбузова, Верико Анджапаридзе, Каарела Ирда, Дмитрия Алексидзе, Мехти Мамедова и многих других.

Написанные в разные годы, будь то к 50-летию Рачия Капляяна, организации Ереванского драматического театра или же в связи с другими событиями, они всесторонне раскрывают многогранность его личности.

Слово предоставим им.





Вместе с Варданом Аджемьяном и Геворгом Эмином

ВИДНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Кажется, это было еще вчера, когда я в Ленникаканском театре ставил «Славу» В. Гусева, где маленький и черноглазый юноша должен был впервые выйти на сцену—сыграть в этом спектакле довольно приметную роль пионера.

Юноша оправдал мои надежды, ему была доверена новая роль. Таким образом, он навсегда связался с театром, чтобы стать одним из его видных деятелей. Этот юноша был Рачия Каплагян.

Он стал актером, — в нашем Театре юного зрителя он развил свои природные способности — беспокойный и любознательный юноша понял, что он призван быть режиссером. Вскоре он это доказал своими самостоятельными постановками. Позже он назначается главным режиссером этого театра, затем делает постановки в театре им. Г. Сундукяна, в Оперном театре и театре музыкальной комедии.

Искусство свое он показал в Москве, где его признали и оценили, а позже удостоился звания народного артиста СССР.

Этот подъем в искусстве Каплагян преодолел благодаря своему режиссерскому и организаторскому таланту, благодаря также своей большой любознательности, которая способствовала войти в суть театра, практически узнать и овладеть всеми «секретами» этого искусства. Эта целеустремленность и принципиальность стали для молодого режиссера и школой, и университетом.

Каплагян находится сейчас в расцвете своих творческих сил. Пусть будет более плодотворной его деятельность, пусть его яркое режиссерское искусство (что всегда было мне близко) принесет новые радости нашему театральному искусству, обогатит его новыми настоящими ценностями.

ВАРДАН АДЖЕМЯН,
народный артист СССР

ИЗ ИНТЕРВЬЮ

С М. ЦАРЕВЫМ

— В вашем Малом театре народный артист СССР Рачия Каплянцян поставил два спектакля, которые вы везете в Ереван. Насколько плодотворна была совместная работа с ним и как мыслите дальнейшее развитие сотрудничества русской и армянской театральной культуры?

— Мы считаем, что работа армянского режиссера, народного артиста Советского Союза Рачия Каплянцяна в Малом театре была очень плодотворной. Спектакль «Признание», в котором он принимал участие, и в самой инсценировке, и как режиссер-постановщик готовился и был поставлен к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Надо сказать, что спектакль получился хороший и идет неизменно с большим успехом.

— Вторая встреча состоялась в работе над постановкой пьесы Леси Украинки «Каменный хозяин».

— Я считаю, что работа над «Каменным хозяином» была очень плодотворной. У Каплянцяна фантазия, он хорошо знает сцену и пластическое выражение актеров. Я думаю, что и Каплянцяну было полезно встретиться с актерами Малого театра, потому что общение со многими выдающимися мастерами Малого театра всегда обогащает режиссеров, как и режиссер обогащает актеров. Вообще этот принцип взаимобмена ценен. Его нужно поощрять. Кроме этого, нужно следить за тем, чтобы лучшие пьесы драматургов из союзных и автономных республик быстрее переводились и ставились на русской сцене. Это — также одна из форм взаимообогащения культур.

Что касается нашего дальнейшего сотрудничества, то я совершенно убежден в том, что если будет на то желание Рачия Каплянцяна, то коллектив нашего театра еще не раз встретится с этим замечательным режиссером.

«Коммунист», 2 сентября 1971 г.



С Леоном Калантаром

ОСНОВАТЕЛЬ

НОВОГО

ТЕАТРА

Творческий путь Рачия Каплянiana подобен пути того боевого солдата, который проходит его от рядового до генерала, — это самый славный путь для любого, тем более, если это славное звание присваивается в довольно молодом возрасте.

Сегодня Рачия Каплянiana твердо стоит на своем командном посту и переживает творческой подъем.

На моих глазах оформился он как художник. Вспоминаю юного, а потом молодого актера Ереванского театра юного зрителя, который своей искренностью, простотой и богатым духовным миром завоевал любовь и симпатии нашего юного, а вместе с тем и взрослого зрителя, став самым популярным актером этого театра. Уже в этот период он считался одним из известных и талантливых режиссеров в театральном мире нашей республики. Вполне естественно, что это дало ему право достичь большего при предъявлении своей новой творческой заявки. Он становится главным режиссером театра оперы и балета им. Спендиарова, затем режиссером театра им. Сундукяна и, наконец, основателем и художественным руководителем Ереванского драматического театра. Остается еще добавить несколько постановок, осуществленных им в московских театрах... и перед нами — «боевой» путь, пройденный Рачия Каплянiana.

Я с удовольствием вспоминаю совместную нашу работу в театре им. Сундукяна. На моих глазах он рос буквально изо дня в день, зрел как режиссер: имея внутри себя «божью искорку», он добавлял к ней те знания, которые бы-

ли необходимы ему как режиссеру, обогащал свой интеллектуальный и духовный мир, развивал, делал более гибким свое яркое воображение.

Мне легко было с ним работать потому, что передо мной стоял профессионально грамотный, талантливый режиссер, который хорошо понимал актера, облегчал его работу над ролью своими глубоко продуманными заданиями, находя общий язык с актером как в вопросе трактовки образа, так и в вопросах принципов в реалистическом искусстве в смысле предоставления свободы актеру.

Он никогда не поддавался формалистическим и модернистским соблазнам. В его искусстве всегда чувствуется дыхание времени, оно молодо, жизнерадостно, целенаправленно и, что самое главное, содержательно. У него уже есть свой почерк. Большим достоинством Рачия Каплянiana является смелость в творчестве, он не отступает перед трудностями и в большинстве случаев его начинания увенчиваются успехом.

Созданием второго драматического театра в Ереване мы полностью обязаны ему, его кипучей деятельности, его неиссякаемой вере. Оживление в деятельности Армянского театрального общества произошло благодаря его разумному и гибкому руководству.

Это человек, в котором счастливо сочетаются творческий талант с организаторским, что вообще прерогатива немногим творческим работникам. Это — человек, чья слава вышла за пределы нашей республики и который нашел признание в столице нашей Родины. Это почетно не только для него, но и для нас — его армянских коллег по искусству. С отеческой заинтересованностью я желаю моему молодому другу, любимому Рачику, «зеленую дорожку» в его творческом подъеме.

ГУРГЕН ДЖАННИБЕКЯН,
народный артист СССР.

1972 г.

ЕГО РЕЖИССЕРСКОМУ

ПОЧЕРКУ СРОДНИ ОСТРОЕ

ЧУВСТВО



Армянское театральное общество отличным образом содействует развитию и процветанию театрального искусства Советской Армении. В этом немалая заслуга принадлежит председателю общества Р. Каплянцю.

Уникальным является созданный в Ереване театр «Дружба», где театральные коллективы многих городов нашей Родины, в том числе Москвы и Ленинграда показывают свои спектакли, иногда экспериментальные, иногда уже успевшие завоевать признание и популярность. Здесь устраиваются творческие вечера многих выдающихся мастеров театра не только Армении, но и других союзных республик.

Большой интерес вызывает молодежный театр, созданный Р. Каплянцем. О нем уже сейчас много говорят, спорят, пишут, и это естественно, ибо это коллектив совсем еще юных художников сцены, стремящийся говорить языком искусства об острых и серьезных вопросах нашей жизни. Каплянц — один из тех художников, в индивидуальности которого яр-

ко выражены лучшие национальные черты, присущие той театральной культуре, к которой он принадлежит.

Его режиссерскому почерку сродни острое чувство формы, выразительность мизансцен, яркость пластических композиций, определенность и даже некоторая резкость драматических характеров, глубина постижения конфликта.

Все это я испытал в совместной работе над постановкой инсценировки С. Дангулова «Дилломатия», которая с успехом идет на сцене Малого театра под названием «Признание» и в которой я играю роль Павла Репнина.

Коллектив, работавший с Р. Каплянцем, испытал творческую радость.

От души хочется пожелать большого успеха в дальнейшей интересной работе Р. П. Каплянца.

М. ЦАРЕВ,
народный артист СССР

1971 г.



Рядом с маршалом Баграмяном



Встреча с главным дирижером
Большого театра Юрием Симоновым



НИ ОДНОЙ ЦАРАПИНЫ

ДУШИ

Театр — мир жестокий, натягивающий нервы до невозможного их предела, а иногда и выше их предела. Театр — это такое человеческое занятие, где в производство идут все силы, все сердце, все нервные клетки. Театр — это всегдашнее напряжение, всегдашнее беспокойство. Театр дает ни с чем не сравнимые мгновения радости и волнения рождения нового человека. Но театр и требует от его служителей такой отдачи, такой напряженности, что к великому сожалению служители театра так часто напряжены, обидчивы, подозрительны, нервны и возбудимы. Наверное это плата немалая за те радости и солнечные озарения, которые даст театр не только зрителям, но и его творцам.

Но есть среди театральных творцов счастливы, которые поднимаясь на самые большие высоты, выполняя огромную, подчас необъяснимую работу, сохраняют и радость, и свободу от напряжения, и доброту, и счастье. Умудряются соединить мастерство и опытность с юношеским увлечением и доброжелательством студента первого курса. Достигнув всех возможных высот в своей профессии, сохранить все нервы, все неистраченные желания, всю неогорченную любовь. Это похоже на тех редких солдат, которые прошли все четыре страшных года войны, находясь все четыре года на передовой, идя в разведку, не раз поднимаясь в атаку, под пулеметный книжальный огонь, штурмуя и сходясь в беспощадные рукопашные схватки и, несмотря на все это, не озверев и не огрубев, не получив ни одной царапины души.

Вот таким, как мне кажется, счастливым в искусстве является Рачия Никитович Капляни.

Приехав на краткие гастроли зимой в 1974 году в Ереван, вахтанговцы попали в гостеприимные объятия Рачия Никитовича и все дни находились в удивительной атмосфере дружбы и гостеприимства. Позже, знако-

мившись ближе с Р. И. Каплянином, я увидел в нем замечательную человеческую черту — он не устаёт от людей, хотя я его видел в редкие минуты, когда вокруг него не было людей. И всегда спокойный, и всегда обращенный к людям, и всегда радушный, и всегда готовый помочь, готовый выслушать. В наш суматошный, напряженный век, когда люди живут все время на форсаже, очень мало людей я знаю, кто бы не потерял в этой гонке покой и внимательность. Надо сказать, что и удивляют эти качества чрезвычайно.

Вот тогда зимой 1974 года, Евгений Симонов, Рачия Капляни и я договорились о постановке «Ричарда III» на сцене вахтанговского театра. Капляниновский спектакль «Ричард III» с успехом шел на ереванской сцене. Этот спектакль привозили в Москву, где он тоже имел успех и хорошую прессу... И вот появилась возможность поставить спектакль у нас, в театре Вахтангова. Рачия Никитович хотел перенести и декорацию, и пластическое решение ереванского спектакля на московскую сцену. Но он отлично понимал, что в эту амфору нужно налить другое вино. Капляни отчетливо понимал, что должна происходить ломка каких-то привычных ходов. Готовый спектакль и актеры другого театра, другой манеры, других взглядов на роль. Многие решения многих ролей. А ведь первое решение — самые трудно стираемые письмена. Пелегкое сочетание. Оно требует и такта, и настойчивости, и умения убедить в своем, и понять непривычную тебе точку зрения.

Рачия Никитович в течение года работы проявил замечательное умение соединить иногда несоединяемое. Когда возник вопрос о возможном изменении декораций, он проявил мягкую, не непробиваемую настойчивость в отстаивании своего видения. Но когда мы с Рачием Никитовичем начали искать варианты решения характера Ричарда, то этот же человек проявил редкую терпимость и выдержку, готовый выслушать и попробовать любой бред, который я иногда предлагал. Он чутьем высокого профессионала понимал, что мне нужна полная свобода в поисках решения и темы, и характера. И любые, потом резко отбрасыв-

ваемые решения, он принимал как чудо и откровение.

Потом уж я понял, что такая его широкая поддержка нужна была ему, чтобы лучше понять меня как актера. Но я сознавал, что для такой свободы наших понсков ему необходимо было наступить на горло своего видения характера Ричарда, которое было в ереванском театре. Так щедро отказываться от своих решений, так доверчиво и дружески принимать чужие решения и мнения может только творчески очень богатый человек, которому важна только конечная цель.

Рачия Никитович принадлежит к той категории художников, которые умеют уважать чужое мнение даже не соглашаясь с ним. Это противоречие? Нет, это щедрость, такт и уверенность в своих силах. Только слабый человек с пеной у рта защищает каждую занятую, ибо уступив ее, он часто остается ни с чем. А когда творческая фантазия, богатство и разнообразие решений почти не ограничены, тогда уступить в частности не страшно. Сколько раз во время репетиций «Ричарда III» я видел как спокойно он отказывался от ранее найденного им решения той или иной сцены, радушно и с интересом принимал и часто останавливался именно на обратном решении этой сцены. Завидное умение не глядеть только через себя. Не так уж часто встречаются художники, которые умеют увидеть свежее и интересное, даже если для этого нужно отказаться от своего решения.

Рачия Никитович обладает этой удивительной мужественной чертой. Может потому у него так много друзей, что он умеет в дружбе слушать друга, а не только себя? Может быть потому он так разнообразен и щедр в творчестве, что умеет увидеть других, а не только себя? Может быть потому с ним всегда уютно и спокойно, что он сначала подумает о тебе, а потом о себе? Может быть потому он так творчески щедр, что очень богат?

Может быть потому он так виртуозно и прекрасно решает свои спектакли, что всегда влюбленными глазами глядит на жизнь. И ви-



Поддравляет Михаил Ульянов

дит в ней только лучшее? Может быть потому он так доброжелателен и добр, что мудр и умен, и ответственен? Может быть потому он так разносторонен и неутомим, что только в творчестве видит и смысл, и оправдание жизни? И может быть мне еще не раз удастся встретиться с этим редкостным человеком, потому что я подружился с ним и очень этого хочу?

Все может быть, но я твердо верю в то, что Р. Капланян всегда сохраняет ту же ясность, ту же радость, ту же душевную доброжелательность, ту же влюбленность, ту же неуязвимость от первого перенапряжения, от старения, от усталости, от злости и грусти.

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ,
народный артист СССР

1976 г.

ГЛАЗА

РЕЖИССЕРА

Б четыре часа утра на 13 этаже гостиницы, что на 7 авеню в Нью-Йорке, меня разбудил дробный стук в дверь и вслед за этим я увидел встрепанное лицо Юлиана Семенова — старательно чеканя каждое слово, он произнес:

«Включайте телевизор: стреляли в Роберта Кеннеди!»

Я вскочил. В коридоре из номера в номер перебегали люди, (мы жили кучно), все двери были открыты, светились телевизоры — на экране, среди суматохи и каких-то выкриков, бледный, совершенно мокрый человек, жестикулируя, что-то долго старался нам объяснить, потом, панорамируемый камерой, он пошел — и мы узнали вход в гостиницу «Амбасадор» в Голливуде, откуда мы только вчера прилетели.

Затем замелькали кадры — Кеннеди входит в буфет... Кеннеди поднимает бокал... Кеннеди улыбается... Кеннеди падает... выстрела мы не слышим — все покрывает нечеловеческий крик... «Кричит» крупный план его жены.

Вздрыгнув, я посмотрел на стоящих рядом: все замерли — сбитые со сна и дрожа от почного холода — испуганными глазами смотрели на столь непривычное для нас зрелище. Вот тут я обратил внимание на человека небольшого роста, который смотрел на экран как все — широко, по-детски раскрыв глаза, он с каким-то неестественным любопытством пожирал, много слова найти не могу, именно пожирал все, что ему обильно выбрасывал равнодушный экран: казалось — он даже боялся моргнуть, чтобы не упустить ни одного мгновения из человеческой трагедии, свидетелем которой он невольно был.

Когда усталые и потрясенные мы молча собрались в кружок, пытаюсь в глазах другого увидеть то, что может быть ты недосмотрел, недопонял или пропустил такую деталь, без которой не сложится, не будет понятен весь смысл этого чудовищного убийства. Я опять посмотрел на моего соседа — он стоял в той же позе — сложив руки на груди, он одной

ладонью гладил по щеке, как бы проверяя небритость, и только глаза, теперь уже прищуренно смотревшие на нас, были в крайнем возбуждении, но потом он тихо и очень спокойно сказал:

— Вы обратили внимание, что около машины, когда вели панораму за диктором, два человека в шляпах смеялись? Смеялись — вы понимаете, что это значит? — я понял, что в эти страшные минуты он не только был предельно сосредоточен, не только ничего не пропускал из деталей, но еще мог спокойно рассуждать и анализировать.

«...И когда через минуту, нарушив молчание, все вдруг громко заговорили, пытаюсь на основе виденного составить версию, сделать прогнозы на дальнейшее, на сегодняшнее утро, которое уже брезжило за окнами, он тихо, как бы боясь нарушить уже нарушенный покой, стал спокойно, кадр за кадром описывать виденное и поразительно здраво делать обобщения, смотря на всех своими пытливыми и умными глазами... И чем больше я его слушал и чем чаще он поглядывал на меня, тем сильнее меня охватывало беспокойство: где я видел эти глаза?, почему мне знаком этот взгляд?, при каких обстоятельствах я ощущал страх и силу глаз, которые мне помогли многое осмыслить?»

И я понял, ну конечно, это глаза Мейерхольда, это глаза Таирова, это же глаза Режиссера; — когда он творчески что-то постигает».

— Кто это? — спросил я тихо Конелаяна.

— Каплагян.

— Какой Каплагян, из Армении?

— Да, режиссер!

Ну, конечно, режиссер, вот и сейчас его глаза цепко смотрят в жизнь, в случай, который еще никогда не подвергался его наблюдению, и это зрелище — я не могу тут не перефразировать Гонкуров, по какой-то ассоциации вспомнив и «Актрису», и это зрелище, которое на мгновение, убив человека, заставило его, помимо его воли, снова стать режиссером.

Вот при каких обстоятельствах я познакомился и сдружился с Рачия Никитовичем Каплагяном.

Все это я отчетливо вспомнил, вновь уви-

лев Рачня Никитовича на репетиции в Малом театре, где он ставил к столетию со дня рождения В. И. Ленина «Признание» (по книге Даугулова «Дипломаты»). Тихо войдя в партер, я устроился недалеко от режиссерского столика, за которым, наблюдая за репетицией, сидел Каплянян, и опять я увидел те же внимательные, ничего казалось не пропускающие, его по-детски широко раскрытые глаза.

Просмотрев до конца сцену — репетировали Каюров и Подгорный — он положил руку на щеку и опять, так же как и там, в Нью-Йорке, проверив небритость, стал говорить. Говорил он тихо, точными скупыми репликами рисовал историческую основу беседы Ленина с Николаем Репниным, он говорил об Октябрьской революции как о великом обновлении народа, он говорил о крушении отжившего и зарождении нового общества, которое построит трудовой народ.

Он старался раскрыть в образах весь идейный смысл их диалога.

Говорил он убедительно. Знание жизни и видение деталей, в чем я успел убедиться еще на 7 авеню, у него было поразительно точное — все прекрасно увязывалось и вставало на свои места настолько точно, что казалось можно уже пробовать играть, но у актеров возникали свои задумки, появлялись вопросы:

— Это, что же, ломать уже парабатанное?

— Да, если хотите, ломать! А вернее, идти вперед! Мы с вами сейчас нашли точную идейно-смысловую основу разговора, мы знаем чем жить теперь, нам нужно найти: как, какими приспособлениями. Вы внутренне будете действовать, убеждая друг друга, мне кажется, сейчас нужны новые, более верные ритмы при напряженном темпе, которые и создадут новые отношения между вами. Понятно? Правильно? — закончил он, прищурив глаза. Они сейчас были добрые и ласковые, он понимал обеспокоенность актеров, и для того, чтобы в куске можно было идти дальше, ему надо было укрепить веру в то, что они работают правильно.

Потом я посмотрел эту сцену уже на премьере. В зале было приподнятое настроение, была взволнованность и по ту сторону бархатного занавеса.

Спектакль шел хорошо, публика тепло принимала каждый эпизод, а сцена, которую я наблюдал на репетиции — прошла просто отлично. Актеры умно и цепко вели разговор и зал отметил это аплодисментами.

Я нашел Капляняна глазами, наши взгляды встретились, и я весело закивал ему головой, показывая большой палец.

В ответ он улыбнулся мне своими красивыми, немного грустными глазами — глазами Художника.

Мих. ЖАРОВ,
народный артист СССР

1972 г.

ВЕЛИКИЙ

ХУДОЖНИК

«...То, что в режиссере должны сочетаться безграничная эмоциональность и фантазия, огромная дисциплинированность и организованность — явления, которые в обычной жизни встречаются почти как несовместимые противоположности и являются причиной того, что по отношению к крупным и интересным режиссерам бытует так много отличных друг от друга оценок, которых столько же, сколько людей, встречавшихся с ними. О них одновременно говорится очень много хорошего и очень много плохого. Имни восхищаются и их же нещадно ругают. Бесспорно и то, что для сохранения спокойной и безмятежной жизни сограждан было бы лучше, если таких людей было бы меньше. Но для театра было бы большим счастьем, если бы таких людей было бы как можно больше, потому что только они способны умело руководить театральными коллективами и развивать театральное искусство.

Таким великим художником и организатором в современном армянском и во всем советском искусстве является Рачня Каплянян».

КААРЕЛ ИРД,
народный артист СССР

1972 г.

НАБЛЮДЕНИЯ

ДРУГА

Середина февраля 1970 года. Поздний вечерний час. За окном постепенно затихает и успокаивается вечно стремительная Москва.

Мы сидим с Рачия Никитичем в просторном номере гостиницы «Будапешт» и в наших душах покоя нет.

Всего два месяца остается до выпуска юбилейного ленинского спектакля на сцене Малого театра, а вопросов и проблем — тысяча.

«Директорские» вопросы решаются сравнительно быстро.

— Да, с постройкой декораций все в порядке, будут во-время... Волков сам следит...

— Да, сцену дадим не позже начала марта. Репетиции «Так и будет» Варпаховский закончит в обещанный срок...

Постепенно мы переходим к вопросам более тонким и более сложным. И постановщик спектакля «Признание», и директор превращаются в театроведов, историков, аналитиков, исследователей — бог знает как назвать эту работу, когда картина за картиной еще раз прочитывается пьеса, прочитанное сопоставляется с увиденным на репетициях, из каждой сцены извлекается суть...

Каплянин исследовал роман С. Дангулова вдоль и поперек. Он знает о романе и событиях романа все, что нужно и можно знать. В его творческой фантазии спектакль уже готов и он рассказывает о нем так, как будто провел уже несколько генеральных репетиций — с деталями, с описанием массовых сцен.

— Зачем ему нужны мои мысли и первые впечатления? — думаю я про себя.

Но режиссер вытягивает из меня все, что я могу сказать. На правах доверия и дружбы идет разговор и об удавшемся, и пока не удавшемся. Разговор откровенный, сугубо «между собой».

Я покидаю «Будапешт» около полуночи, а

Рачия Никитич еще собирается поработать.

Несколько дней на репетиции не хожу. Уверен, что Каплянин все оставит как было.

Каково же было мое удивление, когда, встретившись снова, Рачия Никитович сообщает, что он нового придумал, от чего отказался, как выглядит общая композиция спектакля накануне переноса репетиций на сцену, какие контакты установлены с автором...

— Когда же он это все усел? Откуда у него смелость и решительность — зачеркивать найденное, искать новое? И при том в условиях крайнего цейтнота.

Так я снова думаю про себя, познавая вместе с тем, каков Каплянин в работе.

...Творческий темперамент, крылья фантазии никогда не заносят Каплянина в пустыню художественного бесплодия, а тем более — тупика. Высокая культура, эрудиция, знание материала, неутомимость мысли и, наконец, острое чувство эпохи — вот его верный компас.

Творческий размах — и деловитость, смелость — и острый расчет, интуиция — и знание. В органическом единстве этих, с первого взгляда трудно соединимых качеств кроется, как мне кажется, «секрет» Каплянина — художника.

Творческие и человеческие качества сделали армянского режиссера Р. Н. Каплянина режиссером и русским, и всесоюзным.

Пусть эти строки будут моим поздравлением Р. Н. Каплянину по случаю того, что его спектакль «Признание» получил действительно народное признание: на всесоюзном юбилейном ленинском конкурсе он награжден дипломом первой степени.

Я рад, что в дни творческих исканий, большого волевого напряжения был рядом с Р. Н. Каплянином и все больше узнавал его. А узнавая, все больше любил — как художника и как человека.

А. СОЛОДОВНИКОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

1972 г.



Народный артист СССР Гурген Джаншбекян приветствует нового народного артиста Советского Союза Рачия Капатьяна

ЯРКИЙ

ПРЕДСТАВИТЕЛЬ

РЕЖИССУРЫ

История и развитие советского театра тесно связаны с утверждением роли режиссуры в создании произведений театрального искусства.

Сразу же после Великой Октябрьской революции, выдвинулась целая плеяда талантливых режиссеров и стало ясно, что подлинный театр может стать цельным художественным организмом в том случае, если идейная, творческая и образная сторона его направляется единой волей режиссера-постановщика, режиссера-руководителя.

В самом деле, можно ли себе представить в наше время значительное явление в театре без единого решения, ансамбля, чтобы не чувствовался в актерском исполнении почерк единомышленников?

«...Мне довелось в свое время работать с таким мастером как А. Я. Таиров, я помню режиссуру Вс. Мейерхольда и А. Дикого.

Сила их заключалась в том, что они всегда искали то новое, которое позволяло идти вперед.

Одним из ярких представителей нового поколения режиссуры является большой друг нашего Малого театра — Рачия Никитович Каплянян.

Если говорить о первом впечатлении от встречи с ним, то наиболее точным словом, определяющим, будет — радость. Именно радость, творческая радость, которая должна

всегда пронизывать сам процесс создания спектакля.

Личные качества Рачия Никитовича создают даже среди непохожих друг на друга артистов атмосферу сближения, единого художественного мышления.

Это завидный дар, редкий дар.

У Рачия Никитовича впечатляет точное знание, во имя чего ставится данное произведение. Причем эта ясность замысла охватывает с поражающей силой и внутренний мир каждого персонажа, и пластическое распределение в пространстве, и вещественное оформление. Звук и музыка предусмотрены с математической точностью. Его режиссура — режиссура большого охвата, она «симфонична».

Р. Каплянян добивается выполнения самых трудных задач, задач психологических, философских, не насилью воли артиста, он постепенно и осторожно подводит к обязательному выполнению своего замысла. Каждой роли он находит точное место в общей системе образов спектакля и, самое главное, умение создать, увидеть единый образ спектакля — это высший дар постановщика и этим даром в полной мере обладает Рачия Каплянян.

В Малом театре он поставил «Признание», спектакль по пьесе С. Дангулова. Это значительное событие в жизни нашего театра.

Мы, все артисты, с радостью и благодарностью вспоминаем эту встречу с Рачия Капляняном, надеясь на ее повторение в будущем. На встречу с настоящим Искусством!

И это всегда — радость!

В. КЕНИГСОН,
народный артист РСФСР

1972 г.

С Евгением Симоновым



Встреча двух братьев. Справа — Леонид Енгибаров



СЛОВО ДРАМАТУРГА

Эта встреча произошла в связи с постановкой в Ереване в 1966 году на сцене театра им. Сундукяна моей пьесы «Каждому свое». Режиссер Р. Каплагян, приехав в Москву, зашел ко мне и рассказал план своей постановки. План был интересен, но за свою театральную жизнь мне приходилось слышать немало весьма интересных планов, которые потом далеко не всегда так же ярко воплощались. Я уже знал, что между замыслом и результатом зачастую бывает пропасть, которую удается перепрыгнуть лишь подлинным талантам. А потому я давно отношусь к замыслам скептически. Но что-то было в Р. Каплагяне убедительное, — то ли его энергия, то ли умение не только говорить, но и слушать, что я запомнил его посещение. Никогда он не ушел, сказал самому себе: — «Надо будет посмотреть его постановку».

А затем в разных городах стали выходить премьеры этой пьесы, — в Москве, в Ленинграде, в прочих, — и я кое-что повидал. Стали приходить рецензии, из которых было ясно, что спектакли получаются неплохие и пьесу в основном решают верно. Пьеса перекочевала за рубеж и там тоже нашла своего доброго зрителя. Но из всего того, что я видел, не было ни одного спектакля, взволновавшего меня так, как тот самый подвиг танкиста, о котором я написал пьесу. Поэтому чувство удовлетворения, известное каждому автору, когда он видит добротное исполнение своей пьесы на сцене, было у меня неполным и окрашенным досадой.

А потом пришло приглашение из Еревана и, должен признаться, что к тому времени я уже потерял свою готовность смотреть спектакли по этой пьесе. Но вспомнил Каплагяна и поехал. И до сих пор рад этому.

Спектакль у Р. Каплагяна получился искренним, широким, бесконечно грустным и мужественным, словно вливающим в себя гордое достоинство, то самое, которое овладевает нами, подымает нас, когда мы слышим о подвиге. Нет, видим подвиг!

Спектакль был цельным. И состав исполнителей, и работа художника, и музыка в спектакле, — во всем сказывался единый замысел режиссера и все помогало его решению — представить этот подвиг как столкновение разных мировоззрений, но и, вместе с тем, конкретных во плоти людей.

Была одна особенность в этом спектакле, которая глубоко трогала и представлялась мне ершовой. Так как имя танкиста, совершившего подвиг, неизвестно, то каждый народ, населяющий Советский Союз, вправе приписать этот подвиг своему сыну. Ибо все народы нашей Родины принимали кровное участие в Великой Отечественной войне. Этим танкистом мог быть и русский, и армянин, и украинец, и грузин, и белорус, и еврей, и молдаван, и эстонец — кто угодно. И право Каплагяна было полагать, что героем был сын армянского народа. Но осуществить это право надо было с тактом, оставляя и другим народам свободу считать, что герой — их сын. И Каплагян нашел это решение. В последнюю ночь танкиста перед совершением подвига со сцены прозвучала прекрасная, до боли берущая за душу армянская песня. И надо было слышать тишину в зале в эту минуту, чтобы оценить точность найденного приема.

Наконец-то я увидел спектакль, который глубоко взволновал меня. Но не только меня. Главное — его верно и взволнованно принимал зритель.

А потом я присутствовал уже на другом спектакле, который разыгрывали под руководством Рачия Никитовича молодые студиицы. И я понял, что этот режиссер умеет говорить и заставить в себя поверить не только зрелых мастеров сцены, но и совсем начинающих артистов. Ибо у него замысел совпадает с результатом.

С тех пор, к сожалению, жизнь не сводила нас по совместной работе. Но, если и сведет, — вот Вам моя рука, Рачия Никитович.

С. АЛЕШИЦ,
драматург

1972 г.

МНЕ УЖАСНО

ПРАВИТСЯ

РАЧИЯ КАПЛАНИЯ

...Не помню, когда и кто меня познакомил с Рачия Капланияном. Несмотря на то, что это было не так уж давно, но хорошо помню первое впечатление...

Многое мне нравится в нем: Рачия разговаривает тихо, не в полный голос, интонация у него вкрадчивая, будто он словом хочет обласкать, глаза его озорные, со смешливой. Мне очень нравится его умный юмор, но иногда они глядят серьезно, будто вопрошают —

как хорошо, когда о человеческих глазах можно говорить. Это бывает не так часто.

Жизнерадостный, неуспокоенный, с огромным запасом энергии, человек быстрого ритма и немедленной отзывчивости и хочет он делать не малые дела, а большие — и они у него получаются. Это потому, что Рачия живет во времени и настроении своей Родины, он глубоко сознает ответственность перед общечеловеческой ответственностью. Духовная порядочность не позволяет ему быть нейтральным — мне кажется, что он пристрастен к жизни нашей, к людям нашим — только так может ощущать настоящий советский патриот.

ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ,
народная артистка СССР

1971 г.

За обсуждением пьесы Александра Аракеляна



ЗРЕЛЫЙ ТАЛАНТ

Рачия Капалаяна я знаю боле 20 лет. На моих глазах вырастал и устанавливался зрелый талант этого большого мастера театрального искусства. Я помню его еще с периода, когда он только начинал свою режиссерскую практику в Театре юного зрителя. А затем, в театре им. Сундукяна, я с большим интересом вместе с моими друзьями следил за тем, как развивался и становился все более профессиональным режиссерский опыт и талант этого незаурядного мастера. С большим удовольствием я вспоминаю мои встречи с ним в Ереване уже в тот период, когда Капалаян стал во главе Армянского театрального общества. Его талант и необыкновенная любовь к общественной деятельности обеспечили ему высокий авторитет руководителя армянской театральной громады.

Я был в Ереване в тот момент, когда закладывался фундамент нового драматического театра, создаваемого Капалаяном, во главе которого он стал в качестве вдохновителя и руководителя этого молодого театрального организма.

Мне кажется, что создание молодых театров — всегда дело прогрессивное, и это очень хорошо чувствует Капалаян. Я вспоминаю мои встречи с ним и в Москве, в тот период, когда он ставил пьесы на сценах московских театров. Не так давно мы встречались с Капалаяном в Малом театре, где он ставил пьесу Дантулова «Признание». Об этой пьесе я уже имел возможность написать и опубликовать в газете статью.

...Мне очень нравится творческий почерк режиссера Капалаяна, который особенно ярко и интересно проявился в спектакле «Признание», и, что особенно важно, на сцене московского театра в том спектакле был создан образ В. И. Ленина актером, новым для москвичей.

Артист Каюров, конечно, многое почерпнул от автора спектакля, режиссера Капалаяна. Капалаян сумел создать спектакль широкий, многоплановый, интересный, с яркими запоминающимися характерами. Важно, что ре-

жиссер Капалаян, работая с такими мастерами как Царев, Анненков, Кеннингсон, остался действительным вдохновителем и организатором спектакля, его создателем по-настоящему. Я писал в свое время о спектакле, поставленном в Малом театре, так же, как и о других спектаклях Капалаяна.

Мне хотелось бы, чтобы творчество Капалаяна продолжало выходить за пределы республики, и чтобы зрители других наших республик могли бы быть свидетелями и получать наслаждение от того, что делает в искусстве Капалаян.

Вл. ПИМЕНОВ,
критик

1972 г.

ГОРДОСТЬ И СЛАВА

НАШЕГО ИСКУССТВА

Наше с Рачия Капалаяном творческое содружество имеет уже довольно долгую «биографию». Мой приход в театр связан прежде всего с его именем, за что я бесконечно признателен Рачия Капалаяну. Благодаря ему я узнал, что такое настоящий театр, который и по сей день остается для меня чем-то таинственным, прекрасным, какой-то неразгаданной загадкой, но всегда манящей и чарующей.

Творческое содружество предполагает совпадение взглядов, вкусов, художественных пристрастий. Такое совпадение взглядов не только с кем-то другим, но даже с самим собой встречается редко. А если каким-то чудом между режиссером и драматургом зарождается эта постоянная внутренняя душевная и творческая связь — это редчайшее и счастливейшее обстоятельство надо ценить бесконечно высоко. Именно с осознанием всего этого я и пишу эти строки об очень близком и дорогом для меня человеке и режиссере.

О большом таланте и яркой индивидуальности Р. Капалаяна свидетельствуют его бле-

стоящие постановки в Ереване и за пределами республики. Я прибегаю к этим эпитетам, ни на миг не забывая о том, как девальвировались они веледствие нашего порою бездумного словесного расточительства. Но эпитеты эти (и не только эти) связываются с именем Рачия Каплагяна в их первоначальном, не истертом смысле. Достаточно вспомнить его неповторимого «Кориолана», чтобы эта оценка не вызвала решительно никаких сомнений.

Меня всегда огорчало, что настоящие ценности нашего искусства и литературы в какой-то степени не оцениваются нами от всей души и во весь голос по той лишь причине, что создаются они рядом с нами, на наших глазах. Именно этот «эффект присутствия» вместо того, чтобы еще больше оттенить, осмыслить весомость наших побед и достижений, к сожалению, как бы становится причиной недооценки и рождает ситуацию парадоксальную. И какая же это ценность, если она не имеет «истории», если она создана не в какие-то вершинные дни, не в праздники, а в будни, просто в городе, где ты живешь. Эта постоянная внутренняя потребность в психологической дистанции, по моему глубокому убеждению, лишена какой-либо человеческой основы и есть не что иное, как результат ограниченности, отдающей душком провинциальности. Не надо тем более забывать, что театральная постановка живет до тех пор, пока есть живой свидетель — зритель. Эта быстротечная жизнь постановки обязывает нас быть еще более чуткими и душевными, не жалеть добрых слов, не откладывать их на завтра. Так скажем же в полный голос, что народный артист СССР, лауреат Государственной премии Рачия Каплагян — гордость и слава нашего се-

годняшнего театрального искусства. Это правда, что если бы даже он ничего больше не сделал, одного лишь создания драматического театра было бы достаточно, чтобы он мог по праву войти в историю армянского театра. Я уже не говорю о том, что он создал на этой маленькой и неудобной сцене и силой искусства открыл на таком небольшом пространстве ширекое и необъятные горизонты.

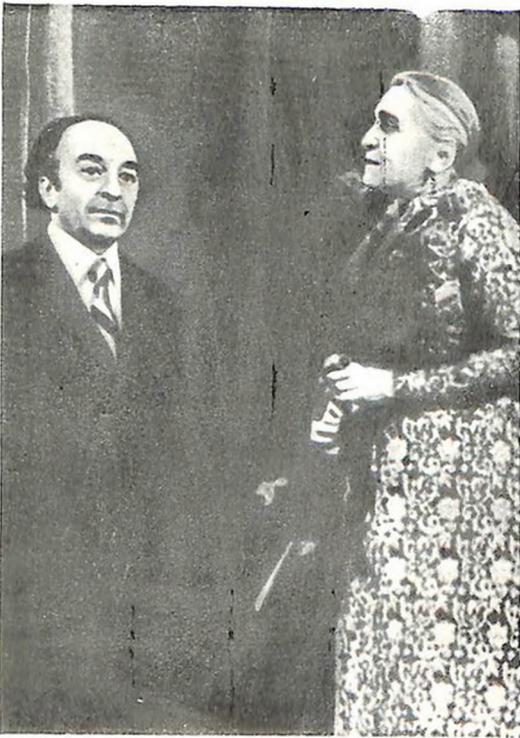
Станным образом бытует мнение, будто для Р. Каплагяна нет в жизни никаких препятствий и преград. Не буду расценивать это мнение, ибо оно зачастую создает прочный и необходимый щит за «кулисами», то есть в будничных человеческих взаимоотношениях, что дает возможность жить спокойнее на сцене. Скажу только, что «всемогущего» Каплагяна я видел и незащищенным, хрупким и легко ранним. Я благодарен ему за то, что он доверялся мне, не таился от меня, был и казался таким, какой он есть. В такие моменты я еще больше ценил и любил его и как человека, и как художника.

Я бесконечно высоко ценю наше с ним сотрудничество. Ведь для Р. Каплагяна существует в конце концов Шекспир, трагедии которого он блестяще воплощает на сцене. А для меня как драматурга нет и не может быть широкого выбора. Я подчеркиваю это «первенство» с единственной лишь целью — с любовью уступить «первенство» другу, который является одним из самых ярких деятелей и звездой первой величины нашего театрального искусства и армянской культуры вообще.

ПЕРЧ ЗЕПТУНЦЯН,
драматург

1981 г.

ХУДОЖНИК



Приветствует Елена Гоголева

«...Редко встречаешь художника, который сразу, с первой же встречи становится тебе близким, родным, с которым сразу находишь общий язык. За мою более чем полувекую творческую жизнь мне посчастливилось все же встретить таких друзей, и один из них Рачия Каплянян... Высокая романтичность, великая красота и яркая мысль отличают работу этого художника.

Две совершенно различные постановки сделал Каплянян в Малом театре: два больших полотна, и оба спектакля с большим вкусом, с точным раскрытием мысли автора, с яркой подачей творчества актера и с той высокой романтикой, которая была со времен Мочалова и Ермоловой столбовой дорогой Малого».

Е. ГОГОЛЕВА,
народная артистка СССР

1971 г.

БЕСПОКОЙНЫЙ

ЧЕЛОВЕК

«...Рачия Никитович Каплянян, народный артист СССР — беспокойный человек. Это прекрасно!

А беспокойный талант — превосходно вдвойне.

Нашему советскому театру беспокойные таланты нужны. Сейчас более всего. Уж больно много успокоенных! С ними невесело. Даже, если есть таланты. Нет неожиданностей — все знаешь заранее.

В искусстве это не годится. В театре — тем более.

А вот с Рачия Никитовичем не соскучишься потому, что он, хоть и прожил пять десятков, а молод отчаянно. Ведь, если хорошенько подумать, он всегда хочет больше того, чего от него ожидают.

Вероятно, он не всегда бывает удобен — многовато требует. Но не стоит приходить от этого в отчаянье, ведь сегодня все ясно, — затраты оправдываются.

Как часто встречаем мы одаренных режиссеров, которые на посту руководителя театра, ибо не обладают в нужной мере административным талантом и сколь, к сожалению, редко видим мы неплохих театральных организаторов, режиссерские способности коих весьма далеки от совершенства.

Главная удача Капляняна в том, что он блистательно соединяет в себе оба таланта,



С Алексеем Арбузовым

необходимых руководителю театра — и режиссерский, и административный. Именно это счастливое обстоятельство привело к тому, что Армения получила в подарок такой отлично налаженный творчески и организационно театральный коллектив.

Темперамент Капеляяна поистине неугасим. Ему мало своего театра, недостаточно той большой работы, которую он ведет в АТО, мало работы со своими учениками — молодыми режиссерами, он успевает ставить спектакли

и в столице нашего Союза, радуя своим талантом и московского зрителя.

Вот всем бы так!... — хочется сказать, думая о Капеляяне.

Беспокойный талант — одержимый, яркий, страстный».

АЛЕКСЕЙ АРБУЗОВ,
драматург

1971 г.



Встреча грузинских друзей

ИНИЦИАТОР ДРУЖБЫ

Р. Н. Каплагян является одним из ведущих, наиболее интересных и талантливых режиссеров советского театра. Я убежден, что развитие современной армянской театральной культуры во многом обусловлено как режиссерской, так и общественной деятельностью Р. Н. Каплагяна. Созданный им экспериментальный театр обнаружил неограниченные потенциальные возможности молодых артистов Армянской ССР, ярко выразил зрелое мастерство Каплагяна в той неустанной работе, которую ведет известный режиссер и без которой немислим театр, иницирующий новые пути, желающий определить свое время.

Известно, что спектакли народного артиста Союза ССР Р. Н. Каплагяна пользуются успехом и популярностью не только на своей родине. О его работах говорят во всех театральных кругах. Тот факт, что постановка, осуществленная Р. Н. Каплагяном на сцене старейшего русского театра, я имею в виду Малый театр, имела большой успех и завоевала I пре-

мию в юбилейный ленинский год, говорит о многом, именно о том, что большое, яркое и по-настоящему талантливое всегда принадлежит не только какому-нибудь народу, а является общечеловеческим.

Мне пришлось беседовать с актерами Малого театра и я был рад, что мое личное мнение об этом талантливом человеке и творце вполне совпадало с мнением артистов того театра, который удивить трудно.

Мне особенно приятно, что Р. Каплагян является одним из тех деятелей армянской культуры, который поддерживает, развивает и укрепляет творческие связи двух братских театральных культур. Я хочу выразить уверенность, что дальнейшее сотрудничество наших культур будет продолжать лучшие традиции дружбы армянского и грузинского народов.

Д. АЛЕКСИДЗЕ,
народный артист СССР

1972 г.

МАСТЕР РЕЖИССУРЫ

Его без сомнения можно назвать счастливым художником сцены, причислить к тем бабоям театра, для которых искусство оказалось не злой мачехой, а матерью, щедро дарящей радость творческих завоеваний.

Сколько раз, однако, мне приходилось видеть этого уверенного в себе и удивительно удачливого в глазах его многих коллег человека в минуты душевного покоя! Вспыхивают огни рамп, гаснет свет в зале, спектакль обретает свою жизнь, свое течение, а он где-то в глубине ложи остается наедине со своими извечными сомнениями, напоминая наслышанно отлученного от играющего оркестра дирижера. И даже самые бурные аплодисменты после представления, искренние поздравления не рассеивают до конца внутреннюю неудовлетворенность. С только что завоеванной ступени «власти над зрителем» вдруг неотвратимым образом видится невыявленное, слышится недосказанное, невыявленное и недосказанное им самим, актерами, театром.

Есть еще дни, недели, а порой и долгие месяцы создания спектакля, есть иначе жизнь режиссера. Жизнь, когда каждое утро приносит новые заботы, волнения, когда каждая полная эмоциональной отдачи репетиция ставит множество задач, требующих непременно оригинального решения, когда постановщик обязан зажечь труппу свежей мыслью, увлечь ее, возбудить своим замыслом, дать исполнителям «искру огня» ролей, увлечь своим темпераментом, стремлением, вдохновением. Все же и в том счастливом парадоксе сомне-

ния выявляется подлинно творческая натура режиссера, без чего нет взлетов роста, без чего искусство всегда отвечает фальшивой позолотой.

Рачня Каплянян принадлежит к тем мастерам, кто относится к театру как к искусству неисчерпаемых возможностей и кто в постоянном поиске этих возможностей художественно совершенного отображения жизни видит высокую миссию режиссера. Совсем не случайно поэтому, что знающих его хорошо поражает в нем прежде всего неутомимость поиска и верность родному искусству, впечатление от общения с ним даже такое, что всюду, в атмосфере любых жизненных дел его естественное состояние — соотносить, соизмерять все увиденное, все свершаемое вокруг со сценой с тем завтрашним спектаклем, идеями которого он уже полностью захвачен сегодня.

Для Капляняна театр всегда трибуна выражения больших идей времени. Среди множества созданных им спектаклей выделяются как раз те, где высокий романтический полет обретает мотивы советского патриотизма и гуманизма, затрагиваются общественные проблемы, исследуются во всей сложности человеческие взаимоотношения, богатый духовный мир нашего современника. Они отличаются четкой направленностью, свежестью поворотов тематики и, как правило, оригинальностью образного строя, тонкой разработкой, созвучностью всех компонентов «партитуры» спектакля.

Этими качествами выделяются его постановки последних лет и, в частности, «Семь станций» и «Любовь и смех». Работы яркие, развернутые, масштабные по творческим задачам, ставшие заметным явлением в нашем сценическом искусстве.

Спектакль «Семь станций» создан на основе лучших произведений Сильвы Капутикян. Театр не случайно обратился к творчеству поэтессы.

Ее многие стихотворения отличаются философскими обобщениями, проникновением в сложные сферы духовной жизни, пронизаны живым чувством истории и яркой гражданственностью.

Высокое поэтическое качество стихов Капутикян и их глубокое содержание, разумеется, во многом предопределили успех спектакля. Все же Капалаян шел на большой риск. Постановка могла превратиться в театрализованный вечер поэзии. Собственно некоторые и предсказали такой «исход» привлекательному замыслу режиссера. Но вот, казалось, никак не связуемые произведения самым неожиданным образом в спектакле выстроились в цельное лирическое повествование.

Словно перелистывая страницы книги, театр через взволнованный голос лирического героя поэтессы ведет образное повествование о возрожденной Армении, ее социально-исторических завоеваниях, красоте внутреннего мира наших людей. Патриотическая тема одна из основных в спектакле, она переплетается с темами братства советских народов, самоотверженного труда в строительстве новой жизни. Завершается постановка строфами из поэмы «Раздумья на полпути». Этим впечатляющим финальным аккордом вновь акцентируется основная идея спектакля, его лейтмотив: «Ты так живи! Ты так живешь, народ!»

Как невозможно передать всю прелесть поэтического произведения прозой, так и передаваемо самым точным пересказом все эмоциональное богатство красок этого спектакля, сила его воздействия. В нем Капалаян, пожалуй, как ни в одной из своих прежних работ постигает тайну «драматургии эмоций», доступную лишь тонким художникам.

Именно благодаря этому постановка с та-

кой условной сюжетной композицией обретает внутреннюю стройность и развитие.

Вызванная к жизни литературным материалом выразительная сценическая форма спектакля — «театр поэзии» — привлекательна еще и тем, что она придает особую пластичность движению мысли и чувства. Во многих спектаклях Капалаяна можно заметить особое внимание режиссера к пластическим решениям сцен как к одному из важных выразительных средств. Однажды он даже попытался возвести его в ранг основного принципа построения всей постановки («Алуш»). И, вероятно, не будь этих поисков, экспериментов, он не добился бы в «Семи станциях» столь ощутимых результатов, такой удивительной гармонии внешнего рисунка образов с их внутренней сущностью.

Своей постановкой Капалаян не только обогатил современный репертуар театра спектаклем большой темы, большого эмоционального накала, но и убедительно показал огромные возможности и перспективность «театра поэзии».

Таким же характером поисков ценен и спектакль «Любовь и смех», хотя он и не имеет никаких точек соприкосновения ни в тематическом, ни в жанровом отношении с «Семью станциями». Режиссеру и тут удалось найти свежую сценическую форму воплощения авторской идеи. Спектакль подобен летящей веселой песне. Стремительность ритма, изящная пластичность в сочетании с элементами буффонады, сквозные танцевальные номера, красочное оформление, музыка — в мастерском сплаве — придают представлению неповторимое своеобразие. И тут, вспоминая знаменитый вахтанговский наказ, можем с полным правом сказать, что здесь все театрально.

Созданная из отрывков известных произведений Ерванда Отяна постановка отличается своей сатирической направленностью. Бичуя нравы современного ему общества, тупость и ханжество, стремление достичь всего при помощи денег, писатель в то же время направляя остроту своей сатиры против «аля-франкетства», низкопоклонства перед всем иностранным и nihilистического отрицания собственных национальных ценностей. Сильного

эффекта драматург достигает тем, что смешную, комедийную сторону порока он с большим искусством выявляет раскрытием противоречий в характерах и поступках героев.

Творческий принцип писателя, взятый театром в основу постановки, позволил соединить в увлекательном сюжете прекрасные куски отяновских произведений и создать яркую комедию характеров. Такое определение верно, конечно, при очень строгой классификации. Внесенное постановщиком в известной мере расширяет наше представление о жанре. Режиссерская мозаика «разнородных» выразительных средств оставляет яркое впечатление своей комедийной тональностью и оказывается в высшей степени созвучной блистательному отяновскому юмору, каламбурам и остроум, строю диалогов.

Говорят, сколько режиссеров, столько и творческих индивидуальностей. Это, конечно, в идеале. Ярких, талантливых личностей в режиссуре всегда единицы. Но именно они-то и определяют ее сегодняшней уровень. Режиссура лучших работ Капляяна — то новое качество в нашем режиссерском искусстве, в котором ярко сочетаются лучшие традиции национального театра и современного сценического языка.

Прекрасным воплощением этого качества являются образный строй и стилистика постановок «Любовь и смех», «Семь станций». Не в меньшей, а может, в большей степени, чем ни, об успешных поисках в области стилистики современного театра свидетельствуют «Ка-

менный хозяин» и самые последние его работы — «Затюканный апостол» и «Ричард III». Спектакли очень значительные своей режиссурой и опять же говорящие о неистощимости творческой фантазии и поисков Капляяна. И, наверно, для полноты характеристики творческого облика следовало бы на них остановиться особо, тем более, что сильные впечатления, полученные от них, еще не остыли.

Вспомним, как мы часто Ереванский драматический просто называем театром Капляяна. И он на самом деле есть театр Капляяна по рождению, по творческому духу, энергии, темпераменту. Созданный на основе студии, он за неполных пять лет вырос в творческий организм, чьи работы сегодня нас волнуют, нередко вызывают в нас желание поспорить. Не в этом разве выражается значимость творчества художника?

Приятно, что в зале театра всегда преобладает молодежь. Чуткая к повизне, не терпящая безвкусицы и фальши.

Коллектив знает и отлично чувствует это, он во многом ориентируется на нее, старается быть ее близким другом. А как нелегка жизнь в искусстве с такой сверхзадачей и как прекрасна! Быть с самыми энергичными, молодыми — значит самому быть таким. И театру, живущему в тихом ереванском переулке кипучей творческой жизнью, — не стареть, не стареть и таланту Рачия Никитовича Капляяна.

Г. ЛАЛАЯНЦ

1973 г.



В мастерской Мартироса Сарьяна

СПАСИБО

РАЧИЯ КАПЛЯНУ

Оказывается, иногда труднее всего писать о человеке, которого очень хорошо знаешь. Вот мы — ровесники, товарищи, вместе росли, всегда встречались — на улице, в театре, на вечерах и заседаниях, вместе размышляли, разыгрывали друг друга, острили и вдруг ты замечаешь, что имя этого твоего товарища начинает звучать повсюду — по радио, по телевидению, в газетах — везде говорят о его творческих победах, сам Малый театр приглашает его ставить несус.

Существует старая пословица: чтобы лучше увидеть гору, нужно отойти от нее. Мне хочется придумать новую — «Чтобы лучше уз-



нать своего товарища, нужно немного не знать его». И вот, когда я пытаюсь «немного не знать» Рачия Каплагяна, подвижного, как юноша, остроумного своего товарища, когда я пытаюсь немного отойти от него, — передо мной вырастает высокоталантливый, умный, зрелый и плодотворный художник с богатым духовным миром. Художник, который использовал двухтысячелетний опыт армянского театра в качестве крепкого фундамента своего творчества, видит также, что делается на подмостках всего мира и достигает гармоничного слияния национального театра с современным в своем творчестве. Очень высоко оценивая такие особенности Каплагяна-художника, как смелый неспокойный темперамент, страстность гражданина, непрерывную тягу к поискам, — хочу отметить также другую его сторону: это — высокий творческий энтузиазм в вопросе осуществления идей, в вопросе — «материализации» идей, его деловитость, инициативность. Именно этим способностям Каплагяна мы обязаны тем, что у нас теперь есть еще один театр — Ереванский драматический, который наделен темпераментом своего создателя — Рачия Каплагяна. Театр молод, полон сил и вдохновения, по-юношески дерзок и са-

В окружении друзей — Сильвы Капутикян, Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна и Сурена Сафаряна

моуверен, динамичен, горд достигнутым, не все также — вечно в поисках, вечно в движении. Как и Каплагян, драматический театр похож на радиоприемник, который принимает и передает зрителю колебания воли в душе нашего времени и современника, вопросы, тревожащие наш век, и вместе с тем со зрителем ищет ответы на эти вопросы. Вот почему зрители, в основном молодежь, «с первой строки» полюбили этот театр, приняли его как своего, как своего единомышленника, как советчика и несут его повсюду с собой, точно так же, как маленький «транзистор», который они носят с собой повсюду — в городе и за городом, считая его способным делить и утолять их думы и волнения.

За все это — спасибо Каплагяну.

СИЛЬВА КАПУТИКЯН,
поэтесса

1971 г.



Тамара Ханум поздравляет от
Узбекского театрального
общества

О МОЕМ

НОВОМ ДРУГЕ

Есть люди, с которыми ты не знаком. Знаешь о них по их делам, т. е. по результатам их деятельности. И вдруг, происходит счастливый случай и ты лично знакомишься с таким человеком. Обменявшись с ним несколькими словами, тебя охватывает чувство, что ты этого человека знаешь всю жизнь, с каких пор — помнишь себя на белом свете. И кажется тебе, что он всегда был рядом с тобой, поддерживал тебя в трудные минуты и помогал тебе сделать твою радость, твои победы и праздники еще более светлыми, более яркими, более сердечными. И начинаешь ты раскрывать перед ним свою душу, делишься своим раздумьями и тревогами, доверяешь ему свои самые сокровенные мысли и чувства. От этого тебе становится легко на душе, почва под ногами становится тверже и тебя уже не страшат никакие трудности, ты готов лег-

ко преодолевать любые превратности судьбы. Проходит всего несколько дней общения с ним и тебе становится страшно — от мысли, что ты мог его не встретить на жизненном пути. Таким человеком является для меня Рачия Никитович Каплайян...

...В один из апрельских дней 1982 года мы познакомились, когда Рачия Никитович по нашему письменному предложению осуществить постановку комедии Шекспира на сцене старейшего театра Советской Молдавии — Молдавского академического музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина, прибыл в Кишинев для окончательных переговоров. При встрече-знакомстве я и мой друг Ион Подоляну, директор театра, с первых же слов произнесли незнакомое для Рачии Никитовича молдавское слово — «порок».

Это звучное и короткое слово очень ёмкое. «Порок!» — мы говорим другу, встречая его и желая ему доброго дня, или доброго утра, или доброго вечера.

«Порок!» — мы говорим человеку, желая ему здоровья, успехов, благополучия.



С Кириллом Лавровым

«Норок!» — это счастье самой высокой пробы, которое встречается не очень часто на жизненном пути.

«Норок!» — это радость, удача, успех, здоровье, победа — это все то, что делает нашу жизнь ярким, светлым и неповторимым праздником.

Одним словом «Норок!» — это символ дружбы и человечности, радости и успехов, счастья и побед!

...Для меня лично, как и для всего коллектива Молдавского академического театра, встреча с Рачией Никитовичем и работа над комедией Шекспира «Много шума из ничего» — «Норок!»

Спектакль этот готовился в непривычных для нас условиях: 1 августа 1982 г. началась работа над спектаклем и 11 сентября 1982 года вечером состоялась сдача спектакля руководству отделом культуры ЦК КП Молдавии и Министерства культуры МССР. И здесь нас ожидал «Норок!»... Произошло невиданное в истории Молдавского театра — сразу после окончания спектакля представители вышестоящих организаций подошли к Рачии Никитовичу, сердечно поблагодарили его за труд, за

прекрасный спектакль и заявили всем нам — «спектакль принимается без обсуждения!» Это тоже «Норок!»...

...Встреча с Рачией Никитовичем в работе над постановкой шекспировского «Много шума из ничего» для меня лично это трехкратный «Норок!»:

Как руководитель театра я счастлив, что великий мастер Рачия Каплайан не только осуществил прекрасную постановку Шекспира, но преподавал всему коллективу неповторимые уроки стронтельства театрального дела.

Как актер и исполнитель роли Леонато, я благодарен Рачии Никитовичу за то, что он помог мне раскрыть какие-то еще неизвестные грани моих возможностей и помог моему творческому росту.

Как человек, я благодарен судьбе, что встретил великого Человека Рачия Каплайана, который стал мне родным братом, другом и учителем.

Одним словом, встреча с Рачией Никитовичем — это «Норок!»

ВАЛЕРИУ КУПЧА,
нар. арт. МССР

1982 г.

ЖИЗНЕРАДОСТНО,

ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩЕ

«...Искусство Рачья Каплагяна — искусство жизнерадостное и жизнеутверждающее, оно выделяется хорошим знанием жизни и бурным романтизмом.

Участвуя в некоторых из его постановок, я всегда получал особый творческий заряд. С ним легко работать, он умеет проникнуть в глубины актерской души, заразить его бурной творческой страстью и достичь желанной цели в совместной работе».

АВЕТ АВЕТИСЯН,
народный артист СССР

1971 г.

ОБОГАЩЕННЫЙ

ДЕЛОМ И ОПЫТОМ

Вильям Сароян спустился по трапу самолета, обнялся со всеми и первое, о чем он заговорил после того, как мы направились в город, было следующее:

— Рачья Каплагян — чудесный режиссер. В Москве я посмотрел поставленного им «Ричарда Третьего». На многих сценах мира я видел это произведение Шекспира, но постановка Каплагяна — лучшая. Крупный режиссер, у него богатое воображение, он может представить миру армянский театр. После просмотра «Ричарда Третьего» я спросил Рачья: «Сможешь ли ты поставить работу Нарекаци?». Он ответил: «Да, смогу».

Великоленная голова Сарояна утверждающе кивнула:

— Верю, да, сможет поставить работу Нарекаци, потому, что у него громадное воображение...

В последующие дни часто возвращался к

Рачья Каплагяну, находя его достойным преемником Вардана Аджемяна.

Я с детства помню Рачья Каплагяна, когда он на сцене Театра юного зрителя играл Гикора... Как удавалось этому маленькому, худому, бледному ребенку до слез взволновать нас, детей, множество раз прочитавших и знающих почти наизусть «Гикора» Туманяна. В дальнейшем я перевидел множество других Гикоров, но ни один из них не был таким непосредственным и таким волнующим.

Непосредственность, — это одно из условий настоящего искусства, которое изначально живет в сущности Рачья Каплагяна.

Итак, от «Гикора» до «Ричарда Третьего»...

Это целый творческий путь сперва актера, а затем режиссера, длинный путь, сопровождаемый находками и потерями, радостями и горестями, который в своем окончательном итоге явился красной вешнейкой таланта, свет которого подарил армянскому зрителю много заветных мгновений, а летописи армянского театра — яркие и долговечные страницы.

В моих ушах еще звучит голос Сарояна:

— А ты сможешь поставить произведение Нарекаци?

И перед моим взором утверждающее движение его великоленной головы:

— Сможет, да, произведение Нарекаци тоже сможет поставить.

«Сможет, да», потому что самыми характерными чертами таланта Каплагяна являются удивительное воображение и лиричность.

Можно ли считать случайным то, что Каплагян, основав Ереванский драматический театр, поднял его занавес спектаклем «Ануш»? Безусловно, нет. «Ануш», — это один из высочайших взлетов армянской поэзии, кажущийся самым простым, а на самом деле являющийся одним из самых талантливых явлений, предоставлял неиссякаемые возможности для его фантазии, и он, используя эти возможности, наполнил маленькую сцену драматического театра большим дыханием поэзии, большими таинствами и секретами.

Да, Рачья Каплагян умеет ставить также и поэзию. В свое время он вынес на сцену одно из самых интересных явлений советской армянской поэзии. — стихотворное слово Силь

вы Капутикян. Да, именно слово, без действия он вынес на сцену, сообщив ему внутреннее действие, внутреннее драматическое развитие сюжета. Это редкое явление армянской сцены было обусловлено талантом режиссера Рачия Каплагяна.

Я не могу забыть также финал постановки пьесы В. Петросяна «Последний учитель», который является поэтической, красивой и обобщающей находкой. Сцена, изображающая классную комнату, затемняется. После освещения на сцене стоит в одиночестве последний учитель. Десятиклассники, эти прекрасные, светлые и шальные юности и девушки окончили школу и ушли. Учителю грустно, они унесли частичку его сердца. Что он будет делать после этого? И вдруг из проходов между партами вырастают, подобно цветочкам, первоклассники. Чисты и улыбки их лица, чисты их души. Этим чистым душам должен передать красоту своей души, в этом случае уже первый учитель...

Множество подобных находок, созданных поэтическим воображением Рачия Каплагяна, разбросано по его постановкам.

Но если бы основной характерной чертой таланта Рачия Каплагяна было бы только поэтическое воображение, то вряд ли он смог бы достичь такой масштабности, которая наличествует во многих его постановках. К счастью, у таланта Рачия Каплагяна, вместе с фантазией и лиричностью, есть также точное, крепкое реалистическое мышление и эпический дух. В свое время для меня явилась подлинным праздником искусства одна из лучших

постановок Каплагяна — «Эзоп». Изваянная крупными штрихами, эта постановка является работой такой экспрессивной силы, что даже после многих лет она не теряет своей силы. Крупными, сильными, точными штрихами изваян также и «Кориолан», пожалуй, единственный значительный успех академического театра имени Г. Сундукяна за последние годы.

Итак, объединившись с поэтическим воображением и лиричностью, точное реалистическое мышление и эпический дух придают постановкам Рачия Каплагяна обаяние и волшебство, которые мы иначе называем силой искусства, обаяние и волшебство, которые часто трудно бывает анализировать и объяснять.

Но Каплагян может спаять не только лирическое и эпическое. Другой особенностью его искусства является и то, что ему удается гармонически соединить трагическое и смешное, — это сложная задача, удачное решение которой приводит к высокому искусству.

Обогащенный тайными секретами сценического искусства, делом и опытом, заработанными годами, Рачия Каплагян стоит на пороге своего шестидесятилетия. Для режиссера это, наверно, является самым зрелым возрастом, поскольку дело и опыт, широкими словами, мастерство ведет к молодости искусства. С таким делом и опытом, с таким воображением и лиричностью, да, можно поставить также и Нарекаци.

ВЛАДИ ДАВТЯН,
ПОЭТ

1982 г.



РЕЖИССЕР ПРИРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ

Рачия Кашлянян за тот промежуток времени, за который был главным режиссером оперного театра, доказал, что природная музыкальность, простота, непосредственность и фантазия дают академической сцене больше души, чем «дидактическая деловитость» читающих партитуру «оперных» режиссеров, которые не могут дать той же партитуре сценическую жизнь.

Я не помню, чтобы Рачия когда-нибудь был

лишен своей богатой фантазии, своеобразного юмора. Кажется, что он непрерывно находится в процессе творчества, в чем я вижу объяснение его постоянно заразительно хорошего настроения. Он умеет легко отбросить любые барьеры условностей между людьми самых различных характеров и темпераментов и создать атмосферу непринужденности и взаимопонимания, то есть то состояние, о котором мечтает каждый актер.

Я очень люблю Рачия, каждая встреча с ним приносит мне искреннюю радость.

ГОАР ГАСПАРЯН,
народная артистка СССР

1971 г.



Рядом с Вильямом Сарьяном

ВПЕЧАТЛЕНИЕ

ОТ ПЕРВОЙ

ВСТРЕЧИ

...Моя первая встреча с режиссером Рачия Капляняном в работе над спектаклем «Признание» была творчески радостной. С первых же моментов я почувствовал большого художника, наделенного вкусом и широким охватом творчества в театральном искусстве. Я увидел свежесть восприятия действительности и тонкое понимание современного звучания театра. Понимание, в котором гармонично сочетается острота сегодняшнего дня с муд-

ростью мастерства, накопленного богатым прошлым театра.

...Очень сильным периодом режиссерского творчества Р. Капляняна является движение, в котором заложены внутренняя динамика, целенаправленность, отношение к партнеру, атмосфера воображаемых обстоятельств, — движение как комплекс звучания образа. Ценное качество Р. Капляняна — умение связать одну сцену с другой в стройное, ритмическое, яркое звучание спектакля. Р. Каплянян отличается необыкновенно чутким, я бы сказал нежным отношением к актеру, предъявляя при этом бескомпромиссные требования и давая простор творческой инициативе.

Н. АННЕНКОВ,
народный артист СССР

1971 г.

О МОЕМ

УЧИТЕЛЕ

Эти строки я пишу по праву моего артистического призвания, посвятившего два десятилетия своей творческой жизни совместной работе с выдающимся художником сцены Рачия Каплагяном, разделяя с ним радости нашего театра. Я не собираюсь представлять его широкой общественности, что могут красноречиво сделать о его режиссерском искусстве специалисты.

Сложно в своей привлекательной человеческой ясности режиссерское искусство Рачия Каплагяна, оно интересно и в то же время загадочно. Ему свойственно осуществление самых неожиданных сценических решений.

Я был начинающим артистом, когда он в 1959 г. пригласил меня в театр юного зрителя. Вслед за первыми маленькими ролями последовали более значительные, способствовавшие под его руководством моему утверждению в избранной профессии. Его искусство импонировало мне и я многому научился у него. А потом наступил вынужденный перерыв — Каплагян перешел в театр им. Г. Сундукяна и я, чего скрывать, тосковал, что нет моего любимого режиссера в нашем театре.

Но вот в 1967 году Рачия Никитович создает свой театр и я получаю приглашение перейти к нему и сыграть роль Моси в «Ануш». Приглашение для меня было неожиданным и я вначале заколебался. Что меня ждет в этом театре? Найду ли я свое место в новом коллективе? Но вера в Каплагяна быстро развеяла мои колебания.

За прошедшие годы я сыграл много ролей в Ереванском драматическом театре: главных и не главных. В его постановках и в спектаклях других режиссеров. Но дело даже не в этом. Важно другое, его нахождение во главе театра, от которого учишься в повседневном общении, присутствуя на его репетициях, всегда приобретая что-то новое и важное для личного самоусовершенствования.

Думая о своем учителе, у меня возникает невольное сравнение его с животворным источником и, утолив жажду, не спешит расставаться с ним, боясь больше не встретиться с ним на своем пути.

Таким редким животворным источником представляется мне Рачия Каплагян, с которым радостно работать, человеческие и творческие качества которого вдохновляют и ты работаешь не уставая, пока находишься рядом с ним.

ГУЖ МАНУКЯН,
народный артист республики

1982 г.

В ПЕРЕДОВОЙ КОГОРТЕ СОВЕТСКИХ РЕЖИССЕРОВ

Рачия Никитович Каплагян вошел в передовую когорту советских режиссеров. И талант, и личность его ныне известны широким кругам нашей театральной общности. Поэтому присвоение ему высокого звания народного артиста Советского Союза следует рассматривать как заслуженное и достойное увенчание его плодотворного творческого пути. Р. Каплагян, как и все настоящие художники, прошел его, этот далеко не легкий и не гладкий путь — честно и успешно.

У Р. Каплагяна творческое дарование счастливо сочетается с огромным трудолюбием, безграничной любовью к театру. Его дарование актера, писателя, а в особенности режиссера расцвело именно благодаря трудолюбию, именно в силу того, что оно постоянно обогащалось непрерывной учебной, метким наблюдением, широким кругозором гражданина и художника.

Чтобы достигнуть большого, он начал с малого, чтобы возглавить крупное театральное дело, он изучал мельчайшие и тончайшие механизмы этого дела. Так, первые шаги — первые выступления на подмостках школы и первые попытки осуществления юношеских увлечений в профессиональном театре в Ленинкачке, а позже в Ереване в Театре юного зрителя послужили верным и точным стартом, приведшим его на сцены столичных театров.

На сцене московского театра Ленинского

комсомола, а в последующие годы в работе с прославленным коллективом Государственного академического Малого театра СССР полнотой и с особым блеском раскрылся его режиссерский талант. Я имел удовольствие присутствовать на премьере его спектакля «Признание». Это удовольствие, прежде всего, исходило от радости и гордости за своего собрата по искусству и друга, но оно удвоилось и превратилось в истинно эстетическое удовольствие, в глубокое художественное переживание по ходу спектакля.

Спектакль «Признание» — обширное драматическое полотно, монументальное зрелище, раскрывающее целую эпоху, сложнейший этап и перелом в судьбе народной.

Народ и вождь, личность и масса — вот действующие лица этого спектакля, клубок их запутанных, сложно переплетенных взаимоотношений и составляет емкую тему этого спектакля. Нужно иметь редкое композиционное дарование, идейно-художественное и организационное умение, чтобы разобраться в таком жизненном материале, добиться стройного слаженного ансамбля, глубоко анализируя, прийти к синтезу, к художественной целостности такого сценического произведения. Именно такими качествами, высоким профессионализмом, тончайшим режиссерским тактом, острым чувством современности характеризуются этот спектакль и видны, в целом, художественное мышление и режиссерский почерк Р. Каплагяна.

Рачия Никитович переживает пору бурного расцвета. Он один из тех, о ком говорят: «Кому много дано, с того и больше спросится». Да, Каплагяну многое дано. С него многое спросится. И, разумеется, им еще многое осуществится.

МЕНТИ МАМЕДОВ,
народный артист СССР

1972 г.



Встреча в театре им. Ленинского Комсомола. В центре Евгений Леонов

Народная артистка СССР Окюма Курбанова репетирует в театре им. М. Азизбекова роль Марты в «Восточном дантисте» А. Пароняна



Евгений Симонов, Владимир Этуш
и Михаил Ульянов в Ереванском
аэропорту



ПЕЧАТЬ ЛИЧНОСТИ

Незадачливый персонаж одной из юморесок Аркадия Райкина считал возможным использовать энергию балерины для промышленных целей. По его глубокому убеждению это принесло бы громадную пользу человечеству. Насколько укрепил бы свои позиции этот наивный персонаж, если бы знал Рачия Капляяна! На Капляяна могли бы сослаться и средневековые искатели вечного двигателя, того

самого перпетуум мобиле, образцом которого является наш славный армянский режиссер. Недаром поэт Геворг Эмиш прозвал его «радиоактивный Рачия».

Но, кроме шуток, деятельность Рачия Капляяна поистине поразительна! У него немыслимое количество обязанностей. Посудите сами. Он — организатор и художественный руководитель молодого, но уже солидного Ере-

ванского драматического театра, председатель Армянского театрального общества, учредитель и руководитель уникального театра «Дружба», на сцену которого привозят свои лучшие постановки другие театры страны. Он ставит капитальные спектакли не только на драматической, но и на оперной сцене, на площадях родного города, ставит не только в Ереване, но и в Москве, и не где-нибудь, а в Малом театре.

Но разве мы не знаем «деятелей», у которых при сотне «нагрузок» фактически нет ни одной, кроме более или менее ловкой мистификации неугомонной деятельности?..

Не то у Рачин Каплагяна. Он пандостойнейшим образом справляется со всем тем, что берет на свои небольшие, но удивительно крепкие плечи. Жаль, конечно, что сфера его творчества, сама область приложения его таланта и энергии столь эфемерны, что не оставляют нетленного следа. Будь он литератором, все созданное им за полвека жизни составило бы солидную библиотеку, его полотна, будь он живописцем, заняли бы картинную галерею.

Но он — режиссер. В молодости был актером. Большой общественный деятель.

Для сцены это хорошо — она богатеет от талантливого интерпретатора драматической литературы и современной жизни. Для общества — не менее полезно: энергией таких деятелей обогащается сама атмосфера искусства, укрепляется жизнь и творчество художников.

А для самого Каплагяна?

Он поставил много спектаклей. Я смог бы рассказать в подробностях о таких его работах, как «Отелло» и «Казар идет на войну» в театре имени Г. Сундукяна, как «Ануш», «Оптимистическая трагедия», «Ричард III», «Дневник Анны Франк», музыкальная комедия «Любовь и смех» в Ереванском драматическом театре, «Царь Эдип» И. Стравинского и «Вестсайдская история» Л. Берстайна в Ереванском театре оперы и балета имени А. Спендиарова, «Огонь твоей души» в московском театре имени Ленинского комсомола, «Признание» и «Каменный хозяин» в Малом.

Я неспроста подчеркнул: смог бы рассказывать в подробностях. Память критика, пови-

давшего тысячу спектаклей, не перегружается заурядным и проходным, удерживая лишь интересное и значительное. Я и сейчас мысленно вижу эти постановки, всегда интересные, нередко значительные, хотя иные из них шли пять-десять лет назад.

Передо мной проходят сцены из незаурядной, свежо осмысленной интерпретации «Отелло». Здесь сказались одна из примечательных особенностей режиссуры Каплагяна, которую хочется охарактеризовать как бесстрашную борьбу за театральность. Ставит ли Каплагяна трагедию или комедию, сатиру или водевиль, будет ли это лирическая драма или произведение, не определенлившее своего лика и безответственно названное автором просто пьесой, — во всем он ищет яркую содержательную форму. Он очень любит сценическую метафору. И все пронизывает тысячевольтной энергией умного темперамента.

...Отелло вершит свой суд. Испуганная Дездемона срывается с ложа и прекрасной белой птицей влетает во внутренний дворик, опускаясь на каменные плиты и трепача в предчувствии скорой гибели. Здесь настигает и умерщвляет ее Отелло, не в темной спальне при свете мерцающих свечей, а здесь, беря в свидетели само небо, не таясь вершит он необходимый, как ему кажется, неотвратимый и благородный суд. И в тот момент, когда узнав о коварстве Яго, Отелло свершает действительно неотвратимый суд над самим собой, его черный слуга, весь спектакль безмолвно сопровождающий его, как тень родной и далекой Африки, в пламени скорби и гнева ухватывает веревку от колокола, висящего в нише башни, и бьет в набат, оповещая всю вселенную о величайшей трагедии, жертвой которой пали такие чистые, такие светлые и благородные люди, как Отелло и Дездемона.

Так заканчивается спектакль «Отелло», поставленный Рачиней Каплагяном в 1970 году. А за четырнадцать лет до «Отелло» молодой Каплагяна, режиссер Ереванского театра юного зрителя, завершает свою тринадцатую постановку «Коварства и любви» такой мизансценой: Фердинанд, опутанный подлой интригой, еще уверенный, что Луиза коварно изобразила любовь к нему, а принадлежит

другому, вливает яд в ее стакан с лимонадом. Идет напряженнейшая сцена его объяснения с возлюбленной. Но вот в какой-то момент, почувствовав действие яда, Луиза, встрепетавшись и отчаянно озираясь вокруг в поисках спасения, срывается и бежит прочь из комнаты на воздух. Вертится круг сцены, стремительно летит против его движения несчастная девушка и звуки музыки, как крылья, поддерживают ее в последнем рывке к жизни, к свету, к солнцу. Она падает, достигая той вершины холма, где впервые услышала из уст Фердинанда слова любви, слова признания. И здесь, среди цветов, просветленная, умирает на руках у любимого с ужасным признанием, что ее заставили обогнать собственную любовь.

В этих, как будто схожих, но по смыслу столь разных мизансценах проявляются свойственные Каплянину широта поэтического мышления и смелость трактовки, однако — в пределах авторской идеи и материала.

Каплянин владеет пространственным решением замысла, композицией и архитектурной зрелища, но и умеет работать с актером. Он любит актера, заставляет актера полюбить себя и, видя в актере главного проводника авторской мысли, представителя автора на сцене, все проводит через него. Неспроста столь щедры артисты, даже самые знаменитые, на похвалы в адрес Каплянина. Судите сами.

«Коллектив, работавший с Р. Каплянином, испытал творческую радость», — говорит М. Царев, исполняющий одну из главных ролей в спектакле Малого театра «Признание». Это подтверждает другой участник спектакля, В. Кеннегон: «Если говорить о первом впечатлении от встречи с ним, то наиболее точным, определяющим словом будет — радость. Именно радость, творческая радость, которая всегда должна пронизывать сам процесс создания спектакля. Личные качества Рачи Каплянина создают атмосферу — даже среди непохожих друг на друга артистов — сближения, единого художественного мышления. Это — завидный дар, редкий дар». Третий участник спектакля Н. Анненков: «Р. Каплянин отличается необыкновенно чутким, я бы сказал, нежным отношением к актеру, предьяв-

ляя при этом бескомпромиссные требования и давая простор творческой инициативе».

Даже те из актеров, которые не играли в спектакле «Признание», но наблюдали за его подготовкой, говорят о том же. Е. Гоголева: «Редко встретишь художника, который сразу, с первой же встречи становится тебе близким, родным, с которым сразу находишь общий язык. За мою более чем полувековую творческую жизнь мне посчастливилось все же встретить таких друзей, и один из них — Рачия Каплянин».

За что же так любят актеры Каплянина? Только лишь за то, что он открыт навстречу им всей душой, всем своим восточным темпераментом, придающим каждой встрече, всякому общению атмосферу радости и доброжелательности? Да, он умеет создать такую атмосферу с первых мгновений встречи с новым коллективом, сразу же, смаху снести ту стену из вежливой настороженности и холодноватой приглядки, которая выстраивается между сплоченной группой и «человеком со стороны».

Но главное — Каплянин отдает актеру огонь своей души, извлекает из него все, что нужно пьесе, внушая актеру радостную мысль, что лучше его никто так не сыграет. Он не льстит актеру, не подделяется под него, как и не поднимает его под свой замысел, он ставит актера — всем строем постановочного плана — в наилучшее положение перед автором и публикой.

Вот почему так признателен ему ветеран и корифей армянской сцены Гурген Джанибекян, встречавшийся на своем веку с многими выдающимися постановщиками: «Мне легко было с ним работать, потому что передо мной стоял профессионально грамотный, талантливый режиссер, который хорошо понимал актера, облегчая его работу над ролью своими глубоко продуманными заданиями, находя общий язык с актером как в вопросе трактовки образа, так и в вопросе принципов исполнения в реалистическом искусстве, в смысле предоставления свободы актеру».

В спектакле «Признание» С. Дангулова развивается важная и сложная тема международного положения молодой Советской ре-

спублики. Композиция и персоналия представления необычайно трудны: множество эпизодов, еще больше действующих лиц, причем далеко не простых по рангу, в основном, дипломатов, а главное в центре — образ В. И. Ленина.

Все это, грубо говоря, надо сладить, скрепить сквозным действием, выверив каждую деталь во имя целого, выявления мощи ленинской мысли, силы революционного воздействия не только на народ, на людей своего лагеря, но и на все человечество.

И большой, порой громоздкий материал инсценировки романа С. Даугулова «Дипломаты» сладился, выстроился в целостную многофигурную композицию, с эпицентром — образом В. И. Ленина.

В смене ритмов спектакля, в точном соответствии их характеру действия, в искусном монтаже общих и крупных планов, в воссоздании стилистики каждой картины ради выявления общей идеи — безоговорочно видна режиссерская воля, богатая и целенаправленная фантазия постановщика. Видна и в способности создать нужную каждому характеру соответствующую атмосферу средствами содержательной театральности, сценической метафоры.

Сложна партитура роли Николая Репнина (Н. Подгорный). Человек непоколебимых убеждений и высокой честности, он всегда и неизменно действует по строгой логике аналитической мысли. Он — царский дипломат и верен своей присяге. В спектакле ярко и убедительно показано, как В. И. Ленин (роль Владимира Ильича играет Ю. Каюров) с его гениальной проникновенностью в сущность каждого характера учитывает особенности личности Николая Репнина, чтобы путем излюбленной дипломатом логики привести его на службу революции. Через ряд острых мизансцен-диалогов В. И. Ленина и Н. Репнина режиссер приходит к замечательной сцене.

Еще колеблющийся Репнин появляется в Смольном, чтобы окончательно решить в беседе с В. И. Лениным вопрос о своем служении новой власти. Но Смольный опустел, правительство переехало в Москву, по комнатам и коридорам гуляет ветер, подхватывая

оставленные ненужные бумаги. Все — будто в смятении, давно охватившем самого Репнина. Но вот зазвонил телефон, за ним другой, третий, четвертый, жизнь ворвалась и оживила все вокруг, призывая к действию, к решительным поступкам. В этом звучании послышался Репнину ленинский призыв, и он решает, окончательно и бесповоротно, ехать в Москву, защищать интересы революции в кругу мировой дипломатии. Так образно завершается ленинское влияние на переформирование сложившейся личности.

Великоленной метафорой выглядит и мизансцена, когда старший брат Николая, его воспитатель, известный царский дипломат, так и не принявший революции, Илья Репнин (М. Царев), после окончательного разрыва с Николаем, которого ему не удалось переубедить, осознав крах своей позиции, идет через анфиладу комнат опустевшего и холодного дома и вдруг натывается на стену, постепенно сползая по ней, бессильный что-либо изменить, умирающий в туннике. Здесь, как и во многих сценах, как и во всех постановках Рачин Каплянина, впечатляюще «играют» свет и музыка. И все это, чтобы «согреть» актера и помочь ему в создании образа.

Ставя «Ричарда III» в собственных декорациях, Каплянин создает образ всезахватывающей и слепотыгнесславной тираннической власти в виде громадного трона, трансформирующегося по ходу действия в различные, необходимые по сюжету площадки. Острая мысль о тирании, о неостротности кары тому, кто в погоне за властью над людьми пренебрегает человечностью, топя в крови честь и совесть, пронизывает всю постановку, страстно утверждающую идеалы шекспировского театра. Режиссер приглашает уродство Ричарда (Л. Тухижян) — ему важно показать, что Ричард страшен не уродством тела, а чудовищной чернотой души, и кажется, что в двоящейся и троичеющей тени узурпатора, гигантским пятном возникающей на стене, выплескивается его мерзостная сущность.

Каплянин владеет большой силой обличения, однако выставляет ее с тем поэтическим тактом, о котором говорил Н. Добролюбов. На его палитре в этом отношении имеются раз-



С артистами Малого театра. Справа—Борис Равенских

В Кишиневе во время постановки «Много шума из ничего»



личные краски. Трагическое обличение как духовное очищение — в патетических сценах «Ричарда III». Комическое обличение в браурно-буфонной и на редкость веселой водевильной путанице спектакля «Любовь и смех», где показаны алчность собственников, ханжество духовенства, неприглядность менашского преклонения перед иностранщиной. Сатирическое обличение бездуховных нравов в растленной буржуазной семье из «Затюканного апостола». Патетическое обличение варварского обычая кровной мести в «Ануш», спектакле, полном лирической красоты.

Но главное, к чему стремится режиссер и что составляет силу и привлекательность его творчества, — это утверждение. Его Отецло полон неизбывной светлой радости, лучезарного благородства, высокого интеллекта и непоказной скромности. В героях «Ануш» с певучей прелестью воссоздана красота обыкновенных людей, неспособных к злу, даже когда суровый обычай гор побуждает их поднять руку на ближнего своего. В образе Сына из «Затюканного апостола», этого мятущегося юноши, тщетно пытающегося вырваться из хаоса мыслей и чувств, порожденного в нем противоречиями буржуазного мира, режиссер раскрывает бурный протест против безнравственности и пошлости потребительского общества. В простом, но не обыденном, взволнованном, однако не сентиментальном рассказе о страшной жизни Анны Франк, притаившейся на чердаке от гитлеровских убийц, Каплагян выявляет превосходство человеческого благородства над черной изменчивостью фашизма.

В поисках утверждения Каплагян строит из стихов Сильвы Капутикян поэтический спектакль «Семь станций», в котором фрагментарно возникает история армянского народа, веками страдавшего от набегов различных чужеземцев, выстоявшего и сохранившего национальную самобытность для того, чтобы в конце концов обрести свободу.

Чуткий к современности, живущий повседневным своим народом, Каплагян ищет сегодняшней материал, помогает драматургам создавать актуальные произведения. Так рождается «Монолог отца Тонапета» О. Мелконя-

на и Г. Чаликяна, в котором отражен всенародный порыв в строительстве канала Арпа-Севан, имеющем народнохозяйственное значение. И здесь проявляется богатая «смекалка» Каплагяна: на роль отца Тонапета он приглашает в свой молодой Ереванский театр одного из корифеев армянского сценического искусства, могучего, несмотря на свои семьдесят пять лет, Гургена Джанибекяна, лучшее олицетворение мощи и мудрости армянской нации вряд ли можно найти!

Развитое чувство жанра позволяет Рачин Каплагяну точно выявить стилистику спектакля, однако, оно же помогает ему в беззащитном юморе сатирических жанров: режиссер смело врзает юмор в драматическое действие, лирику в сатирический спектакль. Охватывая все сценическое пространство сцены, он «мистифицирует» зрителя «большими» масштабами маленькой сцены. Так, на принципе «большое в малом» строится «Оптимистическая трагедия» на крохотной сцене Ереванского драматического театра, и пьеса В. Вишневского ничего не теряет при столь малых размерах площадки. Здесь, как и в «Ануш», хорошо слаживаются массовые сцены, и небольшое количество участников, умело расположенных и индивидуально выделенных, кажется вышустительным.

Но когда возникает возможность развернуться на большой сцене, то ее размеры оказываются недостаточными для разбушевавшейся режиссерской фантазии Каплагяна. В комедии «Казар идет на войну», где он помогает замечательному жанристу Ф. Мкртчяну создать образ армянского Швейка, не используется все пространство громадной сцены. Возникает голубая сфера беспредельного, нескончаемого и ликующего мира, контрастирующего с пакостями его врагов — контрреволюционеров всех мастей. Жизнедеятельность Казара, пробивающегося к истине, невольно повергающего в страх и панику врагов народа, постепенно сливается с этим голубым миром, что придает масштабность его фигуре. И вот это стремление к «планетарности», к бескрайним обобщениям силы и мудрости народа, побуждает режиссера расширить масштабы действия, и тогда он проецирует на задник-экран кинокадры.

Режиссер смело врезает в это бескрайнее пространство и тихие лирические сцены. Стоит поставить в глубине сцены дверь тюремной камеры, и вот уже внимание зрителя приковано к задушевно-скорбному и лирически-взволнованному монологу арестованного Казара, тоскующего о любимой жене. И достаточно разжечь маленький костер на скошенном плашите огромной сцены, чтобы создать островок Советской власти в разбушевавшемся меньшевистском болоте, островок, на котором Казар входит в новый мир, беседуя с красноармейцем Васей, обучающим его русскому языку и основам большевистской политграммы. И все это «малое» врезано в «большое», зависимо от него, сливается с ним, показывая, что идея становится материальной силой, когда овладевает массами, что искра способна разрастись в пламя, когда дуют ветры свободы.

Так что же Каплянян — рыцарь без страха и упрека? Без страха — верно, но не без упрека. Нет мастера, у которого, что ни работа, то шедевр. И у Капляняна можно обнаружить просчеты, неточные замыслы и неверные зоплощения. Только он и сам знает, что такое — в его работе — хорошо и что такое плохо.

Живописец, создавая портрет, выявляет в нем сущность человека. Пусть злодей внешне мил, однако на лице его художником выявится печать черной души. На портрете хорошего человека — все ценное, что заложено в его личности. Таков и портрет народного артиста СССР — режиссера Рачин Никитовича Капляняна.

М. ЛЕВИН

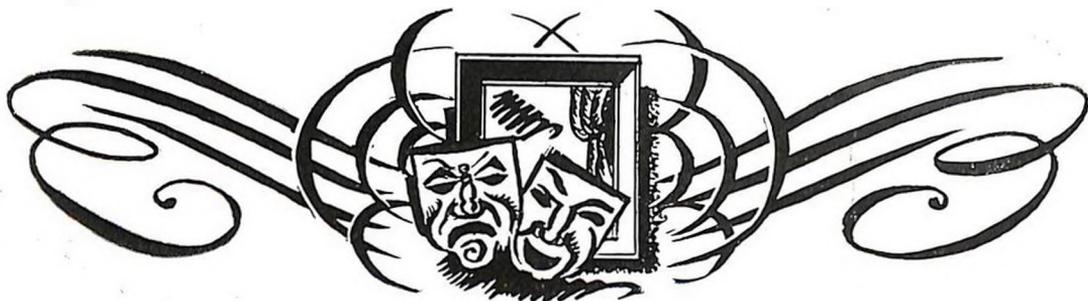
«Театральная жизнь»,
1975 г., № 17.



С Андреем Гончаровым



Николай Акимов приветствует открытие Ереванского драматического театра



Критики и зрители о его постановках

Как уже отмечалось, география постановок Рачия Каплянiana очень обширна. За 35 лет режиссерского труда он поставил 80 названий из армянской, русской и западноевропейской современной и классической драматургии. (Список прилагается). Всех отзывов и рецензий невозможно было представить на суд читателя, так как их было слишком много, да простят меня, если скажу, что все они, за редким исключением, были в положительных тонах, с подчеркиванием режиссерского мастерства Рачия Каплянiana, его неумейной фантазии, красочности, театральности, неожиданности мизансцен, глубиной и современностью его сценических творений.

Итак, свидетельствует пресса.

Ереванский театр юного зрителя

Повышенный эмоциональный строй мышления Каплагян обрел потому, что пришел в режиссуру после многолетней актерской практики. Им было сыграно до 60 ролей, и начал он свой артистический путь с 12-летнего возраста. Было это в Ленинакане в 1935 году, когда известный режиссер Вардан Аджемян заметил в школьном спектакле Рачика Каплагяна и стал привлекать талантливого мальчика для исполнения детских ролей. С той поры Каплагян своей связи с театром не порывал — так что наиболее молодой из режиссеров народный артист СССР имеет 35-летний сценический стаж.

Помнящие первые Ленинаканские роли Каплагяна выделяют образ юного бунтаря и поэта Маяковского в пьесе «Нико Режинашвили». Выступая в спектаклях Вардана Аджемяна, молодой актер внимательно присматривается к работе руководителя театра и с юных лет усваивает ту склонность к глубокому лиризму и обостренной театральности, которые столь характерны для режиссерской манеры Аджемяна. Хорошей артистической школой для Р. Каплагяна стало и то, что он играл на одних подмостках с такими корифеями армянской сцены как Армен Арменян, Цолак Америкян и Левон Зограбян.

Когда способного молодого актера приняли в труппу Ереванского ТЮЗа — он обладал куда большим опытом, чем его сверстники; заметно это было и в аудиториях Театрального училища, где Р. Каплагян учился параллельно с работой в театре.

В ТЮЗе Каплагян переиграл значительное количество ролей остро комедийных и героических, исполненных в различных психоло-



гических планах, в разном жанровом ключе, но всегда с большой внутренней серьезностью и завидным юношеским задором. Лучшими из них были Сергей Тюленев в «Молодой гвардии» Фадеева и Дик в пьесе Любимовой «Снежок». Роли свои Каплагян создавал под руководством Тиграна Шамирханяна, художни-

ка пытливого ума и юношеского темперамента. Я хорошо помню этого обаятельного человека с взлохмаченной копной седых волос и восторженным блеском глаз, преданию любившего свою детскую аудиторию и способного в ней полностью раствориться.

Не отсюда ли этот светлый строй художественной натуры Рачия Каплияна, увлеченно, мисские годы рабствовавшего со своим учителем и как актер, и как начинающий режиссер.

Но художественный руководитель ТЮЗа не только своей личностью определил какие-то важные стороны дарования ученика, он прочно скрепил его дар с трепетным, чутким, инстинктивным и прекрасно «верующим» залом и заветчал любимому Рачику творить с девизом: «А если мы были бы детьми».

Прошли суровые годы войны — Р. Каплиян ее участник. Вернувшись домой, он на два года уехал в Москву в Художественный театр, где молодой режиссер ассистирует у М. Н. Кедрова в спектаклях «Дачники» и «Залп Авроры». Началось углубленное освоение основ «системы Станиславского».

В 1954 году Р. Каплиян назначается главным режиссером Ереванского театра юного зрителя; несколько позже происходит мое знакомство с искусством молодого режиссера.

Было это на спектакле «Дом без глаз». В этой пьесе А. Аракеляна показывалась судьба мальчика, умного, пытливого и доброго, но в самую юную пору сбившегося с верного пути и чуть не погибшего из-за беспечности своих родителей.

Первая же картина спектакля, когда Маврик после отъезда родителей остается один — дала понять, что молодой и современно новый для меня режиссер очень чуток к жизненной правде и удивительно хорошо знает «мальчишескую душу».

Оставшись один, Маврик (роль эту озорно и увлеченно играла Марушик Тамразян) устраивает подлинное «празднество свободы». Маврик, проводив мать, врывается в комнату с воинственным криком, зажигает в квартире весь свет, танцует какой-то дикий танец, а затем, развалившись в свободной позе на диване, предается блаженству «независимого существования».

Это наивное, детское представление о свободе актрисой было передано превосходно. Игра ее была полна непосредственности и одновременно безукоризненно точна. Ничего произвольного, случайного, но и никакой напряженности, заученности. Ощущалась твердая «режиссура роли», которая не только не обременила молодую актрису, а давала ей возможность работать уверенно и точно.

...Но вот в квартире появляется приятель Маврика Бато, а за ним мрачным силуэтом зырисовывается фигура мошенника Карписа. Мальчика умело обрабатывают (и снова ощущается изобретательность режиссера). Маврику показывают фокусы, затем предлагают и запросу, потом заставляют выпить рюмку вина — ему это все кажется интересным. Очень увлекает его и новое знакомство. Такого веселого, ловкого и умного «взрослого» он никогда еще не встречал. Актер П. Геворгян, точно выполняя режиссерский рисунок, строит роль, маскируя подлинный характер персонажа, показывает его вначале добродушным и даже простодушным человеком. Настоящее лицо этого некогда актер раскрывает только тогда, когда тот оказывается у себя дома, в своей берлоге.

И в этом случае «режиссура роли» была налицо.

Искусство молодого руководителя ТЮЗа меня явно заинтересовало — продолжение знакомства с ним произошло в следующий вечер, на его постановке трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Стало сразу заметно, что молодой режиссер с подлинным творческим увлечением раскрывал трагическую судьбу Луизы Мидлер, ее горячую, чистую, цельную, но обреченную любовь. Однако, было забыто, что трагедия Шиллера помимо темы «любви» содержит и тему «коварства», помимо чувства преданности и страстное чувство борьбы...

Серьезные просчеты молодого режиссера в толковании этой «первой немецкой трагедии» (Ф. Энгельс) могли бы привести к полной потере идейности и масштаба трагедии Шиллера, если бы в спектакле не было бы яркого, сильного исполнения роли Луизы.

Молодой режиссер, еще не опытный как постановщик, уверенно выстроил внутреннюю

линию трагедийного образа. И результат был отличный. Молодая одаренная Нина Даллакян говорила, что Луиза, страстно полюбив Фердинанда, не только увидела свет первой весны, но и темные, злые силы жизни, которые воспрепятствуют счастью, загубят добро. Отдаваясь непосредственному счастью любви, она где-то понимает несбыточность своей мечты, невозможность преодоления тех преград, которые стоят перед их чувством.

Так актриса придавала лирической роли более широкий драматический аспект — и в этом отчетливо был замечен режиссер, который с неожиданной силой дал себя знать в финальном аккорде действия.

Луиза, почувствовав действие яда, выбежала (в нарушение сценической традиции) из своей комнаты на воздух и помчалась по саду... Широкой воллей и лилась музыка, двинулся круг сцены и девушка, бегущая от смерти, оказалась на том самом месте, где были произнесены первые слова любви. Сюда же вслед за нею примчался Фердинанд, и на высоком холме, среди живых цветов, девушка умерла на руках любимого, который с величайшим негодованием проклял сгубившее ее коварство, проклял деспотизм.

В таком финале главное содержание спектакля — тема загубленной любви — вылилась в одной стремительной мизансцене.

Так я впервые увидел режиссерский почерк Рачия Каплагяна, ощутил истинное и многообещающее призвание этого художника. И этого мне было достаточно, чтоб рекомендовать руководству театра им. Ленинского комсомола пригласить режиссера из Еревана для постановки пьесы А. Араксманяна «Огонь твоей души».

За первыми режиссерскими удачами последовали новые — в Ереване и в Москве: рука режиссера становилась все тверже и хотя рядом с находками были и просчеты, но главное заключалось в том, что молодой режиссер от спектакля к спектаклю все настойчивей добивался образного раскрытия идейного содержания драматического произведения, все определенной подчинял общему замыслу отдельные актерские исполнения. Добиваясь от исполнителей полноты и силы внутренних пере-



В тиши рабочего кабинета



В роли Сергея Тюленева в спектакле «Молодая гвардия» А. Фадеева

живаний, Капляян именно из этого источника извлекает эмоциональную напряженность действия, его стремительный ритм. В порыве увлечения режиссеру случалось погрешить против вкуса, нарушить строгую психологическую логику, но он никогда не допустит в своем театре скуку, никогда не останется безразличным к тому, что происходит в драме, не даст половничатых средних решений. Смеяться — так уж смеяться, говорит режиссер, и рождается постановка «Приключения Сура и Сама», этот веселый динамический спектакль-игра. Но если решено говорить с молодой аудиторией о серьезном и веселом, о бессмертных подвигах юных героев, то тогда все меняется, все подчиняется романтическому замыслу и доводится до предельного накала чувства и создается «Ночное чудо» — героический спектакль-поэма.

Указанные две работы Р. Капляяна лучшие из «тюзовского» этапа его творческой жизни.

Вспомним эти яркие постановки.

На спектакле о мальчиках-забияках Суре и Саме парит безудержное веселье, смеются и дети, и взрослые, смеются и радуются, ибо все время ощущают себя в атмосфере живого сценического творчества.

Режиссер, используя непритязательную пьесу А. Шагиняна и В. Хачикяна, создал представление психологически правдивое, обаятельное и одновременно яркое, театральное и динамическое.

Сур — В. Хачикян и Сам — М. Тамразян, один тощий, простодушный и пылкий, а другой коренастый забияка и хитрец, эдакие Дон-Кихот и Санчо Панса детского мультфильма. Пылкий Сур спит и видит себя знаменитостью, чем-то вроде циркового фокусника. И вот он уже на арене, в чалме и мантии, его руки творят чудеса, гремит оркестр, отовсюду летят цветы. Но сон пронес и снова проза жизни. Под звуки похоронного марша ребята идут в школу. А как хочется сделать что-то великое, например, изготовить самим фосфор, обмазаться им и... светиться. Сказано-сделано, добыты всякие химикаты, расставлены банки, колбы, пробирки и... грандиозный взрыв на

весь дом и не менее грандиозный взрыв хохота в зрительном зале.

Шалости мальчишек бесчисленны, смотришь на все их забавные проделки и уже не знаешь, ругать ли мальчишек или восхищаться ими, их смывленностью, находчивостью, энергией. Конечно, шалуны приносят немало огорчений, но и старчески умные дети тоже не радость.

К мальчикам присоединяется и Мануш — тоненькая, веселая стрекозочка (Валя Хачатрян). Компания на «позанимствованной» лодочке отправляется в страну индейцев и с ними Рачик (простите, заслуженный артист Армянской ССР Р. Капляян). Конечно же, режиссер вместе с ребятами, ведь это он подвесил рисованную луну, он усадил всю бригаду в крышечную лодку, он вместе со своими любимцами шалит, хохочет, пляшет. И при этом ничего не придумывает, все как-будто получается само-собой — от молодости, задора, — увлеченности и не только одного постановщика, но всех участников этого нескромного веселого спектакля.

Мы, говоря о спектакле, еще ничего не сказали о его морали. В чем она? Ну, конечно же, в наказаниях, которые несут Сур и Сам, жизнь дает немало уроков нашим сорванцам. Но все же не дидактика главный учитель этого спектакля. Главное — в эстетическом воспитании ребят, в погружении их в мир искусства, во включении в веселую увлекательную игру. И, наконец, значение этого спектакля в полном «раскрепощении» актерских сил, в завидной увлеченности сценическим творчеством. И эта активизация творчества актеров, может быть, самая важная заслуга постановщика. Ведь из этих живых искр возгорается пламя сценического творчества.

Таким светом, страстной увлеченной игрой озарен был второй из названных спектаклей Капляяна, постановка пьесы Г. Ягдзяна — «Ночное чудо». Если говорить о главном, то оно заключается в том, что большая эмоциональная наполненность действия имеет своей целью как бы непосредственно сомкнуть души молодых зрителей с судьбой Валентина Котика, этого юного героя Великой Отечественной войны, образ которого стал легендарным.



Режиссер поднимает героя на пьедестал и показывает его через тюлевый занавес — мальчик как-будто смотрит на нас через дымку истории. И нужно, чтоб зрительный зал преоделел пространство лет, чтоб легенда стала былью, чтоб каждый юный зритель (вместе со школьником Ашотом) сам, своим сердцем, своим вооружением побыл с Котиком, вместе с ним пережил войну, вместе с ним рос и креп душевно, обретал характер, волю. Вот какой серьезный замысел у автора спектакля, вот какое ответственное задание получают в нем актеры и, в первую очередь, М. Тамразян (Ашот) и Н. Даллакян (Валентин Котик).

Чутко следуя режиссерской партитуре роли, М. Тамразян с огромной внутренней сосредоточенностью показывала все звенья душевной жизни своего маленького героя. Беспечность, равнодушие, удивление, любопытство, восторг, негодование, жажда мщения — все эти чувства в стремительном потоке сменяются в душе Ашота, и он на наших глазах становится другим — умным, сдержанным, волевым. И причина этого изменения — все большее углубление в судьбу Котика, когда из восприятия фактов героического прошлого у мальчика складывается благородная, смелая, живая душа. Актриса завершает характеристику своего героя так, что Ашот сам может стать на место Валентина.

Пронсходит сближение героев не только

психологическое, но и тональное, и это важный момент замысла. Р. Каплянян — поднять реалистический пласт действия до высот героического искусства.

Но героика образа Котика — сдержанная, внутренняя, паделенная теми психологическими чертами, которые роднят этого «мальчика» из легенды с членами «Молодой гвардии». Н. Даллакян детское негодование своего героя, его непомерную непримиримость и смелость доводит до страстной патриотической воодушевленности. Жажда борьбы и мести переполняет эту маленькую душу и рождает дерзновенную отвагу — грабата, брошенная в пенавиетных фашистов рукою мальчика — это высший миг радости битвы, это героическая кульминация образа. Спектакль «Ночное чудо» с его двумя героями — к своему финалу порождал у юношеской аудитории сильнейшее волнение, учил благородству помыслов, силе воли, растил в молодых душах святое чувство долга перед Родиной.

И сколько таких душ побывало за многие годы в театральном зале ереванского ТЮЗ-а «у Рачика Капляняна», искусство которого крепло и расцветало именно потому, что режиссер ставил перед собой трудные, но увлекательные задачи.

В 60-е годы Р. Каплянян — режиссер зрелой мысли, смелых опытов, в совершенстве владеющий сложной техникой постановочно-



го искусства, художник яркой, сильной, почти мгновенно возгорающейся фантазии.

Достаточно привести лишь список его работ в драматическом, оперном театрах и театре музыкальной комедии: «Эзон», «Саземские колдуньи», «Розы и кровь», «Каждому свое», «Одна», «Немеркнувшие звезды», «Шестьдесят лет и три часа» и «Казар идет на войну»; оперы «Царь Эдип», «Вестсайдская история», «Хачатур Абовян», «Евгений Онегин», «Человек из легенды»; оперетты: «Лучше поздно, но поздно», «Золотая долина», «Птичка в клетке».

Рассказать об этих спектаклях в короткой статье, конечно, нет возможности — обратим лишь внимание на широту творческого диапазона режиссера.

Эпическая сила глубокой страстной музыки Стравинского на сюжет о царе Эдипе требовала совсем иных выразительных средств, чем динамические, бурные, полные горячего лиризма и удивительных завесок негритяиские блюзы «Вестсайдской истории».

Столь же разные режиссерские решения были необходимы для сценической жизни драматических произведений — философская глубина, крутая ленка характеров драмы «Эзон», суровый аскетический стиль и острая политическая заостренность мысли «Каждому свое»; проникновенный психологизм и бытовая точность обрисовки характеров пьесы «Шестьдесят лет и три часа»; и, наконец, приволье народного юмора, грубоватая, почти балаганная театральность сатирической комедии «Казар идет на войну».

И во всех этих случаях Р. Каплянин находил точное жанровое решение — и если не всегда удача режиссера была полной, то общая высокая культура режиссуры была несомненной.

Г. БОЯДЖИЕВ,
доктор искусствоведения,
профессор

1971 г.

ОБРАЗ

ВЕЛИКОГО

ПРОСВЕТИТЕЛЯ

В дни юбилейных торжеств, посвященных 100-летию со дня смерти Х. Абовяна, Ереванский театр юного зрителя им. А. Н. Микояна показал пьесу Д. Газазяна, в которой запечатлен образ великого армянского просветителя.

Драматургу и театру удалось создать мужественный образ поэта и мыслителя, гуманиста и демократа, 120 лет назад поднявшего свой страстный и смелый голос в защиту угнетенного люда против религиозного мракобесия, против царского полицейского режима, за дружбу армянского и русского народов.

Д. Газазян показывает Х. Абовяна в период его напряженного труда над романом «Раны Армении» и книгой «Нахашавих». Абовян предстает перед зрителями как страстный невец правды, борец за преобразование жизни угнетенного армянского народа.

В пьесе показана любовь народа к Абовяну, глубокое доверие к великому просветителю. В этом большая заслуга автора, сумевшего правдиво показать органическую связь между народом и его передовым деятелем, вступившим в борьбу с угнетателями.

Судьба Абовяна не может не волновать любого зрителя этого спектакля. При этом драматург не поддается соблазну вступить в спор с правдой истории ради мелодраматического обострения ситуаций. Он ведет свое сценическое повествование просто и правдиво, предоставляя театру богатые возможности для создания спектакля напряженного, волнующего, страстного.

Постановщик пьесы об Абовяне Т. Шамирханян и режиссер Р. Каплагян сумели воспользоваться этими возможностями. Армянский репертуар ереванского ТЮЗа пополнился значительным, глубоко реалистическим

спектаклем, свидетельствующим о высоком мастерстве режиссуры и актеров театра.

Создан спектакль поэтичный и страстный, проникнутый глубоким оптимизмом, имеющий большое общественное значение. Образ великого сына армянского народа в нем нашел достойное сценическое воплощение.

Н. КАГРАМАНОВ

«Советская культура», 13 ноября 1948 г.

«СУВОРОВЦЫ»

С неослабевающим интересом смотрится этот содержательный спектакль ереванского ТЮЗа.

«Суворовцы» — одна из наиболее сильных по своему воспитательному значению постановок ТЮЗа. Это результат дружных усилий авторов пьесы А. Шайбона и Р. Каплагяна, постановщика, заслуженного деятеля искусств Т. А. Шамирханяна, режиссера Р. Каплагяна и всего творческого коллектива.

В. БАЛАСАН,

«Комсомолец», 16 мая 1948 г.

ШИЛЛЕР В ТЕАТРЕ

ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Ереванский театр юного зрителя им. А. Микояна за время своего существования не раз с успехом обращался к классическому репертуару.

На этот раз театр сделал смелый шаг, поставив «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Театр много потрудился над этой постановкой, стремясь воплотить в реальные образы бурный и бунтарский дух шиллеровской драматургии, ее романтическое дыхание.

Режиссер Р. Каплагян, особенно подчер-

квивая крушение любви, свободной и безупречной, бескорыстной и возвышенной, правдиво раскрыл социальное содержание драмы, а именно то, что немецкий абсолютизм второй половины 18-го века разрушающе действовал на человеческую деятельность.

Спектакль — страстный, эмоциональный. Яркими и выразительными средствами осуществляется противопоставление грязного мира дворян «мещанскому» обществу, правильно найден ритм спектакля — беспокойный и стремительный.

Р. Каплянян хорошо решил тему так называемой «побеждающей любви»; трагическая смерть Луизы и Фердинанда является моральной победой над тиранией.

А. АРАКСМАНЯН,
драматург
«Советакан Айастан», 6 мая 1956 г.

любовь Луизы и Фердинанда возвышается до подлинного трагизма.

Главная задача режиссера Р. Капляняна — раскрыть возвышенную любовь юных героев, противопоставить этой сильной любви ничтожество окружающей жизни, обреченность прекрасной любви бедной Луизы к сыну президента Фердинанду. Смысл же характеристики Энгельса — «Это первая политически тенденциозная драма в немецкой литературе», — данной произведению Шиллера, раскрыт в постановке именно через трагедию любви. На сцене гибнут честные юные герои, торжествует коварство над любовью, а в зрительном зале в сердцах зрителей встают живые образы Луизы и Фердинанда, торжествует любовь над коварством.

С. РИЗАЕВ,
доктор искусствоведения
«Коммунист», Ереван, 8 апреля 1956 г.

«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»

СПЕКТАКЛЬ ГОРЯЧЕГО СЕРДЦА

...В ночной полутьме, на тех самых высоких лестницах дома музыканта Миллера, где в начале спектакля мечтали влюбленные о своем счастье, теперь лежит мертвая Луиза, а к ней тянется, мучаясь в предсмертной агонии, ее Фердинанд. Страшный крик его, рожденный прикосновением к холодной руке бедной девушки, прозвучал как последний вопль погибающей любви. Мертвую тишину нарушают лишь торжественные звуки траурной мелодии Бетховена и вместе с ее замиранием гаснет единственная свеча, горевшая над умершими. Черная темнота окутывает сцену, медленно закрывается занавес. Так кончается трагедия Шиллера «Коварство и любовь» на сцене Ереванского театра юного зрителя.

В этом финале отражена вся режиссерская концепция постановки, концепция оригинальная и поэтическая. Режиссерское видение произведения Шиллера заключается в том, что

Ереванский театр юного зрителя показал в период зрительской работы — постановку героической драмы. Г. Ягджяна «Ночное чудо».

В основу этого произведения легли подлинные события недавнего прошлого нашей Родины, ставшие для сегодняшнего юного зрителя уже историей. Спектакль, поставленный главным режиссером театра, заслуженным артистом республики Р. Капляняном, взволнованно и страстно рассказывает о героическом подвиге юного украинского партизана Вали Котика, которому посмертно присвоено звание Героя Советского Союза.

Показать нашим детям, какими были их сверстники в годы тяжелых испытаний, выпавших на их долю в период Отечественной войны — задача благородная и почетная для каждого коллектива. Но не только в этом ценность спектакля Ереванского ТЮЗа. Пьеса и спектакль построены как переключки пионеров



Сцена из спектакля «Приключения Сура и Сама»
А. Шагиняна и В. Хачикяна

двух поколений и тема этого произведения, говорящего о преемственности революционных традиций, гораздо шире и значительнее обычного показа событий исторического прошлого. В спектакле «Ночное чудо» коллектив театра ставит и решает один из самых главных для современных школьников вопросов — каким должен быть пионер.

Спектакль, сыгранный коллективом театра на едином дыхании и согретый горячим сердцем, — ценный подарок нашему юному зрителю. В яркой художественной форме он несет зрителям большие гуманистические идеи. Он учит наше юное поколение дружбе, верности, честности, призывая к активному участию в жизни и осуждая созерцательное отношение к ней.

Хочется поздравить коллектив Ереванского театра юного зрителя с большой творческой победой.

Т. КАНДЕЕВА, Н. ФИРСОВ,
«Коммунист», 22. V. 1960 г

ОБ УСЛОВНОМ РЕАЛИЗМЕ

И РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ

УСЛОВНОСТИ

«СУРА И САМА»

...И если бы не было молодого режиссера Рачия Каплагяна, вряд ли бы наши дети к 40-летию Советской Армении получили бы этот подарок, этот чудесный спектакль «Приключения Сура и Сама», музыкальную комедию в

трех действиях, поставленную в театре юного зрителя.

На сцене этот спектакль — неудержимый поток режиссерских находок, меткого и остроумного авторского слова, талантливой и непринужденной актерской игры, а в зале — непрерывные всплески фонтанчиков смеха, трудно даже определить, кто больше смеется — помолодевшие взрослые или «повзрослевшие» под влиянием пьесы дети!

В чем самый большой секрет успеха режиссера Рачия Каплагяна? По нашему мнению, в том, что он (а это, к сожалению, случается не так уж часто) говорит со зрителем на языке театра, в той чудесной манере, которая является и реализмом театра, и его сутью, ведь в этой условности вся соль театральной постановки.

Можно с позиций неправильно понятого реализма (а на самом деле натурализма) истратить десятки тысяч слов для того, чтобы создать на сцене «настоящее» море, деревню, изготовить настоящую мебель, Каплагян не сделал этого и очень хорошо, что не сделал...

ГЕВОРК ЭМИН, поэт
«Гракан терт», 28. X. 1960 г.

На сцене происходит удивительное превращение: мальчики и девочки, прибывшие на автобазу для прохождения практики, уходят студия духовно возмужавшими, появившимися, что такое труд и счастье быть полезным. Эту поучительную историю рассказывает нам спектакль Ереванского ТЮЗа «Тебя зовут дали», поставленный режиссером Р. Каплагяном по повести А. Рыбакова «Приключение Кроша».

Режиссер не только помог актерам определить линию поведения каждого героя, но и сумел создать романтический спектакль.

Р. Каплагян скульптурно лепит грушевые и массовые сцены, умело использует сценическую площадку. Здесь ничего лишнего. Она должна вместить ватагу школьников. На задник проектируется изображение автобазы, гаража, загородный пейзаж (художник Г. Варданян). Интересно, хотя и чрезмерно, использует режиссер музыку (музыкальное оформление А. Сатунца). В эту приподнятую, романтическую атмосферу режиссер вносит черточки детского юмора, лукавства, благодаря этому многие сцены приобретают достоверность, жизненность.

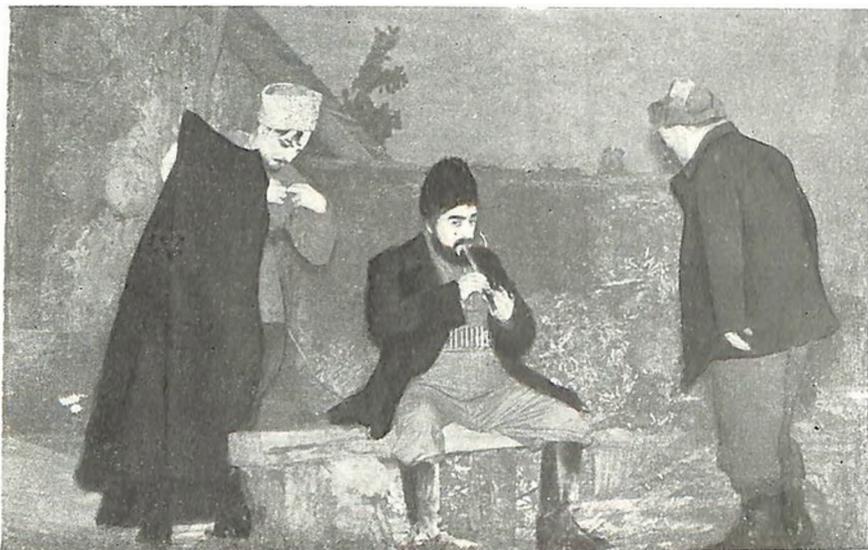
Л. ВАНЯН,
«Коммунист», 12. I. 1962 г.

Государственный академический театр им. Г. Сундукяна



«РОЗЫ И КРОВЬ»

«Розы и кровь» — так назвал свою пьесу драматург А. Аракелян и поверг будущих зрителей спектакля в раздумье. Спектакль поставлен режиссером Р. Канляном. Эта его вторая работа на сцене театра им. Сундукяна отмечена целым рядом интересных режиссерских находок, выразительных пластических решений.



Сцена из спектакля «Розы и кровь» А. Авакяна

Но дело не только в этом.

В конце-концов каждый более или менее опытный режиссер способен на какое-то творческое изобретательство. Капляян проявил хорошее понимание сущности идейно-художественной пьесы и ее стилистических особенностей.

Актеры, художник, композитор подчинены режиссерскому видению спектакля, задуманного как героико-романтическое представление. Отсюда и образная характеристика спектакля. Он как бы поставлен на контуры, приподнят, отвлечен от бытовой достоверности.

Это мы чувствуем в темпераментной игре актеров, отличающейся некоторой торжественностью интонационного строя речи, и в броских, рельефных мизансценах; это мы слышим в музыке В. Котояна, в которой дают знать маршевые ритмы; это мы видим в декорациях Р. Мекняна, композиционно устремленных вверх.

Все это обнадеживающие плюсы и пьесы, и спектакля.

Ж. АКОПЯН,

«Коммунист», 9. I. 1958 г.

СЕЙЛЕМСКИЙ

ПРОЦЕСС

...Спектакль «Сейлемские колдуньи» на сцене театра имени Сундукяна смело можно назвать переломным. Поставленный режиссером Грачия Капляяном без помпы и театральной мишуры, которая в последнее время была характерна для стиля армянского театра, он очень просто и вместе с тем очень точно работает на драматургический замысел. Новый спектакль армянского театра намечает дальнейшие перспективы, рушит застывшие театральные штампы, и, мы надеемся, будет первым сильным толчком, который выведет театр из того (чего скрывать!) тупика, в который он себя завлек.

Кажется, будто режиссер бросает вызов всему тому, что тяжелой гирей висело на театре — той ложной мелодраматической интонации, которой особенно злоупотребляли некоторые актеры старшего и среднего поколений, и сверхпатетике, и искусственности мизансцен. И режиссер выходит победителем. Есть еще одна особенность у этого спектакля. Свет рамп впервые по-настоящему осветил актеров,



А. Миллер «Сейлемские колдуньи».
Сцена из спектакля

которые до этого несправедливо находились в тени. Как смело во весь рост выпрямился Сос Саркисян — Джон Проктор, а совсем юная Донара Мкртчян — Мерри — это настоящее приобретение для театра.

Чего стоят праздные «теоретические» споры о режиссуре, отсутствии актерских кадров и всем прочем, когда художественная практика прекрасно доказывает, что в армянском театре таятся неисчерпаемые силы, и задача режиссера — их выявить и чутко воспринимать, максимально используя актерскую индивидуальность.

...И, наконец, финал — удивительное единство драматурга, режиссера и художника. Вертится сложная конструкция, похожая и на лестницу, и на эшафот, и на железную клетку, откуда трудно выбраться человеку. Вертится этот сложный механизм как мрачное напоминание и... предупреждение.

В. ШАХИАЗАРЯН
«Коммунист», 30 июня 1965 г.



Сцена из спектакля «Сейлемские колдуньи»
А. Миллера



Ж. Арутюнян. «Казар идет на войну». Казар — М. Мкртчян

Сцена из спектакля «Казар идет на войну»



«КАЗАР ИДЕТ НА ВОЙНУ»

Постановка Р. Капляяна, думается, останется в памяти многих и надолго. Р. Капляян — режиссер часто и смело экспериментирующий, ищущий новые средства сценической выразительности, порой он стремится к яркой театральности, зрелищности, не боится самых невероятных конструкций, а порой умеет ограничиваться одним лишь светом на сценической площадке.

В своих режиссерских поисках нового, мне кажется, в лице художника С. Арутюяна он нашел талантливого единомышленника и соавтора. Об этом говорят их многие совместные работы и, в частности, последняя — «Казар идет на войну».

Г. ЛАЛАЯНЦ
«Коммунист», 27. 1. 1969 г.

«60 ЛЕТ И 3 ЧАСА»

... Нельзя не порадоваться высокому чувству гражданственности, возросшему мастерству и темпераменту, смелости и изобретательности постановщика спектакля Р. Капляяна и режиссера Х. Абрамяна, создавших современный, волнующий спектакль о советских людях. Спектакль изобилует острыми, интересными находками, органически вплетенными в действие, в игру актеров.

Спектакль «60 лет и 3 часа» можно было бы назвать режиссерским, имея в виду меру его участия в создании постановки. Но он все-таки актерский. Его сила и обаяние — прежде всего в актерах. Растворяясь в них, через них доносит до зрителя режиссура свой замысел, свое видение спектакля. Атмосфера спектакля удивительно жизненна, она дышит той степенью достоверности, которая отличает правду жизни от правды искусства. На сцене нет



А. Драксманин. «Шестьдесят лет и три часа». Сцена из спектакля.

обычного нагромождения декораций, как и нет попытки с бытовой точностью воссоздать облик дома Маркоса Гнуни. Оформление архитектора Дж. Торосяна, кстати, впервые выступающего в роли театрального художника, очень просто. Оно служит как бы фоном, на котором рельефно очерчиваются персонажи.

Победа режиссуры выходит за пределы удачи одного лишь спектакля, она имеет, бесспорно, принципиальное значение. В спектакле «60 лет и 3 часа» проложены, с нашей точки зрения, наиболее разумные для труппы театра формы взаимоотношений режиссуры с актерами, основанные на глубокой вере в силу искусства актера — центральной фигуры театра. Не потому ли в последних спектаклях Р. Капалаяна — как в «Сейлемских колдуньях», так и в пьесе А. Араксманяна — актеры блеснули совершенно новыми, доселе неизвестными гранями своего дарования, расширив наши представления о творческих потенциях артистической труппы театра. Обнадеживает успех актеров в особенности в современной пьесе, которая, наконец, разоружила даже наиболее ретивых защитников взгляда о том, что современная советская пьеса не дает богатого материала для актерского творчества.

«60 лет и 3 часа» — значительное явление нынешнего театрального сезона. Этот спектакль, несомненно, оставит глубокий след в деятельности театра. Авторы спектакля — драматург А. Араксманян, постановщик Р. Капалаян, режиссер Х. Абрамян, художник Д. Торосян и актерский состав в целом сделали большое полезное дело, искренне радующее и обнадеживающее всех доброжелателей театра имени Г. Сундукяна.

Ж. АКОПЯН

«Коммунист», 18 декабря 1965 г.

ПЛОДОТВОРНЫЕ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Конечно, это случайность, что именно армянский театр имени Г. Сундукяна оказался замыкающим в цепи театров-гастролеров, по-

бывавших в минувшем году в столице. Но есть, по-моему, в этой случайности и определенная закономерность. Попробуем предположить, что в финальных аккордах должна слышаться и вся тема отгремевшей театрально-гастрольной симфонии. И поэтому я постараюсь рассказать о спектаклях армянского театра не только как о явлении самоценном, но и как об определенной идейно-творческой общности, вклад в которую внесли самые разные национальные театры нашей страны.

Современный многонациональный театр все активнее обращается не только к чувствам людей, не только к открытым эмоциям, ярким страстям, но и к трезвому, мощному интеллекту. Театр сегодня все больше становится не только воспитателем достойных чувств, но и воспитателем достойных мыслей, не только властителем душ, но и властителем дум. Театральное искусство активно, остро вмешивается в вопросы политики и нравственности, экономики и быта, в глубины психологии и в глубины социологии, в историю человека и в историю человечества. Сегодня театр в своих лучших произведениях стал смелым и необходимым советчиком поколений.

Как в свете всех этих качественных движений, качественных накопленных видится мне армянский театр имени Г. Сундукяна?

Творческая жизнь театра определяется во многом самой личностью гражданина и художника, руководителя этого театра — народного артиста СССР Рачия Капалаяна. Капалаян — это не просто главный режиссер, формирующий репертуар, определяющий манеру игры артистов, создающий единое стиллистическое направление коллектива. Рачия Капалаян, отлчно умеющий делать все это, к тому же еще и сам — целый театр, цельное художественное явление. Рачия Капалаян объединяет в себе великие заветы мхатовской школы, требующие от художника глубокого проникновения во внутренний мир человека, с творческим завещанием гениального Е. Вахтангова, оставившего мировому театру красочную мечту об истинно народном искусстве — празднике, об искусстве отточенной, уникальной, блистающей формы. Рачия Капалаян — это режиссер, умеющий видеть быт

С. Алешин. «Каждому свое». Сцена из спектакля



Сцена из спектакля «Каждому свое» С. Алешина. В центре Гурген Джашибекян — Гудериан

и вершины истории, приближающий героическое к зрителю и поднимающий сегодняшний зрительный зал до вершин патристической геральдики. Рачия Капалаян — художник, страстно влюбленный в свою армянскую классику, в классику русскую, в великие произведения мировой драматургии. И не случайно ему принадлежат постановки и знаменитой армянской «Хатабала» Г. Сундукяна, и русского «Живого трупа» Л. Толстого, и шекспировского «Ричарда III», осуществленные в разное время, на разных сценах, но с одинаковой любовью к правдивому слову о людях и жизни.

«Визитной карточкой» театра на нынешних московских гастролях стал шекспировский спектакль «Корнолан» в постановке Р. Капалаяна — трагедия личная, трагедия политическая.

Режиссер сумел соединить в этом спектакле мысли А. Пушкина и мысли В. Шекспира, и, быть может, это — самое главное, что решило успех постановки, вызвало удивительно живой отклик в зрительном зале. «Прививка» пушкинских мыслей к шекспировскому величю дала неожиданный и мощный результат.

Актер Х. Абрамян, подлинное украшение армянской сцены, сыграл Корнолана в движении. Этот человек с первой минуты своего появления на сцене уже отмечен перстом смерти и перстом бессмертия. Его смерть — в неумении слышать голос народа, в переоценке собственных заслуг. Его бессмертие — в непреклонном чувстве долга, в суровом патриотизме. И когда сдвигаются две половины сценической конструкции, между которыми оказывается зажатый, уничтоженный Корнолан, мы понимаем: его не люди убили, его сдвинула с пути людей сама история.

Своеобразным развитием и продолжением этого спектакля на сцене армянского театра стала «Легенда о разрушенном городе» П. Зейтуняна. Особого разговора заслуживает пьеса молодого армянского литератора, пьеса философская и поэтическая, движимая мыслью историка, лирика и гражданина. Спектакль сундукяновцев «Легенда о разрушенном городе» может рассматриваться в сочетании с шекспировским «Корноланом», как

часть диалогии. И здесь речь идет, естественно, не о сравнении молодого писателя с гением, но о том, что молодой писатель подхватывает и развивает мысли, тревожащие гения, занимающие нас и сегодня.

В центре спектакля — могучий и драматический образ армянского царя, пожелавшего создать свободный город рабочих и ремесленников и в то же время не пожелавшего расстаться с князьями и вельможами. Сердцем он с ними, головой — с народом. А подобное драматическое разделение чревато бедой, чревато трагедией и для народа, и для героя. Роль царя Аршака играет Х. Абрамян. Трудно избежать повторов после Корнолана, но актеру это удастся. Гибель Корнолана актер воспринимает как несчастье, как лишение народа его лучшего украшения. Гибель Аршака — как историческую необходимость.

О силе человеческого духа и спектакль «Живой труп» Л. Толстого, поставленный Р. Капалаяном. В этом спектакле есть удивительно теплые, психологически глубокие сцены. Назовем хотя бы исповедь Федя Протасова (Б. Нерсисян) в трактире, когда перед нами неожиданно раскрывается подлинное, живое лицо этого человека. Чем больше физически опускается Протасов, тем ярче венывает его дух, тем живее становится его непогибающее сердце.

От высокой трагедии театр легко и органично переходит к водевильной легкости глубокой социальной комедии Г. Сундукяна «Хатабала». Именно в этом спектакле в полную меру раскрывается вахтанговское начало режиссуры Р. Капалаяна. Очень и очень чувствуется здесь творческая учеба у Е. Вахтангова, умевшего и любившего соединить несоединимое — смех и слезы, радость и страдание, очарование водевиля и мрачные тона трагедии, социальную точность и призрачность комедийных ритмов. Исполнение М. Мкртчяном роли Замбахова в этом спектакле — выше всех похвал. Этот человек одновременно и велик и жалок, и прекрасен и уродлив. Мы понимаем все движения его души — и темные и светлые: над темными смеемся, светлыми восхищаемся, и сами потому становимся лучше и чище. Спектакль этот несет свой дейст-



весный комический катарсис, который так же важен для зрительного зала, как и катарсис трагический.

Спектакли театра имени Г. Сундукяна завершали гастрольный сезон на столичной сцене. Сезон, в котором крылись начала новых весенних надежд и новых сезонов.

И. ВИШНЕВСКАЯ
«Театральная жизнь», № 4, 1979 г.

ДОРОГОЙ

РАЧИЯ НИКИТОВИЧ!

Прежде всего — примите от любящих Вас известищев самые сердечные поздравления как чемпиону «Московского гастрольного марафона — 78».

В Вашем лице талантливый народ Армении еще раз показал, что он имеет не только славных военачальников и флотоводцев, но и выдающихся полководцев театра, способных пле-

Сцена из спектакля «Нюрнбергский процесс» В. Мачакавяна и Р. Калаянца

нить своим искусством всех — от рядового зрителя до маршала.

Так держать — всегда!

Дотошные критики заметили, что после Ваших блистательных гастролей другой театр начинал на этой же сцене свой сезон спектаклем с грустным для него названием — «На пути к вершинам», словно подтверждая мысль, что путь к вершинам не прост, и как нелегко достичь Ваших араратских высот.

Историки утверждают, что армянекому театру более двух тысяч лет. Глядя на Вас, должны сказать, что представляя сегодня армянский театр, Вы несете в себе и мудрость многих поколений армянской сцены, и ее молодость, и солнечную энергию ее Будущего.

Желаем Вам в день Вашего пятидесятилетия и сорокалетия сценической деятельности оставаться всегда неподвластным времени, счастливым друзьями своими, ряды которых Вы так умеете умножать своим волшебным талантом.

ВАШИ ИЗВЕСТИЩИ

Академический театр оперы и балета им. А. Спендиарова

ОЗВУЧЕННЫЙ

СОФОКЛ

Тбилисская музыкальная общественность с большим интересом ожидала показа оперы-сратории И. Стравинского «Царь Эдип» силами Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова. В Советском Союзе это пер-

вая постановка «Царя Эдипа», премьера которого прошла 25 мая в Ереване, вторая — вчера у нас.

Слушая это произведение, невольно вспоминалось, что кумир Стравинского Леонардо да Винчи сначала тонко «рассчитывал» свой холст, а затем уже вдохновлялся.

«Царь Эдип» является синтезом многих и упорных исканий композитора, нового нейтрального, графически лаконичного стиля, далекого как от традиционной музыкальной дра-



В Армянском театральном обществе

мы, так и от чисто внешней театральности эффектов. Изобилующий действием и эмоциями сюжет Софокла был сжат до предела. Из него взято самое главное, самое существенное, то, что можно развить, раскрыть, перевести на язык музыки. Самые эмоциональные конфликты-эпизоды этой до предела заостренной трагедии даны бесстрастным, как бы кинематографическим стилем. Это относится как к выступлениям «ведущего», так и к тексту солистов и хора, а главное, к самой музыке. Композитор требует, чтобы герои оратории напоминали «ожившие» статуи, а действие — «живые горельефы», для того, чтобы всякие «сценические излишества» не отвлекали слушателя от музыки, от сущности трагедии. Однако, ясно, что такая внешняя статичность не пассивна, она происходит не от бессилия, а от железной дисциплины мысли и эмоциональной сдержанности. Так поступали мастера прошлого — Бах, Гендель, Бетховен, так поступает и Стравинский — один из ярких мастеров современного искусства.

Музыкальное содержание «Эдипа» раскрывается в традиционных ариях, ансамблях и хоровых номерах. В этих вокальных сценах перед слушателями как бы проходят суровые и величавые маски античной трагедии.

Стиль музыки «Царя Эдипа» — это стиль величественных античных рельефов. Властность и непреклонность господствуют в мелосе и в ритмах. Но суровая диатоническая красота основных линий и скульптурных масс служит ярким контрастом к хроматически насыщенный эпизодам, в которых прорывается душевное волнение, беспокойство, смятение чувств.

... Для этой певческой, вокальной с начала до конца оперы нужны хорошие певцы с сильными сочными голосами. В основном, этим требованиям удовлетворяли артисты.

В передаче сложных контрастных настроений и переживаний Эдипа требуется исключительное стилистическое мастерство. Артист должен обладать ярким темпераментом и вместе с тем держать себя в руках. Всеми

этими качествами исполнитель партии Эдипа С. Даниелян обладал в полной мере. Сильный и красивый голос артиста в основном звучал ровно во всех регистрах, был достаточно теплым, задушевым. Партию Нокасты композитор наделил особенно красивыми мелодиями. Народная артистка СССР Т. Сазадарян создала яркий трагический образ героини. Хорошо прозвучал глубокий сочный бас прорицателя Тиресия (артист Н. Ованесян).

Прекрасное впечатление оставил как текст ведущей античного хора, так и его исполнение Н. Петросян. У артистки образцовая декламация в смысле выразительной подачи слова, глубокого прочувствования всех оттенков драмы, проникновенный тембр голоса.

Стравинский — мастер современной тембровой графики. Колорит его оркестра несколько сухой и терпкий, благодаря пристрастия композитора к духовым и ударным и отказу от чувственных красок струнных. Он неустанно ищет самые разнообразные тембровые сочетания, инструментальные комбинации. Драматургическая роль метроритма в музыке Стравинского колоссальна. Вспомним выразительное чередование голоса и литавр во время признания Эдипа в своей вине. Все особенности труднейшей оркестровой партитуры Стравинского были мастерски выявлены дирижером А. Катаняном.

Большая работа была проделана хормейстером К. Карапетяном для органического звучания больших хоровых массивов оперы. Здесь надо было, прежде всего, сохранить фонетическую сторону текста и темп произведения, которые органически связаны с музыкой.

Хору в «Эдипе» отведена большая и значительная роль. Он служит как бы опорой и связью действия благодаря своим высказываниям суждений, глубокому человеческому состраданию к горю, благодаря своей оценке событий. Глубоко в душу западает слушателю прощание хора с Эдипом «Прощай, несчастный наш царь Эдип, мы любили тебя». Эта заключительная фраза звучит по-человечески просто, без лишнего пафоса.

Большой успех имели декорации и костюмы художника Х. Есяяна. Удачно были распределены световые эффекты.

Хореографическое оформление З. Мурадяна в целом было выдержано в стиле античных фресок. Однако, сами движения исполнителей могли бы быть пластичнее.

В целом постановка такого трудного и сложного в стилевом отношении спектакля, для которого у нас еще не успела сложиться какая-то определенная традиция исполнения, является большим творческим достижением наших друзей.

Маргарита ВАЧНАДЗЕ,
доцент, кандидат искусствоведения

ЗРИТЕЛИ О СПЕКТАКЛЕ

Неизгладимое впечатление произвела на меня опера И. Стравинского «Царь Эдип» в постановке заслуженного деятеля искусств Армянской ССР Р. Капалаяна. Партитура И. Стравинского представляет большую трудность для исполнения, и надо сказать, что театр прекрасно справился с поставленной перед ним задачей. Спектакль прошел на высоком исполнительском уровне. Большое удовольствие доставило искусство таких замечательных певцов как Т. Сазандарян, И. Ованесян, С. Даниелян.

Р. ГАБИЧВАДЗЕ,
заслуженный деятель искусств
Грузинской ССР

С Ваагном Багратуни и Александром Арутюняном





«Царь Эдип» Н. Стравинского. Сцена из спектакля.

Сцена из спектакля «Евгений Онегин» П. Чайковского





СПАСИБО, ДРУЗЬЯ!

Встреча с друзьями всегда радует. Особенно, если встреча такая яркая и интересная как спектакль Ереванского театра оперы и балета «Царь Эдип». Хочется сказать много добрых слов об авторах спектакля — постановщике, заслуженном деятеле искусств Армянской ССР Р. Каплагяне, дирижере — заслуженном артисте Армянской ССР А. Катаняне и, конечно, об исполнителях. Незабываем С. Даниелян в роли Эдипа, очень сильное впечатление производит Нокаста (народная артистка СССР Т. Сазандарян).

Все радует в этом спектакле — постановка, оформление, мастерское исполнение главных партий. По-моему, это очень большая удача наших друзей из Армении.

П. ОТАШВИЛИ,
работница керамического комбината

ВОЛНУЮЩИЙ СПЕКТАКЛЬ

Толпы людей собираются каждый вечер у здания Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили, где проходят гастролы Ереванского театра оперы и балета имени

На репетиции оперы А. Айвазяна «Господин Минтоев в Париже»

А. Спендарова. Встречи с армянским искусством — всегда радостное событие для нас, жителей Тбилиси.

С большим интересом я шла на «Царя Эдипа». Самые искренние, теплые слова благодарности хочется сказать в адрес постановщика спектакля — заслуженного деятеля искусств Армянской ССР Р. Каплагяна.

С. ИСАШВИЛИ,
студентка Тбилисского государственного университета

КРИСТИНА РАДЕК О КАПЛАНЯНЕ

Во время своих гастролей в Ереване в 1964 году известная польская певица Кристина Радек после выступления в опере «Царь Эдип» (постановка Р. Каплагяна) в роли Нокасты, сказала: «Меня удивило мастерство и изобретательность режиссера Р. Каплагяна, который создал оригинальный спектакль. Особенно поразило его мастерство в построении мизансцен».

«Ерекоян Ереван», 4 апреля, 1964.

Ереванский драматический театр



На трибуне съезда АТО

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ТЕАТРА

Важнейшим этапом в жизни каждого яркого одаренного режиссера является организация собственной студии, создание молодой группы единомышленников, с которыми режиссер систематически проводит свою художественную программу. Но сколько раз мы бывали свидетелями подобных начинаний, которые завершались быстрым крахом... Тут бывает много сложностей чисто организационных, но главное условие победы молодого театра — ясность, целеустремленность прог-

раммы его руководителя, сила учительского начала его дарований, оригинальность, смелость, увлекательность его замыслов...

Наделенный всеми этими качествами, Р. Н. Каплянин создает при Армянском театральном обществе (с 1966 г. — он председатель АТО) театральную студию, после двух лет упорных занятий студия начинает свою творческую жизнь — дата рождения театра — ноябрь 1967 года. Я имел удовольствие присутствовать на этом торжестве.

Открытие состоялось перед тысячной аудиторией в помещении театра им. Сундукяна.

Молодой театр открылся постановкой одной из сложнейших пьес советского репертуара — «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского.

Как же все это произошло? Ведь совсем недавно у меня была первая встреча с этой молодежью. И я помню, с какой робостью юноши и девушки вошли в комнату, тихо расселись и, достав тетради, пошкольному стали записывать то, что говорил им московский профессор.

Вторым моментом, внушающим известную уверенность в нужности моей беседы, была личность самого Рачия Каплянина — художественного руководителя студии. Ведь я хорошо знал, что этот одаренный человек своим энтузиазмом, энергией и трудолюбием умеет зажигать сердца молодых талантов.

Так, сомневаясь и веря, я ждал решающей встречи: создадут ли молодые люди свой новый маленький театр или это будет всего лишь выступление самодельного кружка повышенного тина. Незаметно прошли полтора года, и студия при Армянском театральном обществе показала узкому кругу своих друзей два спектакля — «Дневник Анны Франк» и «Ночную повесть».

И «чудо», кажется, произошло — ведь без чудес не рождается искусство. Поднялся занавес, и сразу же со сцены пахнуло живительным теплом человеческой правды и одновременно стал до боли в сердце ощущаться большой трагический аспект «Дневника Анны Франк».

Знаменитая пьеса, обошедшая многие сцены мира, получила в армянском варианте чрезвычайно счастливое решение — в спектаклях, виденных мною до сих пор, подчеркивалась сугубо драматическая сторона антифашистского произведения. Вспоминается парижский спектакль, в котором хрупкая, нежная девочка с восковым лицом является на сцену уже как бы обреченной, лишь с одной целью — написать дневник, запечатлеть в нем трагедию века и умереть.

И как не похожа была на свою парижскую товарку Анна Франк Ереванской молодежной студии. На сцену (а это чердак, где затаилась еврейская семья) выбегает девочка вполне обыкновенная, в ней инстинкт молодой жизни вовсе не потушен, ей не сидится на месте, она шалит, смеется, танцует...

И чем жарче молодое жизнелюбие Анны, тем трагичней, тем бесчеловечней гибель этого прекрасного и юного существа.

В постановке Рачия Каплянина драматизм антифашистской пьесы получил особую окраску — это не удручающая атмосфера страха и завесомой обреченности, а упорная воля к жизни.

Затерянный чердак большого города — здесь во всей полноте действует сила естественной жизни, постоянно забывающей о том, что

она запрещена. И другой мир — фашистский, большой, враждебный, угрожающий. Он врывается в спектакль через звуковую партитуру — чеканные солдатские шаги, хриплый лай собак, гортанные крики, лязг машин, грохот бомбежки. Реальный мир смертоносен. Поэтому здесь, на чердаке, жизнь приобретает особую цену.

Торжество человеческой природы с наибольшей полнотой выражает себя в жизнелюбивой натуре маленькой Анны, которую нежно, умно и страстно играет молодая, ярко одаренная Виолетта Геворкян. Внутренняя свобода одушевляет и господина Франка, этого деликатного, доброго и тихого человека, ставшего, быть может, и неожиданно для себя, негласным вожаком этих оторванных от мира людей, помогающего им одолевая страх, отчаяние, чувство одиночества. Трудную роль, требующую большого духовного напряжения актер Иншан Гарибян сыграл очень убедительно. Режиссер проводил через этот образ тему геронзма взрослых, она звучала в спектакле в тонах очень сдержанных, но от этого мужество этих людей становилось еще заметней и достоверней.

Прекрасен финал спектакля. Анна на первом «любовном свидании». Она предлагает Питеру игру: представить, будто они живут в большом мире, но не в том, который есть, а в том, который должен быть. Нужно сосредоточиться всей силой юной души, чтоб забыть страшную, чудовищную реальность. И эту силу Анне дает любовь. Ликующая девочка и неуклюжий Питер танцуют под пленительные звуки вальса — это их первая встреча со своим счастьем, со своей юностью, танцуют в осажденном фашистами чердаке. Первый вальс — пьянит и чарует, за ним обязательно последуют все другие нежные и певучие вальсы, которые будут протанцованы в длинной-предлинной жизни — ведь Анне всего 14 лет...

Стук... Но вихря вальса не остановить. Анна и Питер в мечте, в порыве, они совсем забыли о мире зла, сейчас в их душах радость и только радость. Стук становится все громче, яростней. В певучесть вальса врываются лай, лязг, грохот. Музыка обрывается. Тьма. Конец. Мгновение тишины. И снова на затемненной сцене, прижимая к груди свою заветную тетрадь, является Анна — она обдаёт зал гневно горящими глазами и, обращаясь к нам, к каждому здесь сидящему, передает залу свой дневник, свое горе, свой гнев, свою жизнь.

За «Анной Франк» последовала постановка «Ночной повести» — и отчетливо выяснились репертуарные устремления театра — ставить пьесы с острой публицистической мыслью, клеймить со сцены фашистское и всякое иное насилие, восславлять мужество, непримиримость ко злу.

«Ночная повесть» — произведение о странном микробе неофашизма, который может произрасти из моральной распущенности, цинизма и культа грубой физической силы. В польской пьесе речь идет не о политической идеологии фашизма, а о внутренней предпосылке возрождения чудовищной «психологии фашизма». Опасность ее тем более, чем меньший отпор получает эта презренная сила, чем малодушней и трусливей оказываются те, кто становится жертвами наглого авантюризма кучки разгневной молодежи.

В «Ночной повести» режиссер Рачия Каплагян и молодые актеры

продолжают тему, начатую в «Анне Франк». Но если первый спектакль был решен в тонах глубокого лиризма и трагедийности, то вторая постановка дает пример сложного переплетения психологической драмы и острой сатиры. Драматический аспект спектакля определяется безнаказанностью преступлений шайки хулиганов, оставивших умирать сбитого машиной человека и изнасиловавших девушку, а ее комедийная сторона выражала себя в жалкой трусости взрослых мужчины, позорно капитулировавших перед горесткой распоясавшихся хулиганов.

В этом спектакле режиссерский талант Р.Каплагяна проявился в мастерском показе саркастически выделенных отрицательных персонажей и в предельной напряженности драматической линии спектакля, завершающейся трагедийным, публицистически страстным финалом. Вновь превосходно показали себя и актеры студийного театра, нашедшие для своих героев четкую, лаконично вычерченную характерность и определено насыщенный внутренний драматизм.

Посмотрев два первых спектакля, мы поняли, что имеем дело с талантливой порослью армянского театра. Но режиссер и студийцы захотели к открытию своего театра сделать еще одну работу, наиболее для себя ответственную. Замысел был дерзким, но воодушевление и упорство позволили молодой труппе претворить мечту в реальность и вот в день торжественного открытия театра-студии на сцене театра им. Сундукяна была показана героическая трагедия Вс. Вишневского. И опять своим мастерством блеснул Р. Каплагян. Образное решение «Оптимистической трагедии» дает о себе знать по преимуществу в пластических формах спектакля. Будь то сложный ритмический рисунок внешнего оформления (художник Саркис Арутюнян), строгая графика массовых сцен или монументальная живопись финального эпизода. Мы не выделяем на этот раз актерские работы, потому что, сделав все для себя посильное, актеры молодежного театра, конечно, не могли достигнуть того уровня исполнения, который сделал бы эту работу театра эталонной.

И все же мы были благодарны театру за то, что он для своего открытия выбрал революционную драму и сыграл ее как волюющую клятву верности партии и народу.

Г. БОЯДЖИЕВ,
доктор искусствоведения,
профессор

1971 г.

ТЕАТР

ДРАМАТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ

Мне и раньше приходилось слышать и читать про этот театр, вероятно, самый юный из всех молодых коллективов нашей страны.

Он существует немногим более года — Ереванский драматический театр под руководством нар. арт. Арм. ССР Р. Каплагяна.

Признаюсь, я немножко побаивалась встречи с творчеством этого коллектива. Сколько новых актеров, режиссеров вдруг заявляло о себе, выдвигало свои творческие программы, стремилось сказать что-то но-



Сцена из спектакля «Восточный дантист» А. Нароняна

вое, а на поверку это оказывалось лишь обнаженным оригинальничанием, яростным желанием заявить о себе любыми средствами.

Вероятно, одной из отличительных черт нового театра в Ереване является как раз таки подчеркнутое нежелание прослыть оригинальными, необычными, модернистами или сверхповоротами. Все как будто бы традиционно, скромно и обычно. Ничто не лезет назойливо в глаза, заявляя при первом своем появлении; а вот это у нас не так, как у других, а этим мы выделяемся. Ничто с первого взгляда не поражает воображение. И только потом понимаешь, что за всей этой подчеркнутой неоригинальностью — ясная, точная и очень активная гражданская позиция целой группы художников сцены, уже спаянных в творческий коллектив.

Театр начал поиски своего лица и своей дороги в искусстве с самого главного — он отыскал свою тему. Я видела несколько постановок и уже можно точно и ясно сказать, что разговор, который театр ведет с молодым зрителем столицы Армении — об ответственности человека за судьбы рядом живущих, разговор о высоком назначении нравственной ценности человеческой личности и о ее достоинстве. И та особая доверительность, которая возникает между сценой и залом на спектаклях доказывает прежде всего то, что зритель своему театру верит, вероятно, потому, что театр не предлагает компромиссных решений или старательного замазывания острых углов. Наоборот, зачастую оценки театра удивительно резки, по-юному прямолинейны.

Театр не предлагает зрителю задуматься над сложностями явлений. Он с какой-то пронзительной искренностью выносит на сцену ре-

зультаты своих раздумий над жизнью, предлагая свое — ясное, прямое решение, принципиально отмечая недомолвки и недосказанное.

Жизнь сложна — театр стремится показать ее именно такой, но критерии оценки человеческих деяний — подвига и подлости, гуманизма и бесчеловечности — неизменны в душе человека. И обстоятельства — не оправдания. Именно с таких позиций театр играет «Ночную повесть» польского драматурга К. Хоньского.

У нас много писали об этой пьесе и о спектаклях разных театров — она шла довольно много. Но мне впервые в Ереване удалось увидеть такой яростный и беспощадный, злой и бескомпромиссный в оценках образов спектакль.

Пьеса К. Хоньского немного умозрительна в том смысле, что здесь каждый персонаж — прежде всего олицетворенная функция, один из вариантов отказа человека от активной борьбы за человечность. Так же как каждый из бандитов — одна из вариаций хулиганства.

Театр сознательно унифицирует каждого из персонажей этих двух групп. Соратники Косого (А. Зарян), внешне красивого, стройного и даже интеллигентного, возможно и обладают разными характерами, но они внутренне безлики для театра. Так же, как лишены индивидуальности персонажи другой группы — пассивных защитников человечности — Пожилой (Б. Газиян), инспектор (О. Тер-Ованесян), шофер (Т. Хачатурян). Театр ставит тем самым знак равенства между прекраснородушными разглагольствованиями Пожилого, животной трусостью инспектора и мрачной покорностью Шофера. Ибо результат их вроде бы разного отношения к событиям один — потворство преступлению. Лишь Марек в полном какой-то пронзительной искренности исполнении А. Утмазяна — личность, индивидуальность, ибо лишь он один не смог изменить человечности, найдя на заведомо обреченный и все же прекрасный подвиг.

Действие спектакля удивительно сжато, оно стремится к финалу как к избавлению от мучений, доставляемых пассивностью, бесхребетностью, предательством человеческого достоинства. Отсюда — краткость, психологический лаконизм, доводящие основную мысль спектакля до физически осязаемой ясности.

Возможно, пьеса при таком решении где-то и теряет. «Ночная повесть» в Ереванском театре, безусловно, не глубокий философский спор, не диспут о причинах страха, о пассивности добра. Этот спектакль, как крик ужаса о попиранном человеческом достоинстве, о ценности внешне бессмысленного подвига, взбудоражившего совесть.

«Ночная повесть» позволяет режиссеру оттачивать внешние действия до блеска. И действительно, виртуозность мизансценического решения в «Ночной повести» поражает, как и оформление — изысканно парадное, подчеркнуто красивое, так контрастирующее с событиями спектакля.

Казалось бы, новая работа театра — пьеса Г. Аршакяна «Слабые мира сего» (за точность перевода я не ручаюсь) ничем не напоминает тонов «Ночной повести». Остроумная и одновременно лиричная, гра-



После премьеры «Восточного дантиста» А. Пароняна

циозно грустная и в то же время не лишенная сатирических красок, она вроде бы ни на что серьезное не претендует.

В самом деле: существует на свете никому ни пользы, ни вреда не приносящее учреждение, занимающееся учетом кавказских должников, работают в нем, как всюду, и плохие, и хорошие люди. Под конец это учреждение закрывают. За ненадобностью. Чтоб не тратило зря государственные средства.

Конечно, спору нет, очень хорошо, что театр вовремя откликнулся на злободневную тему, доказав, что он чутко прислушивается к жизни. Но заслуга коллектива и в другом, в том, как рассказал он об этом, с какой стороны взглянул на жизнь тех, кто занимается по сути никому не нужным делом, какое зло он увидел в этом явлении. И в этом как раз опять же ясно проявилась позиция театра, ибо даже в казалось бы

далеком материале театр уверенно нашел свое, неизменное — тему человеческого достоинства, высокого назначения человеческой личности.

Атмосфера безупречно корректной искренности и мелочной склочки, царящая в учреждении, регистрирующем кавказских стариков, страшна уже потому, что создают ее вроде бы хорошие люди — старательный и аккуратный, мнительно—самолюбивый Бабкен Восканович, мягкая и дерзкая одновременно Анант: умный, честный Гарегин, который так и не смог работать там, где не видел пользы от своего труда. А пользы от подобной работы мало — это сознают и сами герои спектакля, это подчеркивает и театр. Достаточно вспомнить почти интермедийную сцену, когда вдруг начинает вращаться прелестная, бело-снежная, единая на весь спектакль декорация (художник С. Арутюян), и невеста отсюда появившиеся фигуры суетятся с бумажками, переходя от одного стола к другому, о чем-то негромко переговариваясь, создавая бесцветный, монотонный гул...

Уютно в этой атмосфере лишь одному человеку — начальнику отдела Гегаму Минасовичу (О. Тер-Овансян) — откровенному приспособленцу и пошляку.

И театр беспощаден к этому изысканному лощеному красавицу с безупречными манерами и абсолютно пустым взглядом холодных, все подмечающих глаз. О. Тер-Овансян не пользуется здесь яркими сатирическими красками—этого не требует драматургический материал роли и пьесы в целом, которая бы не выдержала буйных и ярких сатирических тонов. Едкая, умная проица — вот та черта, которая в полной мере присутствует в игре актера.

Беспольный труд унижает человека, его достоинство — это понял главный герой спектакля Гарегин (Г. Манукян), ушедший сразу же с подобной работы. Это уже начинала понимать Анант. И, вероятно, поэтому самой радостной сценой в спектакле получился его финал — сообщение о закрытии отдела.

И «Ночная повесть», и «Слабые мира сего», «Ануш» О. Туманяна, которую мне довелось видеть раньше, — очень короткие по времени спектакли. И в этом опять же, думается, не случайное, а вполне осознанное стремление театра говорить обо всем лаконично, строго, но очень по существу. Сейчас трудно сказать, в каком направлении в смысле стилистики пойдет развитие театра дальше, но сейчас, думается, Ереванский драматический театр — это театр драматической повелы — ясной, цельной, художественно-завершенной, хотя, возможно, пока еще и не столь глубокой.

Вероятно, глубина придет потом, позже, когда придет и мастерство, пока еще отнюдь не совершенное у молодых актеров — что ж, это понятно. Многие из них не имеют профессионального образования, многие на сцене удручающе недавно. Но уже сейчас можно смело сказать, что театр под руководством Р. Капелания составляют яркие индивидуальности, ибо нельзя забыть ранящей душу откровенности игры А. Утмазяна, мужественного драматизма Г. Манукяна, острой наблюдательности А. Заряна.

Н. ШОСТАК

НА ПУТИ К САМОУТВЕРЖДЕНИЮ

Нынешний театральный сезон столицы начался не по-обычному. Причиной этого был вновь созданный Ереванский драматический театр, его премьера 2-го октября, премьера, которой он начал свой третий сезон. Те, кто упорно и с трудно постижимым подозрением смотрели на этот театр, люди, неуверенные в его жизнеспособности и, наконец, (в том числе и автор этих строк), те, кто не связывал больших надежд с пшенировкой произведений Ереванца Отына—все они оказались перед блистательным фактом.

Мне кажется, «Любовь и смех» — самый насыщенный, звучный спектакль театра на всем его коротком пути, самое убедительное утверждение его возможностей.

Конечно, и до этого театр выступал с интересными работами, такими, как «Дневник Анны Франк», «Ануш», но драматическая сила их, нам кажется, уступает комедийной выразительности этого спектакля.

Это не тот спектакль, где «режиссер умирает в актере». Режиссура Рачия Каплагяна не имеет никакого желания умереть в актере или в ком бы те ни было. Эта режиссура вообще не мертвый плод и этот режиссер не без основания придерживается того мнения, что это известное изречение служит ничто для самозащиты тем режиссерам, которым нечего «умертвить» в актере, ибо они сами уже мертвы. Вместо такого печального признания лучше сказать, что смерть его «произошла» в актере. И это считается большой добродетелью режиссуры —



Е. Отын «Любовь и смех»
Поемзар-ханум — Э. Варданян
Вардун — Э. Шахирян

ведь эта формулировка принадлежит великому Вл. Немировичу-Данченко.

Видно, эту мысль Немировича-Данченко сегодня можно использовать в отношении самодавяющих режиссерских решений, вне искусства актера, но не против яркого искусства режиссуры, не против эстетики «условного» театра, который лишь за последние полтора десятка лет избавился от ярлыка формализма и вновь завоевал свои творческие права.

Все эти суждения возникли по причине того, что, по нашему убеждению, искусство автора обсуждаемого спектакля Рачия Капляняна родственно именно последнему режиссерскому принципу, включая и положительные, и неприемлемые его проявления.

Один из примеров этого — «Любовь и смех».

Режиссер и здесь остался верен себе, и здесь он сторонник условных сценических решений. Хотя он никогда не чувствовал себя так свободно в своих режиссерских дерзаниях, на этот раз он гостеприимно посадил за стол и артистов, дав им права не гостей, но хозяев. Это яркая, заметная, но не эгоцентрическая режиссура, а та режиссура, которая подчиняется актеру с таким же удволением, с каким подчиняется ей актер. Вот почему актеры в этом спектакле чувствуют себя хорошо, как рыба в воде.

Случилось так, что вновь созданный Ереванский драматический театр с его режиссурой и актерским искусством достиг убедительного художественного самоутверждения с помощью ярко комедийного спектакля. Если мы правы в утверждении, что отличительный стиль и оригинальность театра не в принципе детальной психологической обособленности, а в легких и четких контурных штрихах при создании образа, стремлении к вагнеровскому принципу гротеска, то этот спектакль реальное и убедительное тому свидетельство.

Итак, формируется театр, который является не только новой театральной единицей, столь необходимой для нашей столицы, но и воплощением нового сценического стиля, своеобразной эстетики, театром с собственным обликом, самостоятельной идейной и художественной программой.

ЛЕВОН АХВЕРДЯН,
доктор искусствоведения

«Советская арест» № 1, 1971 г.

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ «АНУШ»

Инсценируя поэму «Ануш», Р. Каплянян бережно сохранил туманно-пьяновский пафос любви и человечности.

В пылу озорства во время деревенских игр пастух Саро (Г. Манукян) в товарищеской борьбе нарушает неписаное правило и побеждает Моси (Л. Тухикян), брата любимой Ануш. С этой минуты вражда между ними становится смертельной. Опозоренный Моси запрещает Ануш любить Саро, но она убегает в горы вместе с любимым.

Подстрекасмый хранителями старых традиций, рыщет в горах Мо



О. Туманян, «Ануш»
Ануш — В. Геворкян
Саро — Г. Манукян

си, чтобы найти оскорбителя и убить его. Голод, холод, невыносимые душевные страдания вынуждают Ануш спуститься с гор в деревню, чтобы вымолить прощение у брата и примирить его с Саро. Но девушка, нарушившая старый уклад жизни, изгоняется из семьи, а Мосси, настигший Саро, убивает его. И только тогда сознание людей вдруг пробудилось и они поняли, что безжалостно растоптали первые ростки любви. Ануш и Саро погибли, но любовь бессмертна — таков лейтмотив спектакля.

Смело используя традиции древнеармянского трагического театра, режиссер вводит хор. Скульптурная выразительность мизансцен, пластическое решение образов действующих лиц, внутренний ритм, глубокая передача поэтичности текста, свежесть и непосредственность игры помогают актерам достигнуть трагического звучания. Декорации С. Арутюняна передают суровость и самобытность горной природы Армении. Музыка Г. Ахичьяна в сдержанных, но тревожных тонах, с большой внутренней силой раскрывает душу народа, его тоску, смятение, невысказанные мысли.

Превосходно поставлена сцена трагической развязки — последняя встреча Саро и Мосси. Враги встречаются молча, обмениваясь долгим суровым взглядом. В глазах Мосси Саро читает свой приговор. Он отходит назад, устало прислоняется к горе. Тут и настигает его пуля врага. Он умирает с именем Ануш на губах.

Итак, открылся новый театр. Перед ним стоят большие задачи, открывается широкий творческий путь.

Н. КАГРАМАНОВ,
заслуженный деятель искусств
Армянской ССР

«Советская культура», 4 мая, 1969 г.

РАСКРЫВАЮЩИЕСЯ «МЫШЦЫ» СМЕХА

Когда театр открывает всего лишь третий свой сезон, то при разговоре о каждой премьере хочется говорить не только о данном спектакле, но и об этом театре вообще.

Ереванский драматический театр в сентябре этого года открыл свой третий сезон. Открыл новой постановкой — комедией «Любовь и смех». Существует соблазн расширить рамки статьи, хотя кажется неблагодарным, говоря о всех стремлениях, симпатиях, возможностях театра, выбрать именно этот спектакль. Обо всех — да. Но об одном — можно, тем более, что подобное предисловие нас почти не отвлечет от конкретной задачи дать оценку этому спектаклю.

Что нужно молодому театру? Собственный репертуар? Безусловно. Так же как и любому театру. А что нужно этому репертуару? Разносторонние развитые актеры? Обязательно. Так же как и в любом театре. Но в театре, только встающем на ноги,—особенно. И вот, Ереванский драматический театр, не забывая о необходимости иметь свое слово, для того, чтобы быть интересным сегодняшнему зрителю, от спектакля к спектаклю ставит перед собой задачу накопления возможностей и средств, задачу усовершенствования, от решения которой зависит осуществление всех тех остальных больших и малых целей, которые прописываются в смелых сновидениях труппы. По всей вероятности, этим нужно объяснить жанровую, стилистическую пестроту репертуара, сложившегося на протяжении трех лет, ту истинно молодую терпеливость, с которой театр спешит попробовать себя (и поупражнять себя) то в стихотворной драме, то в современной транскрипции античной трагедии, то в психологическом «детективе», то в инскапательной комедии, то в произведениях поэта-классика и современного писателя, то в произведениях начинающего драматурга...

Вот спектакль «Любовь и смех» утверждает стремление нашего новосозданного театра потренировать у молодых актеров «мускулы» сценической раскованности и выразительности, а у опытных актеров труппы — «размять» затвердевшие навыки и потрясти их, разбудив новые чувства и новые краски...

Театр играет Отына. Да, Отына, а не какую-то конкретную его работу. Под старомодным названием «Любовь и смех» собраны отрывки из ряда произведений писателя, даже отдельные строки-реплики, которые связал, смонтировал драматург Г. Ягджян. Я не спрашивал об этом у авторов спектакля, но кажется, что не обещающее легкой жизни решение дополнить, обогатить Отына (что скажут отыноведа?) оправдано не только своей целью,—сгустить материал, дать обильный материал, широкое поле деятельности для режиссерского и актерского воображения, но и результатом.

Театр разыгрывает комедию нравов. Он смеется и приглашает посмеяться над мещанством, провинциальностью, корыстолюбием, невежеством. Театр смеется и заражает своим смехом. Не раз виденная и перевиденная, читанная и перечитанная история о том, как красивая

девушка, вопреки воле своих недалеких родителей и махинациям хитрых посредников отказывается нежеланным женихам и становится счастливой с любимым молодым человеком, эта история преподносится такими красочными средствами, что вместо того, чтобы следить за сюжетом, не имеющим никаких тайн в действиях и решениях, фактически увлекаешься остроумной и шаловливой игрой, развивающейся на сцене. Общеизвестная изобретательность режиссера-постановщика Р. Капалаяна, умелое исполнение актеров придают этой «игре» ясное, звонкое звучание. Все то, что найдено и прodelывается на сцене, может хватить для еще одного такого комического спектакля: остроумные, порой просто неожиданные мизансцены, тесное слияние сценического действия с музыкой (где, кстати, даже эклектические противоречия музыкального материала решают характерно-образные задачи и создают комический эффект), вовлечение, в прямом смысле слова, элементов оформления (особенно дверей-окон на колесиках) в действие. Настоящими постановочными изображениями является сцена с коляской; самовосхваляющий, беззвучный, присев» доктора Шаварша под удары барабана; вся последняя сцена Ноемзар и Эдуарда и т. д. Однако, при всем при этом, настоящим «изобретением» спектакля является исполнение ролей. Да, конечно, актерам немало помогли композиторы Эд. Багдасарян, Гр. Ахнисян, художник В. Вартанян, постановщик танцев В. Борисов, музыкальный и звуковой оформитель Ф. Арамян, но, все-таки, спектакль своим успехом прежде всего обязан исполнителям ролей, — больших и маленьких, проходных и даже бессловесных, тому актерскому ансамблю, который создан режиссером.

В этой постановке интересную работу можно разделить на три группы: неожиданные трансформации, подтверждения и многообещающие откровения.

Ряд неожиданных трансформаций начинается, конечно, с исполнительницы роли Ноемзар-ханум Э. Вадаян. Выясняется, что рядом с драматическим и характерным слоями дарования актрисы были скрыты нераскрытые запалы комического, которые щедро использованы в спектакле «Любовь и смех», создав сочный образ константинопольской свахи.

Неожиданным был после серьезных ролей психологического плана также и П. Гарибян в роли Артина-ага — человека медлительного, узколобого, жадного даже в минуты гнева.

В свой артистический архив записали первые комические роли М. Мерян (Евфимья) и Дж. Карагемян (Такуи).

Во второй группе мы видим актеров, еще раз подтверждающих свое амбула, которые заметно отшлифовали свое комическое дарование или же приобрели новые его оттенки. Роль Тер-Барсега играет А. Зарян со своим своеобразным юмором, гладкой, безразличной манерой разговора и с какими-то небрежно-неуправляемыми движениями. Знакомые зрителю своими комическими ролями О. Тер-Ованесян (Агрибас) и Д. Акртчян (Пайлак) продолжают расширять рамки своего жанра.

И, наконец, третья группа, чье значение для театра в каком-то смысле играет более решающую роль, чем даже открытие новых возможностей и склонностей у актеров старшего поколения. Речь идет о молодых исполнителях, особенно двоих из них, чьи работы по воплощению образов доктора Шаварша Р. Котанджяном и Эдуарда А. Ханджяном следует отнести к лучшим в спектакле. Именно в этих работах, несмотря на некоторые недостатки, выкристаллизовалась и нашла благодарный отклик одна из основных тенденций постановки: привить молодым актерам вкус, любовь и мастерство яркого театрального стиля.

«Ерекоян Ереван»
19 декабря, 1970 г.

ЭМАНВЕЛ МАНУКЯН,

ТАЛАНТЛИВЫЙ

АКТЕРСКИЙ

АНСАМБЛЬ

Пять лет назад мы с радостью и надеждой приветствовали рождение молодого Ереванского драматического театра. Его создавал замечательный армянский режиссер Рачия Каплагян, глубоко уверовавший в жизнеспособность и большое будущее театральной школы Евгения Вахтангова — Рубена Симонова. И сегодня мы можем с уверенностью сказать, что театр Каплагяна состоялся, что возник коллектив мужественной гражданской интонации, вдохновенно утверждающий на своих подмостках высокую нравственность нашей действительности, доброе человеческое сердце и трепетную человеческую мысль; что сложился талантливый актерский ансамбль творческих единомышленников, мастерски владеющих яркой, острой, праздничной театральной формой.

Работать в этом коллективе было для меня большой радостью.

Гастроли в Москве — это уже признание заслуг молодой талантливой труппы и народного артиста Советского Союза Рачия Каплагяна, как ее руководителя.

ЕВГЕНИЙ СИМОНОВ,
главный режиссер Государственного
академического театра им. Евг. Вахтангова,
народный артист СССР



С Арменом Хандикяном и Перчем Зейтуцьяном

СЕМЬ СТАНЦИЙ

Это очень трудно — играть на сцене. Но еще труднее, и, я бы сказал опаснее, создавать театр, представить зрителю новый художественный организм. Подумайте, сколько нужно энергии и труда, чтобы собрать, сплотить, свести к единому знаменателю мысли, чувства и стремления большой группы разных, да еще молодых и в большинстве своем малоопытных актеров, создать буквально на пустом месте коллектив единомышленников, готовых беззаветно служить искусству. Сколько труда! Но и сколько смелости.



П. Зейгуняц «Зов богов».
Тигран — Г. Манукян
Царица — Э. Варданян

Театр, о котором я хочу рассказать, находится в Армении и называется — Ереванский драматический театр. Он создан всего четыре года, но уже сыграл такие масштабные и сложные произведения как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Ричард III» В. Шекспира, такие психологически тонкие и трудные для воспроизведения пьесы как «Бесприданница» А. Островского и «Филлумена Мартурано» Эдуардо де Филиппо, «Медea» Ж. Ануйя. Прикасаясь к современной советской теме, постоянно ища своего драматурга, театр мужественно разрабатывает и дорабатывает написанные для него пьесы, коль скоро в них затрагиваются темы, на самом деле важные для нашей сегодняшней жизни. Так появляются постановки: «Семь станций» по страницам поэзии Сильвы Капутикян и «Монолог отца Тонанета» Ов. Мелконяна и Г. Чалкяна.

Помимо названных выше, здесь с успехом прошли пьесы: грузина О. Поселлиани «Пока арба не перевернулась», белоруса А. Макаёнка «Затюканный апостол», поляка К. Хоньского «Ночная повесть».

Ереванский драматический театр, руководимый народным артистом СССР Рачией Капляняном, создан на лучшей из театральных основ — на студийной почве.

Он вошел в кипучую жизнь театрального Еревана, как небольшой, но хорошо оснащенный корабль, способный уже не затеряться на широких просторах и свободный еще от тех ракушек, что, паливая на днища старых судов, мешают им двигаться с первоначальной скоростью. Он не затерялся рядом с прославленным театром имени Г. Сундукяна, с его сильной труппой, руководимой таким большим мастером, как Вардан Аджемян. Ереванский драматический театр сразу же приобрел друзей, свою публику, главным образом из молодежи. И это неспроста — кренкая организация дела, самостоятельность в подборе и трактовке репертуара, красочность спектаклей, как и престиж театра в глазах общественности и зрителя связаны, в первую очередь, с Рачией Капляняном, давно сформировавшимся режиссером, известным своими интересными работами не только на сценах Еревана, но и Москвы.

Театр поставил перед собой сложную задачу: со своей маленькой сцены нести в зрительный зал большие идеи нашего времени. Вместиť большое в малом очень трудно, однако же именно такая задача побуждает совершенствоваться в не менее трудном искусстве — быть одновременно скупым и щедрым, сдержанным и выразительным, использовать пафосу театра экономно и красочно, возместить неадекватность сцены и зала — ритмом, пластикой, словом и жестом.

Об одном из великих исполнителей шекспировских ролей было сказано, что видеть его, значит, читать Шекспира при свете молнии. Я далек от каких-либо аналогий, но спектакль ереванцев — «Ричард III» — его пульсирующий ритм, яркие вспышки трагических кульминаций, громовые всплески мыслей и чувств, бурный поток действия, резкая смена света и тени, при всей неравномерности исполнения ролей и некоторых просчетах постановки — напомнил мне это сравнение.

Далеко не все в спектакле — постановка и оформление Р. Капляняна) сыграно достойным Шекспира образом. Здесь немало фигуратов,

обозначенных лишь текстом и костюмами. Только три роли достигают настоящей образной силы: сам Ричард (Л. Тухикян), Маргарита (Э. Вартанян), Хестингс (О. Тер-Оганесян). К ним приближаются также немногие: Беккингем (Г. Манукян), Кетсби (Р. Котанджян), в известной мере Кларенс (В. Мсрян), Анна (В. Геворкян), Елизавета (А. Петросян). Хотя иметь в труппе Ричарда — случай редкий — уже более половины успеха такого сложного предприятия, как шекспировский спектакль, но успех ереванской постановки не в одном Ричарде, в образе которого действительно и сильно живет талантливый Л. Тухикян. Если вспомнить о молнии, то в спектакле она рождена страстной мыслью о противоестественности и пагубности властолюбия, возникающей из стремительного, очищенного и рельефного действия — борьбы за власть. В подтексте спектакля как бы возникает битва-диалог:

Ричард. Нет ничего святого, чего нельзя было бы осквернить ради власти, нет ничего недоступного, невозможного, непозволительного в борьбе за власть.

Театр. Но ничто столь недостойно, неприглядно, мерзко и пагубно не только для всех, но и для самого властолюбца, как борьба за деспотическую, личную власть.

Зритель. И ведь нет ничего более призрачного и тщетного, чем погоня за этой деспотической властью.

В этом-то и соль шекспировского замысла. И ему верен спектакль.

Для того, чтобы прочертить эту вечную и современную мысль, театр отбрасывает не только все лишнее, но и все соблазнительное, внешне эффектное, как, скажем, контраст между внешним уродством Ричарда и неотразимостью его ума. Ричард у Тухикяна только хром и сутул, не больше: внешне он не кажется уродливым, но тем яснее уродливость натуры, тем понятнее, что он может одновременно и привлекать, и отталкивать, обольщать и отвращать. Не только сила воли, но и сила мысли, нередко ужасающе красивой (здесь вполне уместно это просторечивое сочетание) воздействуют и покоряют людей. Одного коварства, одной лисьей изворотливости мало, чтобы объяснить Ричарда, нужно распахнуть его настежь, вывернуть наизнанку и обнажить ту чудовищную диалектику, которая возникает в адовой смеси зрелости и мощи мысли с низменностью и извращенностью ее направления и применения. И театр объясняет Ричарда.

В финале роли лорда Хестингса О. Тер-Оганесян смеется, произнося предсмертные слова своего героя. И этим хохотом театр подчеркивает не столько стоицизм Хестингса, сколько жуткую обыденность кровавых дел в эпоху Ричарда. Обыденность и необратимую инерцию жестокости, порожденной властолюбием.

Ричард Л. Тухикяна весь в пафосе борьбы за личную власть. Но это менее всего борьба личностная — это пароксизм феодальной тирании, обожествлявшей насилие. Это отчаяние уходящей эпохи, теряющей власть над народом, который еще не восстает, но уже безмолвствует, не желая прославлять тирана.

Постановка «Ричарда III» не главная, если говорить о репертуаре театра, жаждущего воссоздать современность. Но она же и главная в том экзамене на зрелость, на мастерство, которые театр выдержал на

недавних гастроях в Москве. Впрочем, успех имели все семь постановок, привезенных в Москву, где спектакли шли сплошь с аншлагами, причем в разгар театрального сезона. Назовем хотя бы «Семь станций». При всем том, что этот спектакль был постановочно менее выразительным, основанным на монтаже поэм и стихотворений, в нем отчетливо сказались «общая идея» Ереванского театра — быть певцом и глашатаям родной Армении как части великого Советского Союза.

Рачия Каплайян подошел к творчеству Сильвы Капутикян не только с должным пиететом, но и с ясным пониманием его сути, его идеи. Правда, проявив в постановке свойственную ему изобретательность, способность найти остро образительную деталь для выявления общего замысла, он увлекся прямыми иллюстрациями к стихам, не используя возможных контрастов. И все же спектакль стал примечательным явлением. Театр проник в сердцевину пронзительной и трепетной лирики поэтессы, ее страстной исповеди «о времени и о себе», ее стремлении и способности насытить малое большим. Театр повел зрителя по пути, выстраданному народом и его поэтом. Картины прошлого, настоящего и будущего Армении взяты театром не только в исторических масштабах, но и в лирических движениях человеческих душ. В часы раздумий —

Когда на мой лиловый Ереван
Вдруг набегает тень от Арарата

он, зритель, вместе с поэтом как бы вспоминает нашествие персов, набег византийцев, налеты арабской конницы, кровавую резню, учиненную сельджуками в Ване — всю многострадальную жизнь армян, стоически переносивших вековое угнетение. Но не для скорби уходит мысль в прошлое, оно удесятерит чувство свободы, счастья нынешнего дня.

Но родной народ воспрянул,
Сам судьбу свою творя,
В дни, когда над миром грянул
Гром великий Октября.

Многое проходит перед зрителем. Здесь и сладость любви, и горечь разлук, юношеский пафос и мудрость зрелости — вся человеческая жизнь, от младенчества до старости. Правдиво, искренне передают молодые артисты краски и оттенки лирических чувств. Не чужды им и драматические перипетии несостоявшегося счастья, несвершившихся надежд, и трагический пафос военных лет, горечь потерь и ликование Победы.

И падо всем этим, как лозунг и знамя, звучат слова любви, обращенные к Родине, к Ленину, к родной матери. Слова скорби, и утешения женщинам, что оставили любимых на поле брани, девушкам, которые так и не успели разглядеть в погибших юношах своих будущих мужей; слова гнева к похитителям чужого счастья; слова предупреждения юноше, захлебывающемуся в чуждом танцевальном ритме под звуки пленочной пластинки, наклеенной на диск с мелодией Комитаса.

Спектакль «Семь станций» перебирает, говоря словами Маяковского, «все вопросы и вопросыца» жизни. И, начинаясь словами:

Ты так живи!
Ты так живешь, народ!

он справедливо заканчивается:

— Ты так живешь,
Так стоит жить тебе!..

Жизнь как бой, жизнь как труд становится также мыслью и пафосом другого спектакля — «Монолог отца Тонапета». Художественная ткань, первооснова этого спектакля из-за несовершенства самой пьесы, к сожалению, неизмеримо прозячшее «Семи станций». И все-таки благодаря усилиям Рачия Капляяна и исполнителя главной роли Гургена Джанибекяна, одного из корифеев армянской сцены, приглашенного молодым театром для создания образа Тонапета, спектакль стал событием в театральной жизни Еревана.

В основе сюжета пьесы самоотверженный поступок старого рабочего-пенсионера Тонапета, который не только сам идет на строительство грандиозного тоннеля, но и страстно призывает своих семерых сыновей, живущих в столице, бросить все дела и уйти с женами на народную стройку.

Сила спектакля в страстном призыве обратиться к актуальным проблемам жизни страны. Этот призыв театр передает своему зрителю как бы от имени широкой общественности, печати, радио, телевидения, стихами и песнями поэтов, воспевающих гигантскую народную стройку тоннеля — канала, способствующего наполнению Севана водами реки Арпа. И если здание спектакля вследствие недостаточности драматургии выстроено неравномерно, то его основание — актуальная тема и полноценная идея, покоясь на мощном таланте Джанибекяна, — оказывается прочным и надежным.

Когда видишь поистине монументальную, крепко скроенную фигуру старого рабочего, вглядываешься в его лицо, вобранный в свои глубокие борозды — морщины все радости и все тяготы долгой жизни, в опущенные громадными бровями умные, совсем не погашенные глаза, когда слышишь его убежденные и убедительные речи, окрашенные живыми интонациями, особой мелодичной правдивости и искренности, добытой и выстраданной бесконечным, неутомимым служением делу и людям, тогда само понятие рабочий класс становится весомым, зримым, а слово — гегемон отнюдь не высланным, а соответствующим действительности.

Да, только рабочий класс, взявший на себя всю полноту исторической ответственности за судьбы человечества, вынесший на своих плечах бой революции и труды коммунистического строительства, имеет право так по-хозяйски распоряжаться в своем доме, так вести за собой на передний край весь народ, как это делает отец Тонапет. И если что-то вызывает удивление в Тонапете, так это возраст его создателя: неужто

артист, два с половиной часа ведущий непрерывный монолог, иллюстрируемый сценами, в которые он органически входит как действующее лицо, перешагнул свой семидесятилетний рубеж?

И это урок молодым. Урок и стимул. В молодой труппе есть разные актеры — одни со школой, другие из самодеятельности. Впрочем, почти все они прошли «инкубационный» период — двухгодичный студийный курс, предшествовавший открытию театра и внесший в его репертуар шесть подготовленных спектаклей. Есть здесь и люди «со стороны», вступившие в труппу позже. С осени, вероятно, придут сюда еще десяти-пятнадцать воспитанников Рачия Каплагяна с его выпускного курса Ереванского театрально-художественного института. Так, к усилиям Рачия Каплагяна прибавляется пример Гургена Джанибекяна, не только выдающегося мастера сцены, но и активного общественника, тесно связанного с рабочим классом Армении, строителями Арпа-Севанского канала, и благодаря этому идейно-художественный тонус молодого театра возрастает с каждым днем.

Помню первые работы театра, его прелестную, истинно народную «Ануш» по О. Туманяну, озорную «Божественную комедию» Н. Штока. В них жил каплагяновский темперамент, но ощущалась незрелость труппы. Сегодня дело куда «солиднее» и молодежь играет осознаннее.

Вот один из самых молодых актеров театра — А. Утмазян. Он уже привлек внимание в «Ричарде III» в небольшой роли Эдуарда, принца Уэльского, своими точно направленными эмоциями, заостренными по форме, выражающими идею спектакля.

Но вот не эпизод, а центральная и необычайно сложная роль Сына в «Затюканном апостоле» А. Макаёнка. В динамике постановки, решенной Рачией Каплагяном на гротесковых контрастах между внешней благоспристойностью дома, в котором происходит событие, и зоологической сущностью его хозяев, Сын Утмазяна — ведущее и бродильное начало. Главное не в острой пластике, не в непрерывности и стремительности самого движения. Главное в беспоконной, сверлящей мысли, не имеющей ни начала, ни конца, бесконечно ускользающей, неподдающейся, но жизненно необходимой, требующей своей разгадки. Этот процесс познания жизни и самого себя — неровный, неясный, направленный на овладение миром хаотическим, ужасающее двуличным и эгоистически жестоким, хорошо воссоздан молодым актером. Правда, он получает от режиссера точные постановочные ориентиры: размышления Сына на библиотечной лесенке у книжных полок — это своеобразный выход из сюжета к философским обобщениям: перемены освещения с белого на красное, с реального на фантазмагорическое, или такие мизансцены как взлеты Сына на подоконник, рисующие нарастающее его отчаяние, предвосхищают трагический финал. Но режиссерские приемы могли бы только прикрыть актера, если бы он сам не был внутренне наполнен, если бы им не овладело волнение от движения мысли.

Ведь остаются же формальными, не «взятыми» актерами некоторые мизансцены в спектакле «Любовь и смех» Е. Отына, в целом интересном и привлекательном, но перегруженном излишние буффонными приемами. Да, водевиль дает простор комическому, и здесь ничто не чересчур, если здание спектакля построено на серьезном основании и не выходит за

границы художественного вкуса. Спектакль этот имеет успех, и он вполне заслужен не только красочностью формы, но и самим содержанием: сатирическим изобличением обывательских пороков — преклонение перед всем иностранным за счет принижения своего, национально-самобытного: погоней за наживой, за приданным богатым невест, двуличием и продажностью духовенства. Изящное оформление художника В. Вартаняна, монтируемое из подвижных ажурно-металлических решеток, звонкие мелодии композиторов Э. Багдасаряна и Гр. Ахнисяна, увлеченность самих актеров — все радует глаз, услаждает слух, но, увы, служит порой тому, чтобы держать на плаву явно перегруженное судно. Чутьяку строгости к собственному, в общем неплохому вкусу не помешало бы этому веселому и полезному по мысли зрелищу.

Вообще же, справедливости ради, следует отметить, что молодой театр в целом строг и требователен в творчестве. Ему одинаково чужды и приниженность натуралистического бытоподобия, и модернистская алчность к «новациям». В этом отношении он привержен традициям армянской реалистической сцены, органически воспринявшей законы и нормы классического русского театра и социалистическую сущность, интернациональную направленность советского искусства.

М. ЛЕВИН

КРАСКА ЧИСТАЯ И ЯРКАЯ

К гастроллям Ереванского драматического театра

Это давно уже стало традицией. Перед началом гастролей в Москве руководители театральных коллективов заканчивают свои интервью одними и теми же словами:

— Выступление в столице — для нас ответственный творческий экзамен...

Верно. Экзамен. Но только ли? Времена меняются. Давно перестало быть правомерным разделение театрального искусства на «столичное» и «провинциальное». Кто, к примеру, посмеет назвать «провинциальным» тартуский «Вайнемуйне»? Театр маленького литовского города Паневежиса? Красноярский ТЮЗ?

Не только сдавать экзамены и учиться приезжают в Москву лучшие театральные коллективы из разных городов страны. Но и посоревноваться со столичными мастерами. А может быть, кое-чему и поучить. Во всяком случае, показать спектакли самобытные, яркие, а отнюдь не ученические копии со столичных образцов...

Сказанное выше в полной мере относится к гастроллям Ереванского драматического театра. Если уж говорить об экзамене, то этот молодой талантливый коллектив выдержал его с честью.

Семь спектаклей на гастрольной афише театра. Все вместе они

дают широчайшее представление о различных жанрах, стилях и эпохах. От мрачной трагедии Шекспира «Ричард III» до наполненной веселой кутерьмой музыкальной комедии армянского классика Е. Отяна «Любовь и смех». А между этими «полюсами» глубокая социальная драма «Бесприданницы» Островского, тончайшая лирика Сильвы Капуткян («Семь станций»), философский гротеск белорусского драматурга А. Макаенка («Затюканный апостол»), пьеса о современной Армении, о ее рабочем классе («Монолог отца Тонапета»)...

Есть здесь пьесы, хорошо знакомые москвичам, есть вовсе неизвестные. Но важно, что каждую ереванцы стремились прочесть и поставить как совсем новую. Коллектив, и прежде всего его руководитель — народный артист СССР Р. Каплагян, непримиримы к штампам и всякого рода наслоениям, которыми, как водорослями и ракушками, обрастает пьеса за годы своего «плаванья» по театрам.

Свежо и мощно прозвучала в исполнении армянских артистов трагедия Шекспира. Наверное, в памяти у многих москвичей куйбышевский «Ричард III» с Н. Засухиным в заглавной роли. Этот спектакль волжские дважды привозили в столицу. Он поставлен как монотрагедия. В центре — дьявольская фигура злодея Ричарда, а остальные — лишь подыгрывают ему, они пешки, которые Ричард переставляет и сметает с доски...

И в спектакле Р. Каплагяна, естественно, наиболее значителен Ричард (арт. Л. Тухикян). Перед нами сильный характер, человек незаурядной воли, мощных страстей, умеющий вдобавок великолепно притворяться и лицемерить. Кто может стать на пути такого злодея, если он завладел тронем? Но Шекспир с неумолимой логикой приводит нас к финалу трагедии. Тиранин, девиз которого — предательство и кровь, сам неизбежно станет жертвой председательства... К тому же на сей раз Ричарда окружают вовсе не «пешки». Шекспировскую мощь характеров, кипение страстей и честолюбий убедительно передают Г. Манукян (Бекингем), А. Тер-Оганесян (Хестингс), Э. Вартамян (Маргарита). У молодых актеров А. Утмазяна и А. Хандикяна в ролях юных сыновей короля Эдуарда, по существу, лишь один эпизод и совсем мало слов. Но как многозначительна и масштабна сцена встречи братьев! Их бурный, диковатый танец, шутовская схватка. А затем — короткие, острые реплики принца Уэльского. В них и искренняя мальчишеская радость соединения с братом и другом, и гордая заносчивость («Завтра я стану королем»), и едва осознанное предчувствие беды...

Справедливости ради надо признать: во впечатляющей яркости этого эпизода (как и многих других) «виноваты» не только актеры. Здесь налицо напористая, действенная фантазия постановщика Р. Каплагяна.

Каплагян не из тех режиссеров, которые стремятся во что бы то ни стало «умереть в актере». Да, конечно, актер — главная фигура, без него нет театра. Но почему бы не помочь актеру, почему бы не использовать для создания небольшого эмоционального воздействия на зрителя и другие выразительные средства? И появляется вышительная конструкция, которая по ходу действия служит и стеной Тауэра, и тюремной

решеткой, и лестницей, ведущей к трону, и мрачной гробовой доской, которая вот-вот прихлопнет сторонников Ричарда.

Появляются замечательные световые эффекты, один из которых помогает Л. Тухикяну с огромной мощью провести кульминацию спектакля — сцену битвы. Сцена эта решена на редкость смело, изобретательно и ярко.

А на следующий день — совсем другой мир, другие краски. Стихия веселого розыгрыша, искрометного комедийного диалога, темпераментных танцев и зажигательных куплетов. И при этом изрядная доля насмешки над мешанским чванством, жадностью и невежеством. В спектакле «Любовь и смех» продемонстрирована высокая сценическая культура юного театра. Как прелестно танцует молодежь, как музыкальны и пластичны армянские актеры! А Р. Котанджян (доктор Шарварш) мог бы стать премьером любого театра оперетты. Легкость и выразительность его движений, веселая заразительность темперамента поистине необыкновенны.

Уверенно и непринужденно чувствуют себя в стихии музыкальной комедии артисты И. Гарибян, Ж. Мсрян, Э. Шахирян, А. Зарян, Э. Вартанян, А. Хандикян, Л. Киракосян, да и все остальные участники спектакля. А сколько изящества, вкуса, красоты в костюмах и деталях оформления (художник — В. Вартанян), в музыке Э. Багдасарян и Г. Ахшяна.

«Молодежь и сегодня основной зритель ереванского театра», — говорится в брошюре, выпущенной к гастролям. И дальше: «Подавляющему большинству актеров и режиссеров театра нет еще и тридцати». Нет и тридцати... А между тем на их счету спектакль почти целиком молодежный — «Семь станций» и ответственные роли в «Бесприданнице», «Затюканном апостоле», «Монологе отца Тонапета».

Малыша в пьесе А. Макаенка играет юный А. Утмазян. Играет как своего сверстника с другой части планеты. С пронзительной душевной болью обнажая сложный, изломанный и горестный духовный мир маленького, нескупленного, вконец затюканного апостола.

Молодость артистов и самого театра (официальное его открытие состоялось в 1969 году) накладывает особый отпечаток на каждый спектакль наших гостей. До нас, зрителей, доходит увлеченность юных актеров, радость, которую испытывают они сами от контакта и взаимопонимания между сценой и залом.

...Богата и разнообразна палитра многонационального советского театра. Нашим гостям из Армении принадлежит здесь своя, пенохожая на других, яркая и чистая краска.

Б. ЕВСЕЕВ

«Московский комсомолец», 25 апреля, 1973 г.

ДОВЕРЧИВО И РАДОСТНО

Две недели Ереванский драматический театр с успехом выступал в Московском театре имени Ленинского комсомола. Сотни москвичей посмотрели его спектакли, с большим интересом и одобрением принимала публика и классические, и современные постановки. Но наши связи с ереванской труппой — более интимные, личные, дружеские, потому что великодушный режиссер Р. Каплагян был постановщиком и в театре имени Ленинского комсомола.

Не знаю, какого возраста актеры Ереванского драматического театра, но они молоды — играют и живут на сцене легко, доверчиво и радостно. Такая молодость искусства может остаться навек у художника — он не будет знать старости, как не знал ее К. Станиславский.

Когда я смотрела комедию «Любовь и смех», у меня на языке вертелось слово «прелестно». Это, правда, прелестно. Грациозность движений, радость танца, музыка, смех — казалось, что все актеры умеют летать, не только ходить.

С первой же постановки я почувствовала руку Р. Каплагяна — ничто на сцене не делается ради холодной формы, ничто ради выдуманности или стремления к тому, чтобы выявить себя вне актера, вне автора. Форма спектакля найдена как необходимость. Она современна, потому что взгляд на содержание этой комедии у режиссера современен. Он видит не так, как видели ее зрители, читатели много лет назад. Выдержана пьеса остроумно, чудесные выдумки сменяют одна другую. Очень изящна сцена в экинаже.

Актеры вводят нас не только в мир комедии и шутки, но и в атмосферу сатиры. В спектакле высмеивается низкопоклонство перед всем иностранным, и делается это сквозь шутку и через характеры действующих лиц.

Ноемзар-ханум играет Эмма Варганян. Она и увлекательно смешна, и вместе с тем жестоко казнит свою героиню.

Все актеры играют в одном стиле. В комедиях особенно бывает, что актер нападает на публику, как бы излишне старается объяснить свое поведение, просит одобрения и тогда понемножку теряет достоинство художника. И есть другая чудесная манера — заманить в свой внутренний мир зрителя. Таким стилем и играется эта комедия.

Огромное событие для каждого театра — это встреча с Шекспиром. Это значит заглянуть в такие глубокие человеческие миры, открыты для себя и для зрителя такие мысли, поражающие силой и простотой, что в биографии артиста, сыгравшего какую бы то ни было роль в шекспировской трагедии или комедии — это взлет на гору. А с этой горы становится все виднее — и следующие роли, и пьесы, и свои собственные силы.

В спектакле «Ричард III» сцена обставлена свободно и сурово, как будто бы нет заботы об историзме и о быте. Но небольшие детали настраивают фантазию зрителя, помогают ему перенестись в мир, изображаемый великим драматургом.

Ричарда играет Левон Тухикян. Вначале кажется, что он внешне

не соответствует описанию Шекспира — слишком высок и т. д. Но как быстро и легко он убеждает, что уродство входит в характер его героя, Ричард видит себя уродом, и я начинаю смотреть на него его же глазами.

«Бесприданница» — спектакль очень трудный. Театры часто обращались к этой пьесе, так блистательно написанной А. Островским. Островский предельно выразил и образы героев пьесы, и всю среду, погубившую Ларису. И вот вопрос — ставить спектакль «традиционно» или во что бы то ни стало искать в пьесе еще не бывшее выражение.

Р. Каплянин отвечает на это по-своему: «Обычно считают, раз театр молодой, значит, он игнорирует традиции. Я отмечаю это утверждение сразу. Традиция — необычайно живое и развивающееся понятие, и мы стремимся к тому, чтобы жить ими и развивать их».

В «Бесприданнице» не нарушены традиции внешне, но этот спектакль имеет нечто новое. Я говорю не о форме. Иногда у нас происходит путаница — считается традиционным тот спектакль, в котором нет необычно выдуманной формы. Новое содержание требует новых форм, и форма не является заменой содержания.

В «Бесприданнице» есть новое в самом содержании спектакля — это образ Карандышева. Его очень интересно играет Гуж Манукян. Он требует к себе сочувствия. Он смешон и горяч. Ярко раскрыты в спектакле также нравы социальной среды, и Карандышев вписывается в эту картину как жертва ее. И внешне его образ удивительно живой.

Красива и поэтична Лариса—Геворкян. У Островского каждый образ богат своей непрекращающейся внутренней жизнью — этой жизнью живет Лариса с первой и до последней сцены. Верно, сдержанно ведет свою роль Гарибян (Кнуров).

Искусство всегда нужно людям, как воздух. Но оно должно быть прежде всего искренним и горячим, даже пылающим. Мы все богачи, потому что у нас есть вечная помощь от вечно молодого Станиславского, но он должен быть понят каждому художником правильно: «Система моя должна служить как бы дверью для творчества. Но надо суметь не загорodить, а отворить эту дверь для себя».

Так продолжайте же открывать эту дверь, и счастливого пути в дальнейшем труде, и низкий поклон от товарищей и друзей Рачию Каплянину за создание молодого и сильного театра.

С. ГИАЦИНТОВА,
народная артистка СССР

В ЗАЩИТУ ЛИЧНОСТИ

Ереванский зритель может посмотреть интересный спектакль. Интересный уже потому, что думать, а не быть пассивным на нем — обязательно. Этика доверия зрителю сообщает особое благородство проблемам, решаемым в спектакле «Затюканный апостол» А. Макаенка на сцене Ереванского драматического театра.

Спектакль значителен прежде всего активным своеобразием нравственного взгляда на мир. Главный герой Макаенка (сын добропорядочных родителей и живет во вполне благопристойном доме) балансирует на зыбкой грани крайностей: в равной степени из него может получиться личность и ничтожество, бунтарь и представитель «толпы». — Он — продукт бездуховности, вернее — полудуховности, скудости идеалов, а потому, как социальный тип, наиболее зависим от случайностей. Белорусский драматург назвал свой сатирический памфлет трагикомедией. При создании сложного образа главного героя автору не везде удалось органическое переплетение крайностей, иногда — это просто риторическое совмещение противоположностей. Пьеса только кажется лёгкой.

Она — «хитрая». И умная.

Это по достоинству оценил постановщик спектакля Рачия Каплагян и его молодые коллеги. Спектакль молод — он активен, открыто страстен в утверждении главной позиции. А она недвусмысленна. Спектакль утверждает право главного героя пьесы на бунт во имя того, чтобы состояться как личность.

Режиссер настолько настойчив, что предпочитает говорить без обиняков: он сознательно отодвигает на второй план очень важную для автора часть «души» его юного героя, а именно ту часть, которая способна спровоцировать рождение в нем ничтожества. Режиссера и молодого актера А. Утмазяна интересуют только те зерна в характере, из которых вырастает индивидуальность, не просто индивидуальность, а та, которая непримирима к

фальши, приспособленчеству, нравственному или социальному флигельству. Р. Каплагян «обманывает». Он заряжает спектакль такой большой дозой комедии, что начинаешь думать, не облегчает ли режиссер тем самым себе задачу, идя по поверхности проблемы. К счастью, этот «обман» скоро расшифровываешь: не случайно после всех центральных «взрывных» сцен идет элегическая срезка в настроении, грусть, заставляющая оценить тот или иной бурный монолог героя с позиций нравственного итога его борьбы. Не случайно режиссер повторяет все ключевые мизансцены, создавая рефрен идеям спектакля.

Художник В. Вартанян предлагает простой и удобный интерьер, в котором интересно «работает» лишь лестница-подставка для стеллажа, а основную нагрузку берет на себя свет (он создает крупные планы, фон и т. д.). Главным становится актер.

Герой спектакля, Сын, как сознательно абстрактно назвал его автор, или Мальчик, как указано в программе театра, появившись на сцене, вызывает лестную аналогию с юным романтическим героем. Если у автора он, согнав во дворе с качелей девочку, сделал — пусть мелкий, пустячный, но в сущности шаг за пресловутое «место под солнцем», — то герой Утмазяна, вопреки автору, сознательно приближен к стихии чистой романтики, полета воображения. Он словно устраивает театр для себя. Он уже вовлек в него Папу — человека с прекрасным чувством юмора, тонкой реакцией, благодушного, занятого больше собой, чем прочими (арт. Л. Тухикян). Папа подхватывает нить игры, предложенной Сыном. Актер легко и блестяще элегантен. Все с точки зрения этого Папы — пристойно и не стоит тревоги Мамы, смущенной «безнравственностью» Сына. Мама (арт. Л. Киракосян) могла бы показаться юному зрителю вполне заслуживающей уважения — она такая правильная, на первый взгляд, и улыбочная, — но актриса устанавливает такую дистанцию по отношению к своему персонажу, что мы не заблуждаемся: перед нами ханжа и мешанка в хорошем гриме под высокоморальную гла

ву семейства. На протяжении всего спектакля позиция актрисы точна и последовательна.

Весело, с юмором, словом, что называется, безоблачно начинается спектакль, который постепенно разворачивается своими драматическими гранями. Острее комедия — ошутимее драма в ней.

И вот сразу же после острокомедийной ситуации с телефонным разговором, в котором для Сына обнаружилась безразличная суть «высоко нравственной» Мамы, — сразу горечь и бунт. Взрывной волной подбрасывает героя на стойку бара, к окну, кажется, он совершит прыжок в самоубийство. Оглушительно стучит в висках боль от сделанного открытия. Но нет, на сей раз прыжка не будет — от него удержит героя принятое решение бунтовать, разоблачать. Режиссер позже продолжит эту мизансцену-мысль. Она обретет плоть метафоры.

Постановщик даже не особо заботится об эволюции этого бунта. Он даже не дорожит движением характера. Ему ясно: его герой должен не откладывать свой протест до все новых неизбежных открытий о мире лжи, в котором живет. Ему ясно — иначе нельзя. Это позиция. Позиция этической защиты добра. Публицистические тона включаются раньше, чем можно было бы ожидать. И мы верим, что стоящую сейчас на коленях Маму (мизансцена острого эмоционального контраста) не пощадит этот Сын, хотя перед впервые открывшейся страшной истиной он пока беспомощен. Когда с настойчивостью заигранной пластинки повторится та же ситуация морального предательства, но теперь это уже будет случай с Папой, в актерском исполнении А. Утмазяна появится горечь и издевка. «Кривая» роли на время ошутится в грустный, усталый, нервный монолог. Монолог о маршальском жезле, императорском скипетре и их взаимоотношениях с философским «почти». Почти человек, почти нравственность, почти демократия, почти свобода! Должна же эта «кривая» роли взорваться приступом такого отчаяния, когда не стыдно (а просто иначе нельзя!) биться головой о стену, познати — оттого, что не в силах встать, справиться со своим отчаянием: тебя пригво-

здили, как к позорному столбу, к полу, раздавили, разрушили. Режиссер строит сцену откровенно публицистическую: актер бьет кулаками об пол, бессильно припадая к нему, чтобы потом мы увидели его героя съезжившимся, словно собравшим всего себя в комок, в пружину, обессиленным, чуть-чуть жалким, плачущим. Это слезы возмущания. Из таких слез обычно рождается готовность действовать. Пружина раскрутится, должна раскрутиться. Актер не боится натуралистических красок — именно они-то тут и нужны. Пластика в высшей степени «изобразительна». Диалог со зрителем продолжает тему доверия ему.

...На ступеньках импровизированного трона (играет подставка для стеллажа) маленький честелибивец взывает к собственному тысячелетию: «И когда я дорвусь до власти... я окружу себя... по-э-там-и! И они будут петь мне славу, осанну... Величие политикам создают поэты. А когда войду в силу, тогда позволю и сатиру». Усталость переносится с нотами тревоги, даже угрозы, всего шаг до кликушества.

Герой не знает, что нужно реально делать. Он знает, что бы он делал, если бы, скажем, судьба послала ему президентство. Эти желания по иронии судьбы начинают приобретать оттенок неизбежной аморальности. И не случайно его двойник и единственно близкий человек — Сестра (арт. Т. Капляева) произносит в спектакле: «Но это же странно!». Природа чувств актрисы Т. Капляева продиктована открытым темпераментом и непосредственностью. Ее восторг перед братом грозит растворить ее — отсюда в ней больше желания подражать, чем желания понять его. Она любит в нем дарование — вот что существенно. И постигает его она не логикой, а интуицией будущей женщины: поверила — и все. Отсюда такая страстная отдача и боль за него.

Герой не знает, что делать. Его борьба неэффективна. Вот почему пощечина, которую он возвращает ударившей его матери, прекрасно переданная на сценическом языке, с к о р е е похожа на размахивание кулаками в воздухе.

Режиссер и актер на протяжении всего спектакля выстраивают маленькие пластические этюды на эту тему или решают ее средствами танца (пощечина ощутима почти физически — настолько выразительны и заразительны ритмы). Режиссер справедливо использует все актерские резервы, пластику — в первую очередь.

Поэтому так эмоционально впечатляет танец героя с женской куклой-гольшом. Спокойное танго, перерастающее в захлебывающуюся, сумасшедшую, будоражащую оргию, кажется бесконечным самопознанием... Так выплескивается боль, ненависть, месть. И после высшей точки, как вехли, как судорога — грусть. Звучит элегическая музыка в этой отнюдь не элегической ситуации. На краске станка, на полу, во тьме сцены — как в пустыне — два человека — брат и сестра, одинокие сейчас, как никогда, никому не нужные. Стихает сцена, боль звучит грустью. Ритмические и эмоциональные контрасты делают эпизод емким по мысли и настроению.

Можно перестать и протестовать — ведь все равно все обречено? Но так может погибнуть все, что есть в тебе доброго и честного. И спектакль, утверждая поиск каждым человеком правды о жизни и о себе, предпочитает ясность, иногда сознательно жертвуя психологической сложностью.

Так, даже когда герой, облаченный в котелок и с надлежащим выражением лица под фонограмму гитлеровского марша взбирается по импровизированной лестнице, чтобы провозгласить монолог «современного Цезаря», мы видим в этом опять-таки театр для себя. Вспоминается сакраментальное: «Он пугает, а мне не страшно». Этот герой, утмазяновский, не опустится до ничтожества. Понгрует в него — не больше. Он взял старт, старт в добро.

Есть у юных героев спектакля в каком-то смысле единомышленник — их Дед. В исполнении А. Заряна он скентик и мудрец одновременно. Причина его появления не в том, что

его здесь ждали. Он пришел потому, что именно в его присутствии, именно с его морального благословения стали возможны все те страстные обвинения, которые прокричал в лицо матери и отцу сын. Он «проявил» конфликт (к сожалению, в пьесе это не лучшая роль, она скорее выигрышная, чем удачная по драматургии, и режиссер, и актер несколько увлекаются и злоупотребляют этой выигрышностью). Но даже он по сути достаточно равнодушен к судьбе внуков — не случайно режиссер «выведет» его из активной игры, усадив играть в шахматы в самый ответственный для судьбы героя момент.

А что же герой? Чем закончится его оппозиция бездуховности, лжи и ханжеству? Ну, конечно, этой сцене с милыми розыгрышами и недоразумениями (встреча Деда — тот же «театр для себя») не веришь. Герой Утмазяна повторяет мизансцену прыжка в самоубийство и на сей раз не остановится, — выпрыгнет в темную ночь, расцвеченную яркими рекламными. А тот символический, полуфарсовый факт, что герой остался жить, дал режиссеру еще одну возможность продемонстрировать отъединенность героя от его среды, его несогласие с ней. А. Утмазян адресуется проиной всем, себе — в том числе. Он одинок. Горькая ушешка, обращенная в зал, приглашает в сообщники.

Выхваченная лучом света маленькая фигура Мальчика медленно направляется к стеллажу и опускается тут у книг на пол.

К опыту тех, цитатами из сочинений которых он повергал в изумление окружающих, теперь прибавился маленький, зато собственный опыт разочарований, обид и попытки не сдаваться бездуховности. Опыт пусть иногда невинного, но страстного, даже яростного бунта в защиту личности.

И. КОРИНЕНКО,
кандидат искусствоведения

1971 г.

ИНТЕРВЬЮ С ВАХТАНГОВЦАМИ

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ,
народный артист СССР

— Начну я, пожалуй, с несколько странного признания: я далеко не сентиментальный человек, из меня очень трудно, как обычно говорится, вышибить слезу. А вот на спектакле «Последний учитель» раза три мои глаза наполнились слезами. Меня заставила проследиться большая радость творчества, удача творчества, та удача, при которой самый маленький зал становится великим. Меня потрясла и взволновала пьеса Варджеса ПЕТРОСЯНА, пьеса очень нужная, очень умная, редкая, пьеса большой социальной значимости. Театр — это не только изумительное лицедейство! Театр, в первую очередь, проводник глобальных, общественных проблем. В этом смысле «Последний учитель» завидный, с колоссальной прочностью сплав прекрасной драматургии и великолепной режиссуры. Очень часто мы прикрываемся ставшей крылатой фразой: лучшая школа — это жизнь! Среднее учебное заведение же, в стенах которого проходит десять лет — всего лишь система знаков, дающая нам первое и довольно-таки приблизительное представление о науках. Варджес ПЕТРОСЯН препарирует наше обычное мнение, препарирует филигранно, с тонким знанием человеческой души, с большой болью и личной ответственностью за подрастающее поколение. Средняя школа должна быть, в первую очередь, школой высокой нравственности — вот какой вывод предлагает нам драматург! Мне хочется остановиться на финале спектакля: из-за парт неожиданно поднимаются чуть растерянные, глазастые первоклашки, безгранично чистые, доверчивые человечки. И здесь финал — не просто удачно найденный ре-

жиссерский ход, не просто эффектное «заканчивание» спектакля. Этот финал в этой постановке — решение искусства большой силы. Рачия Каплагян современный художник. Это не «чистый эстет», чье воображение уходит в пустыню бесплодной театральной красоты. Рачия Каплагян — режиссер, стоящий обеими ногами на горячей земле нашей действительности. Я работал с Каплагяном над трагедией «Ричард III». И мне казалось, что если не полностью, то по крайней мере очень хорошо знаю его творческую манеру. Спектакль «Последний учитель» открыл для меня новую грань каплагяновского таланта. Обычно его постановки многоплановы, многофигурны, композиционно-масштабные. Однако, в этой постановке он ищет сосредоточение спектакля на одной личности. В образе Мамяна фокусируется сложная гамма человеческих чувств. Каплагян современный режиссер. Его современность в неутомимом и вечном поиске новых форм. Но всегда его искания тесно взаимосвязаны с большим, философски-мудрым содержанием. Перед сегодняшним театром стоят многие проблемы... И самая трагическая проблема, на мой взгляд, постижение театрами не пиков, не вышин, не высот, а широт. Именно этим можно объяснить, что, увы, стирается грань между подлинным мастерством и добротным, будь то актерским или режиссерским, ремесленничеством в искусстве. Ереванский драматический театр и его главный режиссер завоевывают трудные высоты. И поэтому этот театр вечно молод, и поэтому этот театр не просто зрелище, не просто представление, и поэтому театр имеет своих авторов, авторов пытливых, высокоодаренных, и поэтому этот театр — возвышенная кафедра, проповедывающая благородную человеческую мысль... Еще бы хотелось сказать: хвала драматургу Варджесу ПЕТРОСЯНУ, режиссеру Рачия КАПЛАГЯНУ, всему коллективу за яркий, талантливый спектакль.

ЮЛИЯ БОРИСОВА,
народная артистка СССР

— Противоречивые чувства обуревают меня. Я восхищена спектаклем, глубоко взволнована. Я и завидую ее участникам. Завидую, потому, что давно не встречалась с подобной драматургией, завидую, потому что артисты играют настоящую пьесу, талантливую пьесу Вардгеса ПЕТРОСЯНА. Ведь как обычно бывает, приходит в театр драмодел, приносит с собой очередной опус. А опус — телефонная книга. Да, да, я не оговорила. Телефонная книга в самом прямом смысле этого слова, где нет ни характеров, ни действия, ни проблем, пусть даже самой микроскопической. Просто скучный реестр действующих лиц. «Последний учитель» счастливое сочетание первоосновы и режиссера. Это та редкая гармония, которая, как мне кажется, дает безусловно прекрасный театральный результат. И вот такое сочетание обязано служить ярчайшим примером содружества автора с театром. Ведь Вардгес ПЕТРОСЯН поднимает проблемы, и какие проблемы!, с гражданским беспокойством. Проблемы нужные, серьезные, актуальные, сегодняшние. Радостно и то, что «Последний учитель» — пьеса о молодежи. О той молодежи, которую мы, взрослые, подчас охаиваем, поучаем доктральным тоном, пытаемся втиснуть в тесные и примитивные рамки. А молодежь действительно быстро растет. Вчерашний десятиклассник — сегодня уже строитель БАМа, работает на Крайнем Севере, в космосе. Проводит мудреные научные исследования и рискованные эксперименты, воздвигает стройки-гиганты. И вот пьеса Вардгеса ПЕТРОСЯНА как бы напоминает нам, что мы давно в долгу перед нашей замечательной молодежью. Радостно и отрадно, что и пьеса, и спектакль созданы добрыми, умными руками. Спектакль на одном дыхании. И, наверное, по этой причине, так живо передаются зрителям эмоции. Весь зал

находится в самом теснейшем контакте со сценой... Рачия КАПЛАНЯН очень популярен в Москве. Его любят и как человека, и как режиссера. Мы, вахтанговцы, близко узнали его по работе над шекспировским «Ричардом III». Это режиссер, который слышит свое время, великолепно знает свое время, чувствует нерв эпохи. Недаром в зрительном зале так много молодых, причем не инертных, не равнодушных, пришедших в театр не для пустого времяпрепровождения, а спорить, мыслить... Как режиссер Рачия КАПЛАНЯН очень темпераментен, он обладает поразительной силы философским обобщением. Об этом наглядно свидетельствует спектакль «Последний учитель». Он мыслит яркими образами, образами, а не персонажами. Незабываема финальная сцена — дети. Это образ, великий образ нашего времени.

ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ,
народный артист СССР

— С первых же минут спектакля меня поразила атмосфера зрительного зала. Люди, пришедшие в театр, сопереживали все то, что происходило на сцене. Это самое желанное для артиста. Это, я не боюсь громкого определения, мечта любой труппы. Театр, руководимый Рачия КАПЛАНЯНОМ, имеет своего зрителя. Я бы даже добавил, своего заинтересованного зрителя. Зрителя беспокойного, ищущего. Зритель приходит в Ереванский драматический театр, чтобы поспорить о современности. Его нет никакой необходимости специально завоевать. Это происходит само собой, непринужденно, естественно. А это происходит от того, что режиссерски в спектакле все продумано мастерски. Оттого, что со сцены произносятся «пламенные слова», оттого что у замечательного художника Р. КАПЛАНЯНА есть талантливая молодежь. В первую очередь

хотелось бы выделить А. Хандикяна, Т. Кап-
ланиян, это без сомнения зрелые актерские ра-
боты. Интересно в эпизодах работают В.
Мерян, Р. Котанджян, и, конечно же, Л. Ту-
хикян... Трудно было расставаться со спектак-
лем «Последний учитель»... Вот существует
два таких понятия, как театр и зрелище. В
спектакле режиссер добивается органичного
союза зрелищности и театра, поистине хоро-
шего театрального зрелища. Ни для кого не
секрет, и это уже аксиома, — духовное срод-
ство Р. Капланияна с театром имени Евг. Вах-
тангова. Весь спектакль решен, на мой
взгляд, в вахтанговском духе. Однако, теат-
ральная зрелищность без хорошей драматур-
гии — опять же зрелище. Пьеса Вардгеса ПЕТ-
РОСЯНА открывает новый пласт. Это пробле-
матичное произведение несомненно очень одаренного автора. Эта пьеса о большой боли, о
той боли, с которой в финале учитель Мамян
обращается к зрителям, указывая на больше-
глазую ребятню: «Откуда же и как среди та-
ких чистых и непорочных душ появляются
апоимщики, подлецы, негодяи?» Театр с бо-
льшой задает этот вопрос зрителю. В этом, я
считаю, предначертание советского театра, го-
ворить о проблемах государственной важности: формирования нового поколения граждан СССР.

ВАСИЛИЙ ЛАНОВОЙ,
народный артист РСФСР

— Я обычно опасюсь спектаклей иноязыч-
ных. Боюсь языкового барьера. Ведь для лю-
бого спектакля — это крупная потеря. Одна-
ко, когда я смотрел постановку Ереванского
драматического театра «Последний учитель»,
то почти не чувствовал прямого перевода. Он
мне не мешал. Я погрузился сразу же в слож-
нейшую драматическую коллизию. Вардгес

ПЕТРОСЯН написал удивительную пьесу.
Удивительную, так как тема школьная, всем
нам родная. И в то же время пьеса эта об ог-
ромной нравственной ответственности за на-
ших детей. Драматург поднимает жизненно
важные проблемы, и отрадно, что театр об-
ращается к проблеме сегодняшней, острой,
жгучей: проблеме морального долга челове-
чества перед формированием новой души. Ду-
ши хрупкой, легко ранимой, доверчивой, но не
прощающей фальшь, неправду. Что и греха
таить, мне бы самому очень хотелось сыграть
в «Последнем учителе». Потому, что эта наша
боль, наши страдания. Герцен, характеризуя
театр, говорил, что зритель идет в театр со
своей болью, со своими страданиями. И если
театр отвечает на них, значит он живой. Ере-
ванский драматический театр вполне отвечает
на многие вопросы зрителей. Рачия КАПЛА-
НЯН поставил спектакль «Последний учитель»
без излишней реалистической подробности,
оставил крупными мазками. Создается такое
ощущение, что постановка рождалась легко.
Нет и тени вымученности в ней. И из этой лег-
кости возгорается та искра, которая воспаляет
сидящих в зале. Мне очень понравилась
также и сценография, предельно скупая, но в
то же время гармоничная. Обыкновенные столы,
почти быт, создают сами по себе остроумные
декорации и классной комнаты, и министерско-
го кабинета, и кафе. Очень понравились актер-
ские исполнения, особенно работы И. Гарибя-
на, А. Хандикяна, А. Утмазяна, А. Хримяна и,
конечно же, работа зажигательно-темпера-
ментной Т. Капланиян. В сложнейшей роли
учителя, достойно, нигде не педалируя, высту-
пает Л. Тухикян. Но, самое главное, я встре-
тился с талантливой современной драматур-
гией, увидел современное талантливое режис-
серское решение, чарующее многие театры,
единство пространства и времени. Спектакль
в постановке Рачия КАПЛАНИЯНА напоминает
красочные полотна Мартироса САРЬЯНА...
Еще бы хотелось сказать о немаловажном: о
высокой театральной культуре. Работы В.
Меряна, Р. Котанджяна, Л. Шарафяна — вро-

де бы эпизодичны, но сделаны объемно, запоминающе. А это говорит о высокой сценической культуре.

ЮРИИ ГАЗИЕВ,

заместитель главного режиссера
по литературной части,
кандидат филологических наук.

Пьеса Вардгеса ПЕТРОСЯНА «Последний учитель» тема вроде бы и школьная, педагогическая. Вместе с тем ее читательский и зрительский адрес намного шире. «Последний учитель» заставляет глубоко задуматься, что собою явит Человек в эпоху научно-технической революции, и что должен делать Человек, и как он должен поступать в непростых ситуациях, если он в самом деле хочет стать Человеком. Признайтесь, вопросы жизненные, сложные. У Вардгеса ПЕТРОСЯНА, как и у всякого автора, есть собственная мерка предательства, подлости, человечности и нравственности вообще. И что подкупает в пьесе в первую очередь? Так это ненавязчивость, педагогический такт, доброта и осторожность в выпеснении окончательного приговора. Есть огромное множество профессий. Сталевары и геологи, агрономы и инженеры, математики и шахтеры. Естественно, все профессии требуют самой высокой нравственности. Однако, учитель (сколько воспоминаний связано с этим словом) должен обладать нравственностью самой высочайшей силы. В противном случае нет ему места среди этих ребятнишек, которые сегодня «глина», а завтра войдут в настоящую жизнь. Учитель — это мастер своего дела, варпет, призванный воспитывать, пестовать новое поколение развитого социалистического общества. В спектакле Мамян часто вспоминает собственную жизнь. Не зря он проносит через всю пьесу мотив войны. Его жизнь — это пусть и самый крохотный, но все же отрезок нашего государства. Его история продол-

жительностью в одну человеческую жизнь. И бесконечно прав автор Вардгес ПЕТРОСЯН, утверждая, что без этих тем, сказок-реальностей невозможно жить, воспитывать. Да, педагогика не должна быть традиционной и нормативной. С этим выводом автора соглашается весь зал. Спектакль в постановке Р. КАПЛАНЯНА — произведение высокой театральной культуры. Произведение опытного, талантливого режиссера. Это проглядывается абсолютно во всем: и в актерском исполнении, и в сценеграфии, и в режиссерском решении. Спектакль этот — большой, мужественный, гражданский разговор по самому большому счету о наболевших проблемах нашей действительности. Мне хочется поздравить давно любимый мною коллектив Ереванского драматического театра с несомненной творческой удачей, с большим театральным праздником — спектаклем «Последний учитель».

ЕВГЕНИЙ СИМОНОВ, народный артист СССР, главный режиссер театра

Трудно сразу же мне говорить о своих впечатлениях. Но признаюсь, впечатление огромное. Во-первых от радно, что в Армении есть драматург такой силы как Вардгес ПЕТРОСЯН. В последнее время для театров пишут очень и очень много, однако, редко можно найти драматическое произведение, которое хотя бы частично удовлетворяло запросы труппы. «Последний учитель» — произведение, удовлетворяющее любой театральной коллектив по всем компонентам. Это и проблематичность, проблематичность и театральная, и гражданская, это и острохарактерность. Почти все персонажи выписаны ярко, сочно. Это и действенность. С первых же минут зритель втягивается в пьесу. Это, и что самое главное,



большая, мудрая авторская идея, решенная в интересной сценической форме. Вардгес ПЕТРОСЯН знает важнейшее, что должен знать писатель — жизнь. Мне пьеса понравилась и тем, что нет в ней традиционных голубых героев, нет и черных злодеев. Знаки «плюс» и «минус» взаимопроникающие. О школе писалось много, но в пьесе почти нигде не выносятся приговора. Жизнь, а тем более школа—не зал суда. Здесь все правы. И вот разобраться в правоте каждого приглашает нас автор. В этом же плане решен и спектакль, ненавязчиво, избегая ложного пафоса. Этот спектакль поражает своими неожиданностями. Мне, как режиссеру, по-хорошему завидно, что у Рачия КАЦИЛАНЯНА есть такой автор, и что Вардгес ПЕТРОСЯН нашел своего режиссера. Пусть же их союз будет таким же плодотворным, таким же талантливым.

1980 г.

Сцена из спектакля «Дневник Анны Франк» А. Аккета и Ф. Гудрича

ПРИГОВОР ЛИЧНОСТИ

Вы хотели бы увидеть Испанию наших дней? Не ту, воспеваю поэтами, где матадоры и пышные карнавальные шествия, а другую, подлинную? Посмотрите спектакль «Палач», поставленный в Ереванском драматическом театре и вы увидите страну, доведенную до отчаяния и безнадежности франкистским режимом, угнетенный в ней народ, где никто не является хозяином своей судьбы, страну, в которой в течение сорока лет — непроглядный мрак, рабское состояние.

В мучительных попытках добыть кусок хлеба, чтобы накормить жену и ребенка Хосе Луис (В. Мерян), пройдя через страдания и безверие, сломившие окончательно его волю, становится палачом. Рядом с ним молодая жена (А. Тончян), презираемая всеми из-за профессии отца, дочь старого палача Амадео.

Жизнь старика Амадео (И. Гарибян), до пенсии сорок лет исправно служившего палачом, уже в прошлом. Он давно смирился со своей участью, и в конце спектакля, когда Хосе Луис с убийственным видом объявляет, что «это в первый и последний раз», произносит с усмешкой «я тоже когда-то так говорил».

Вот суть пьесы испанского драматурга Луиса Берланга. Автор решительно и смело срывает романтический покров с нынешней Испании и с болью в сердце повествует о трагической судьбе народа в тюремном режиме, угнетенной стране, где на одно место палача подается тридцать пять заявлений, где Хосе Луису, претендующему на это место, требуется... рекомендация академика.

Перед нами произведение остро публицистического характера. В нем затронуты вопросы не частного порядка, а вскрывается вся мерзость франкистского режима, отражая судьбу обездоленных капиталистического мира.

Постановщик спектакля Р. Капляян, который одновременно выступает и как сценарист, и художественный оформитель, создал прекрасный спектакль, поистине современный, богатый режиссерскими находками, отличаю-

щийся целостной игрой актеров. На всем протяжении сценическое действие протекает в столкновениях, в противопоставлениях, оплодотворенное философскими размышлениями о светлом будущем испанского народа.

Эти раздумья выражены в тонкой психологической и эмоциональной игре артистов. В центре постановки — образ Хосе Луиса, темпераментно и страстно сыгранный В. Меряном. Он порой поднимается до вершин трагедии. Артисту удалось с жизненной правдой показать в самых различных ситуациях душевные переживания героя. Он вызывает жалость своей обездоленностью, когда девушки, узнав правду, начинают его сторониться. Он жизнерадостен, встретив Кармен, уверенный, что и для него настанут лучшие дни. Узнав, что осужденный болен и казнь отложена, он от радости готов целовать землю. Однако, это мгновенная вспышка. Наступает роковой час, тюремщики ведут его в камеру, где ему предстоит за три тысячи песо исполнить свои обязанности палача.

В финале спектакля артист с глубоким мастерством вскрывает духовную и физическую оупустошенность Хосе Луиса. Он молча протягивает жене заработанные на крови деньги и, наклонившись над детской коляской сына, рыдает. Можно сказать без преувеличения, что в исполнении В. Меряна образ Хосе Луиса выходит за рамки обычного артистического успеха. Этот яростный клубок подлинных трагических страстей придавал спектаклю своеобразную окраску. Здесь соединились воедино замысел режиссера и исполнение артиста.

На высоком профессиональном уровне играет роль Кармен артистка А. Тончян. Нет, ей не свойственны острые человеческие переживания Хосе Луиса. Жизнь дочери палача научила ее отказу от девичьих радостей и надежд. Артистке удалось с большим тактом и чувством меры, в сдержанной сценической манере показать внутренний мир героини, она понимает трагическое состояние мужа, но бессильна помочь ему.

Как постановщик, так и артист И. Гарибян не видят в Амадео закоренелого злодея. Он тоже сделался палачом из-за условий жизни. Он уговаривает зятя стать палачом, чтобы



Ж. Ануй. «Медea»
Медea — Э. Варданян
Ясон — Г. Манукян

спасти семью от голода и лишений. Он развивает даже философскую мысль о том, какая казнь предпочтительнее — американская или французская.

Играя Амадео в сдержанных тонах, артист в то же время подчеркивает его хитрость, опасность таких взглядов, которая отнимает у колеблющегося, но подчиняющегося ему Хосе Лунса последние остатки воли.

Нужно отметить, что благодаря вдохновенной творческой работе постановщику Р. Капалаяну удалось создать спектакль, отличающийся единым стилем исполнительского рисунка. Впечатляют образы, созданные Т. Хачатрянном (Альварес), А. Петросян (Эстефания), Г. Барсегяном (начальник тюрьмы) и др. Незабываема сцена, когда тюремщик с любезной улыбкой на лице уговаривает Хосе Лунса. Артист так просто и естественно говорит ему — «Осужденный на смерть не может... Осужденный на смерть исповедался и причастился... Он может отчаяться и восстать...», —

что ужасаешься при одной мысли о том, что на земле существуют подобные люди.

Говоря о стилевом единстве спектакля, нельзя умолчать о работе балетмейстера Ф. Елаяна, сумевшего передать жизнерадостность и красочность испанских танцев. Их высокопрофессионально и вдохновенно исполняют молодые артисты театра. Музыкальное оформление Ф. Арамяна органично сливается с постановкой, наполняя ее драматическим звучанием. Запоминаются своим убедительным решением костюмы, выполненные по эскизам А. Бежанияна.

С идейно-художественной точки зрения спектакль настолько отвечает требованиям, что не хотелось бы упоминать о его частных недостатках. Они второстепенны и впоследствии, несомненно, будут устранены. Важно отметить, что театр пошел на известный риск, осмелившись обратиться к постановке после того как на экране прошел одноименный фильм. К чести режиссера-постановщика и

А. Островский. «Бесприданница»
Паратов — Л. Тухикян
Карандышев — Г. Манукян



всего коллектива, нужно подчеркнуть, что спектакль «Палач» смотрите с неослабевающим интересом.

Н. КАГРАМАНОВ,
заслуженный деятель искусств.

«Ерекоян Ереван», 20 февраля, 1976 г.

МОЛОДОСТЬ

И ЗРЕЛОСТЬ

ТЕАТРА

Ереванский драматический театр уже показал несколько своих работ. Спектакль за спектаклем знакомит нас с творческим обликом труппы, ее возможностями. Надо прямо

сказать, знакомство приятное. Бурное веселье, ослепительный каскад остроумных сцен, щедрая россыпь головокружительных трюков обрушиваются на нас в мюзикле по пьесе «Восточный дантист» Акопа Пароняна. Идет шекспировская трагедия «Ричард III», а следом «Бесприданница» Островского — и новые грани коллектива радуют нас.

Это не случайно — художественный руководитель театра, талантливый режиссер-постановщик, народный артист СССР Рачия Каплагян. Отлично чувствует он природу условного театра, умеет и любит «расшифровывать» метафоры драматурга. Художник щедрой фантазии, неумяемого темперамента, он придумывает эффектный прием за приемом, сцену за сценой. Но это не демонстрация профессиональной виртуозности, перед нами раскрывается «жизнь человеческого духа». Нам ясна и гражданская позиция советского художника. О работах Рачия Каплагяна с определенностью

скажешь, что это режиссерские спектакли. Безусловно, стройная система создается в «Ричарде III», последовательно и гневно разоблачается узурпатор и кровожадный маньяк, рвущийся к власти.

Интересно, что режиссер выступает и как художник-оформитель. Он — автор универсального станка, превращающегося то в улицу Лондона, то в подъемный мост, то в королевский трон, а то и в эшафот. Любопытная конструкция, подобную которой мне не приходилось, пожалуй, встречать в театрах. Она впечатляет, занимая все пространство голый, без единой драпировки сцены. Среди аскетизма и «холода» оформления, воспроизводящего обстановку средневековых феодальных замков, интересно обращение к тканям. В одном случае — это огромное белое покрывало, которым покрыт гроб убитого Ричардом короля Генриха. Полотнище будто становится сетью, которой Ричард ловит свою жертву — леди Анну, невестку Генриха и жену тоже убитого им принца Эдуарда. В другом случае — это беспредельной величины красная скатерть на столе, за которым заседает государственный совет. Она становится полотнищем, которое захлестывает обреченного все тем же Ричардом на смерть лорда Хестингса. И будто уже сейчас хлещет из его горла поток алой крови, превращающейся по мере длины полотнища в целую реку.

Все это интересно. Не приходится удивляться, что поставленный Каплагяном на сцене Московского театра имени Е. Вахтангова (с Михаилом Ульяновым в заглавной роли) спектакль, сохранивший основные черты ереванского, стал событием в театральном искусстве страны.

Ш. БАДАЛБЕГЛИ,
председатель Азербайджанского
театрального общества, на-
родный артист республики

В канун 60-летия Советской Армении театры республики показали новые постановки. Ереванский драматический театр пригласил зрителей на две премьеры: инсценировку «Армянские эскизы» по одноименной книге Вардкеса Петросяна и историческую трагедию Перча Зейтуниана «Зов богов».

В. Петросян — прозаик с обнаженным пером современности, П. Зейтуниан — драматург, тяготеющий к философско-этическому осмыслению истории. Трудно сказать, сознательно или случайно получилось совпадение этих имен на афишах театра, но несомненно одно: при всех своих различиях эти два спектакля прозвучали как драматургическая диалогия о путях развития и исторической судьбе нашего народа.

В «Армянских эскизах» театр остался верен эстетической манере книги Вардкеса Петросяна. Это свободное театрализованное размышление умного, тонкого современника о становлении новой жизни в Армении, о преломлении советской действительности в сознании людей, о пережитом в тяжелые годы войны, впечатления и ассоциации, которые возникают у автора от встреч с тем неординарным феноменом в жизни армян, который мы называем диаспорой, спюрком.

Здесь нет особых сценических эффектов, нет острых сюжетных ходов. Театр идет по другому пути. Он предельно аккумулирует мысль автора и, вовлекая зрителя в «словное» поле его чувств и интеллекта, делает зал сопричастным к серьезному разговору о родине, о времени, о человеке.

«Армянские эскизы» — скромно назвали свою работу авторы, но жизнеутверждающий, патристический пафос, с каким ведут свой рассказ Вардкес Петросян, постановщик Рачия Каплагян и актеры невольно заставляют назвать их работу «Армянскими фресками».

«Зов богов» Перча Зейтуниана рассказывает о перипетиях армянской истории двухтысячелетней давности. Но рассказывает



Сцена из спектакля «Игрок» Ф. Достоевского

сквозь призму современности. Автор ищет истоки тех пластов нравственности, которые веками откладывались в народном самосознании. И потому после спектакля ловишь себя на мысли, что все увиденное продолжает волновать тебя какой-то неуловимой близостью, что события далекой древности, воссозданные автором и театром, удивительно созвучны нашим сегодняшним мыслям и устремлениям.

Автор переносит нас в эпоху царствования Тиграна Великого — государственного мужа и полководца, тонкого психолога и дипломата, человека с широким кругозором и незаурядной волей, борющегося за независимость и самостоятельность армянской нации и укрепление границ своей родины. Он же вынашивает в своей внутренней политике мечту дать народу национальную письменность, чтобы он обрел самостоятельную культуру и

стал бы равным с народами великих держав своего времени.

Обширен круг интересов царя. Мудры и дальновидны его намерения. Он стремится к установлению добрососедских отношений с Римом, между восточной и западной цивилизациями. Но такая, выражаясь сегодняшним языком, политика мирного сосуществования вызывает раздражение и неприятие могущественного Рима, не желающего укрепления и возвышения своего восточного соседа. «Могучая Армения — непрощенный гость Сам факт ее существования — уже вмешательство», — эти слова римского военачальника раскрывают великодержавные устремления Римской империи.

На фоне этой общественно-исторической коллизии раскрывается внутренний мир героев, их страсти, борения, сомнения, убежде-

ния. Автор стремится вскрыть нравственные мотивы своих героев: к чему направлены их помыслы — к миру или к войне? Кто в конце концов победит — сила или мудрость, добро или зло?

Чтобы ответить на эти вопросы, проследим за драматургической завязкой пьесы. После поражения от римских легионов Митридат Понтийский укрывается во дворце своего союзника Тиграна Великого, добившись к тому же женитьбы Тиграна на своей сестре. Это событие совпадает с прибытием посланца Рима, требующего выдачи побежденного, а в случае отказа, угрожающего начать военные действия Рима против Армении. Тигран Великий охвачен сложной психологической борьбой: выдать союзника, к тому же родственника, или же отвергнуть наглое требование римлян? Но тогда — война!

Нарастает напряжение трагедии. От решения этой нравственной дилеммы зависело, в конечном счете, будущее, само существование армянского государства. В этой мучительной душевной борьбе между согласием и отказом, когда на карту поставлена судьба своего народа, Тигран Великий, склоняясь к отказу, спрашивает: «... И что же? Разве потомки не осудят меня за это?», на что Историк отвечает: «Нет. Не осудят. По той простой причине, что будут существовать. Все силь-

ные исчезли с лица земли. Не осталось ни Вавилона, ни Ассирии. Останется только тот, кто исповедует нравственность. Не тот, кто нападает, а тот, кто обороняется. Ибо он — носитель нравственности».

Постановщика спектакля народного артиста СССР Рачия Капляяна меньше всего интересовал исторический фон трагедии. Для него важно другое — выразительность человеческих характеров в периоды их наивысшего духовного напряжения, в борьбе за свои убеждения. Отчетливо просматриваемые в пьесе актуальные проблемы современности, правда человеческих характеров, точные режиссерские акценты придают спектаклю живое дыхание сегодняшних дней. Это захватывает зрителя. И когда в финале спектакля Тигран Великий говорит, что «Есть одна только логика, логика главных интересов страны. Все прочее должно быть подчинено ей...», то на эти слова зритель отвечает бурными аплодисментами.

Спектакль учит любви к родине, мудрости. Он воспринимается как зов предков следовать тем нравственным идеалам, которым следовали они, чтобы сохранить свой народ и стать опорой для будущих поколений.

НЕРСЕС КАГРАМАНОВ,

«Армения сегодня», № 4, 1981.



Московский театр им. Ленинского комсомола

НАШ РАЧИЯ КАПЛЯНЯН

Я должен был пойти на первую встречу Рачия Капляняна с труппой театра им. Ленинского комсомола и беспокоился о том, как московские актеры примут молодого ереванского режиссера.

Сам я знал Рачика многие годы, очень любил и ценил его, но как произойдет встреча со столичными мастерами сцены? — Подготовил ли он «программную» вступительную речь? Или скромно попросит актеров начать застольную читку пьесы по ролям? Все это меня тревожило — ведь первое впечатление для актеров имеет большое, если не решающее значение.

Но все произошло совсем по другому. Рачик вошел в сопровождении театральная буфетчицы, которая торжественно несла поднос с двумя бутылками шампанского. Артисты сразу заулыбались, вино искрилось в бокалах, руки потянулись чокаться с режиссером, раздались веселые реплики. Первая «мизансцена» Капляняна понравилась. Рачия Никитич удачно поставил в театре пьесу «Огонь твоей души», актеры театра Ленинского комсомола с ним увлеченно работали и полюбили его. Было это лет десять тому назад.

Г. БОЯДЖИЕВ,
доктор искусствоведения, профессор

1971 г.



На репетиции спектакля
«Ночное чудо» Г. Ягджяна
в театре им. Ленинского
комсомола



А. Аракемян. «Огонь твоей души».
Сцена из спектакля

В ТЕАТР ПРИХОДИТ РЕЖИССЕР

И вот «Огонь твоей души», спектакль очень цельный, единый и по замыслу, и по отбору средств сценической выразительности. Режиссер Капляян совершенно определенно ставит ударения в спектакле, безошибочно выделяя главное, наиболее удавшееся. И если в характере героя есть рациональное зерно, есть «защелка», режиссер и актеры делают все возможное, чтобы развить дополнить написанное автором.

Итак, успех спектакля обусловлен, прежде всего, режиссурой. Первая встреча Р. Капляяна с московским театром имени Ленинского комсомола оказалась плодотворной.

К. ЩЕРБАКОВ

«Московский комсомолец»,
1 июля, 1959 г.

«ОГОНЬ

ТВОЕЙ ДУШИ»

Спектакль «Огонь твоей души» дал возможность москвичам познакомиться не только с драматургическим творчеством Александра Араксманяна, но также с искусством талантливого армянского режиссера Р. Каплагяна.

Рачия Каплагян поставил пьесу Араксманяна с чутким ощущением ее художественных особенностей. Режиссура спектакля страстная, действенна, активна. В спектакле ведутся жаркие, взволнованные споры о жизни, идет напряженная битва за Саво, его будущее. Режиссер рассказывает в своей постановке о людях с горячими сердцами, о людях, которые хотят быть всегда справедливыми. Это бытовой спектакль, не просто психологическая драма. Пьеса решена режиссером в ключе романтического, приподнятого сценического представления. Поэтому так органично входит в него музыка. Два рояля стоят прямо в зале перед сценой. Патетическая, героическая мелодия, исполняемая пианистками, начинается спектакль. Музыка часто включается в действие. Как правило, она возникает в моменты наибольшего драматического напряжения, со-

переживая с героями, вторя страстным порывам их чувств.

Рачия Каплагян в режиссуре постарался любовно и точно передать особенности внешнего облика, манер, характера, темперамента и даже речи персонажей пьесы. Но главное внимание он устремил на выявление новых мыслей произведений, представляющего широкий философский интерес. Он поддал основную проблематику пьесы укрупненно, поставил своей целью создать не просто жизненно достоверные, но действительно типические образы современников. В некоторых сценах, как, например, в сцене между Лицей и младшим Напетом в столовой, чувство меры несколько изменяет актерам и постановщику, пафос героев теряет свою естественность. Но в целом режиссерские поиски Р. Каплагяна ценны и плодотворны. Они противостоят спокойному бытописательству, изображению внешне правдоподобных и в то же время случайных характеров наших современников. Р. Каплагян утверждает своим спектаклем другое — путь к большим обобщениям в искусстве, к выражению самого существенного, важного в современной действительности.

А. ОБРАЗЦОВА

«Коммунист», 17 июля, 1959 г.



Сцена из спектакля
«Огонь твоей души»
А. Араксманяна

М а л ы й т е а т р

«ПРИЗНАНИЕ»

Режиссерское дарование Р. Капляяна достигало зрелости, и как раз в это время ему было сделано предложение поставить в московском Малом театре в юбилейный год спектакль о В. И. Ленине.

Задание было чрезвычайно ответственным: образ Ленина, сцена Малого театра, ведущие актеры этого театра... Рачия Капляян горячо принялся за работу — в юбилейную дату, 22 апреля 1970 г. была дана премьера пьесы Дангулова «Признание» и советская театральная Ленинина обогатилась новой яркой страницей.

Пьеса Дангулова, написанная по роману «Дипломаты», — это большое многособытийное и многолюдное драматическое действие, охватывающее первые месяцы после победы Октября. Ее основной политический стержень — борьба за дипломатическое признание страны Советов, ее же непосредственное содержание в теме «революция и интеллигенция», раскрытой на скрещении исторических судеб страны и личных судеб героев — братьев Николая и Ильи Репниных, потомственных дипломатов царской школы.

Сложное драматическое построение пьесы — с бурной, напряженной атмосферой общих планов и многочисленными эпизодами, идейными столкновениями — потребовало масштабной и тонкой, углубленной режиссуры. Новый для Малого театра постановщик Рачия Капляян успешно решил труднейшую задачу: найдя многие постановочные, пластические и музыкальные способы воплощения основной темы пьесы в целостной композиции действия, предложил актерам широкие возможности для раскрытия ее глубинного внутреннего содержания.

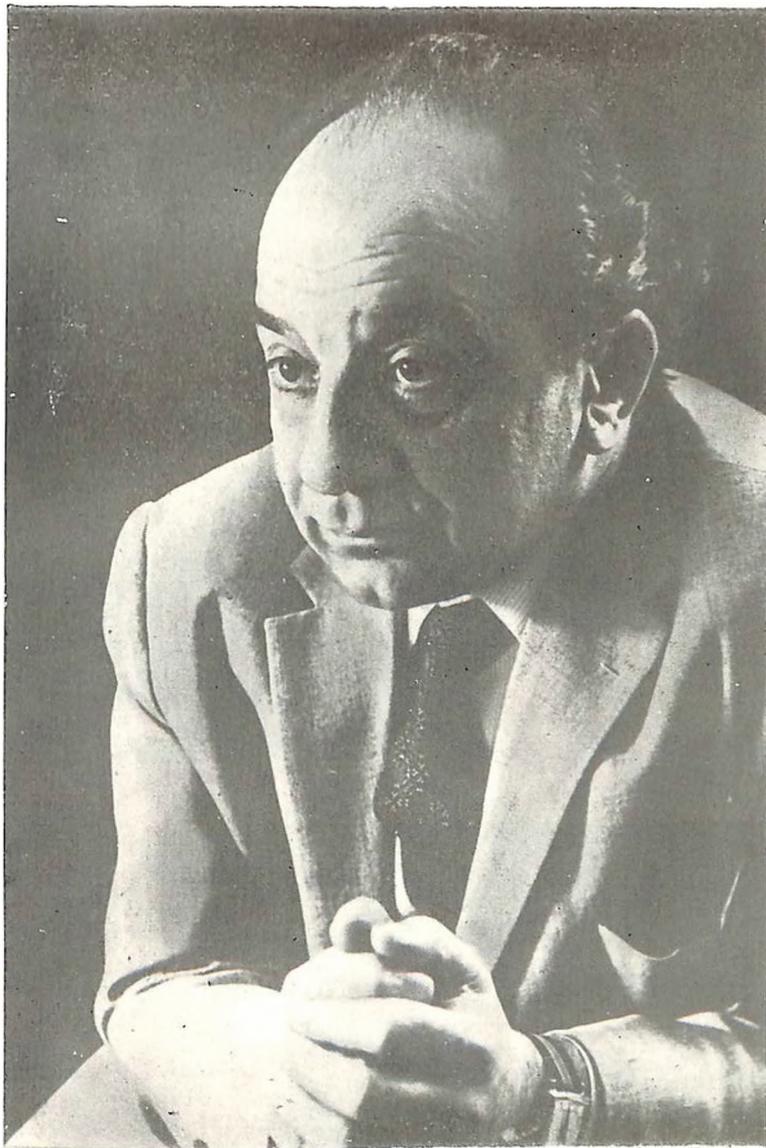
Совместно с художником Б. Волковым режиссер так планирует пространство сцены, что оно во многих поворотах и ракурсах воссозда-

ет потревоженный быт дворянских квартир, лихорадочные ритмы посольских особняков, широкие просторы Смольного или кремлевского дворца, куда властно ворвалась революция.

Революция живет и в музыке спектакля, скомпонованной постановщиком из произведений Д. Шостаковича: она слышится то далекими отголосками горнов, то мощными трагическими пассажами, то многоголосым хоралом. Но особенно значительна музыка спектакля, когда в ее мотивах слышны отголоски раздумий — трагических или просветленных — какими живут герои пьесы. Но свою главную работу режиссер ведет с актерами — с такими мастерами сцены, как Н. Подгорный, Ю. Каюров, М. И. Царев и др. Р. Капляян старается добиться от исполнителей того решения образов, какое необходимо для общего режиссерского плана спектакля.

Главный драматический герой спектакля — Николай Репнин, бывший царский дипломат — (его играет Н. Подгорный) — человек честный, прямой и поначалу непреклонный в своих убеждениях. Но Каюров — Ленин в первой же встрече чутко улавливает строгую подчиненность его сознания мысли и ставит себе целью провести интеллект Репнина через те ступени раздумий и анализов, которые в силу самого объективного хода суждений должны вывести дипломата из теней ложно понятого долга и пробудить в нем жажду деятельности — сперва на благо русского народа, а затем и осознано — на благо нового, социалистического государства.

Искусство режиссера было заключено в строгом построении сцен этих собеседований, когда действием (внутренним и очень значительным) становилась беседа. Достоинство режиссерской работы определялось тут точностью аналитического раскрытия — звено за звеном, — духовного процесса, протекающего на сцене.



Неоспоримое достоинство исполнителя образа В. И. Ленина — Ю. Каюрова, состояло в попытке раскрытия тончайшей диалектики ленинской мысли, которая сама по себе — революционное действие. С затаенным вниманием мы слушаем полные глубокого смысла, литые в своей афористичности фразы Ленина.

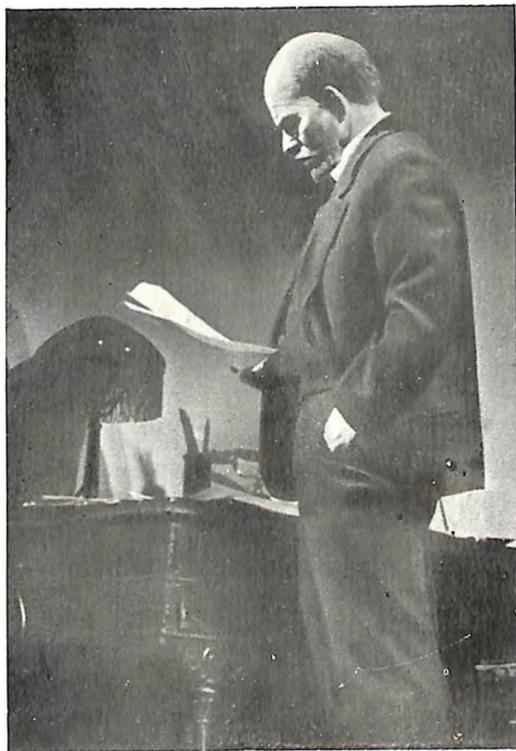
Актер произносит их то с жестким сарказмом, то с нескрываемой прощней, то добродушно смеясь; но какова бы ни была интонация, за нею постоянно скрыто второе и главное значение Ленина — неотразимая сила от их воздействия, идейная и нравственная.

Режиссер давал понять, что у Николая

Репнина процесс переосмысления жизни, упорно скрываемый собеседником, но не скрытый от гениальной ленинской принципиальности, этот процесс войдет в глубины души Репнина, и главное произойдет от того, когда он останется сам с собой. И мы видим, как этот суховатый, по-английски чопорный, самоуверенный человек замыкается и уходит в себя, но не для самонезащиты, а совсем по иной причине. Н. Подгорный как бы проламывает внешне жесткий каркас натуры своего героя и обнажает сложнейшую душевную работу, которая вся — следствие бесед Репнина с Лениным.

Но созревание нового самосознания может произойти только в практике классовых битв, и Николай Репнин, вовсе не полагая этого, ведет уже эту борьбу, вступая во все более ожесточенные споры со своим братом Ильей.

Так режиссер связывает ленинские сцены с теми важнейшими эпизодами, когда очевид-



С. Дангулов. «Признание»
В роли Ленина —
Ю. Каюров
Н. Репнин — Н. Подгорный

ны реальные, политические последствия все-сокрушающей логики ленинской мысли...

Илья Репнин — один из заправил царской внешней политики. Его роль психологически очень точна и ее со всей ясностью социального общения играет М. Царев. Этот согбенный старик — обладатель сильной натуры. Он сдержан в своих реакциях, а по-человечески, может быть, и добр. Но именно через взорванное добродушие и перенапряженность сдерживающих начал актер дает понять, какой ураган ненависти бушует в душе его героя. Перевоплощаясь целиком в образ, М. Царев подчеркивает роль жестокой первой вибрацией, из которой беснующимися вспышками вырываются: «Иуда!», «Отступник!», «Изменник!».

Знаменательно, как от сцены к сцене слепнет в заспе разум Ильи и как постепенно обретает душевную крепость и ясность мысли Николай. И это один из важнейших моментов в замысле Р. Каплагяна.

Режиссер дал братьям Репнинским несколько сходных мизансцен и в напряженнейший момент их жизни — проходы через затемненные и движущиеся объемы сцены. Николай Репнин растеряно бродит по опустевшим комнатам Смольного — Советское правительство переехало в Москву — коридоры, залы, комнаты, снова коридоры, шаг за шагом шаг актера убыстряется: как быть в этом лабиринте, где путеводная арматура никуда? И вдруг начинают звонить телефоны — один, другой, третий. Они, как зовы жизни. Луч фиксирует телефон бывшей ленинской комнаты в Смольном. И си звонит. Решение принято!

И другая мизансцена — через темные комнаты по ломаной линии коридоров, все более запутываясь в череде ползущих комнат, как слепой, с захватывающими, щупающими про-

странство руками шагает и почти падает Илья Репнин, а рядом мечется, скачет по стенам его тень. И вдруг впереди стена — плоская, ярко освещенная стена... Ее не пробить, в нее не втиснуться, еще несколько отчаянных конвульсивных рывков, и тело бессильно падает и, странно уменьшившись, теряется во мгле..

Выделяя линии личных отношений героев, режиссер подчеркивал мыслительный психологический аспект пьесы и спектакля, не забывая при этом фоне большого политического социального разворота действия. Особенно выразительна в этом отношении посольская сцена, темпераментно решенная Р. Каплагяном и актерами, вылепившими с большим мастерством галерею представителей иностранных держав — от напыщенного посла США (Б. Телегин) и велеречивого французского посла (Н. Афанасьев) до сладкоголосого политика католического каноника (Н. Анненков).

Фигурами из кунсткамеры кажутся эти напряженные в шелк и бархат господа, когда в приемную залу к ним выходят Ленин и сопровождающие его молодые советские дипломаты. И «театральность» послов само собой обрывается сатирой. А естественность Ильича насыщена своеобразным пафосом, и это чувство огромной внутренней свободы рождено ленинским знанием законов и путей революции.

Спектакль, осуществленный Рачия Каплагяном и актерами Малого театра, получил высокую оценку прессы, ему была присуждена первая премия на фестивале юбилейных постановок...

Григор БОЯДЖИЕВ,
доктор искусствоведения, профессор.

1971 г.

БОЛЬШОЙ УСПЕХ

ПОСТАНОВКИ

«ПРИЗНАНИЕ»

В честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина народный артист Армянской ССР Рачия Каплагян поставил в Московском академическом Малом театре пьесу «Признание» по роману С. Дангулова «Дипломаты». Постановка привлекла всеобщее внимание и была признана одной из лучших в ряде ленинских юбилейных спектаклей.

За постановку этого спектакля Р. Каплагян награжден Первой премией Министерства культуры СССР. Первые премии получили Михаил Царев — за исполнение роли Ильи Репина и Заслуженный артист РСФСР Юрий Каюров — за исполнение роли Ленина.

— Для меня было большой честью осуществить в Малом театре постановку этой пьесы, тем более, что она показывает один из важных эпизодов в деятельности Владимира Ильича Ленина, — сказал в беседе с нашим корреспондентом Р. Каплагян. — Я работал с такими выдающимися мастерами советской сцены, как народные артисты СССР Царев-Анненков, народные артистки РСФСР Фадеева, Быстрицкая и др. Плодотворной была работа с Юрием Каюровым, одним из лучших исполнителей роли Ленина.

Хочется отметить и оформителя спектакля, народного художника СССР, лауреата Государственных премий Бориса Волкова, работавшего в свое время со Станиславским, Невмировичем-Данченко, Мейерхольдом и другими выдающимися театральными деятелями. Спасибо замечательному коллективу театра, который всячески способствовал успеху постановки.

Вот что писали об этой постановке искусствоведы Москвы.

В. Максимова («Вечерняя Москва»). Академический Малый театр показал инсцениров-

ку обширного многосюжетного романа С. Дангулова «Дипломаты», в котором с достаточной подлинностью воспроизводятся сложные и драматические взаимоотношения только что родившейся Республики Советов с внешним миром.

Спектакль не смог, да, думается, и не мог вобрать в себя роман в его широте и панорамности. Актеры и новый для Москвы режиссер народный артист Армянской ССР Р. Каплагян постарались исследовать вглубь, проникновенно, серьезно и точно воспроизвести несколько человеческих судеб, столь крупных и типичных, что они заслоняют и искупают другие просчеты постановки.

Привлекательные качества режиссуры Каплагяна: открытый и мощный темперамент, ощущение жизни и человеческих судеб в их борении, в конфликте судеб, в конфликте идей, позиций, волн: четкое, пластическое видение мизансцен и образов.

А. Образцова («Московская правда»).

Сильная сторона пьесы и спектакля, поставленного на сцене Малого театра режиссером Р. Каплагяном, — страстное и острое изображение политической, психологической борьбы руководителей Советского правительства и лично В. И. Ленина за международное признание нашего государства.

...Мастерство актеров Малого театра, их умение создавать выразительные человеческие типы как в главных, так и во второстепенных ролях хорошо использовано режиссером.

...Ведущая тенденция постановки — тенденция к широте обобщений, к острому ощущению каждой человеческой судьбы на фоне и в связи с грандиозными революционными событиями, равных которым не было в истории человечества.

Г. Бояджиев («Известия»).

Сложное драматическое построение пьесы — с бурной напряженной атмосферой общих планов и многочисленными эпизодами идейных столкновений — потребовало масштабной и тонкой углубленной режиссуры.

...Постановщик спектакля — новый для Малого театра, одаренный режиссер Рачия Каплагян успешно решил труднейшую задачу:



С. Дангулов. «Признание»
Анастасия — Э. Быстрицкая
Н. Решин — Н. Подгорный
Муж Анастасии — П. Садовский

С. Дангулов. «Признание»
Н. Решин — М. Царев
Н. Решин — Н. Подгорный



найдя многие постановочные пластические и музыкальные способы воплощения основной темы пьесы в целостной композиции действия, предоставив актерам широкие возможности для раскрытия ее глубинного внутреннего содержания.

В. Русаков («Советская культура»).

Если мы правильно поняли, то Малый театр задался в спектакле «Признание» целью показать творцов революции — от ее вождя до рядовых участников.

...Поставил «Признание» на сцене Малого театра Рачия Каплагян. Он, по-видимому, меньше всего стремился к демонстрации всех современных приемов выявления режиссерской личности и воли, а довольствовался выявлением явного и «скрытого» содержания драматургического произведения, к динамике развития действия, к стилистическому единству спектакля, трудно достижимому, потому что к различным сценам режиссеру приходилось подбирать особые ключи.

...Остается высказать надежду, что новый спектакль Малого театра получит полное признание зрителей и окажется достойным вкладом в театральную Лениниану.

1971 г.

ТВОРЧЕСКИЙ

«ПЕРЕКРЕСТОК»

Каплагян, создатель молодого армянского драматического театра в Ереване, был приглашен Борисом Равенских — главным режиссером Малого театра — очевидно, потому, что он — романтик, утверждает приподнятость страстей, хочет театра поэтического и музыкального; очевидно, именно по этой причине он стал постановщиком «Каменного хозяина».

Режиссер выстраивает монументальный спектакль, предлагая театру взять в основу поэтическую метафору. Спектакль демонстрирует презрение к быту. Это — исходное в поэ-

зии Леси Украинки, как и в своеобразном почерке армянского режиссера. Романтика, доведенная до патетики, музыкально-ритмическая основа поэзии, просторность чувств, нуждающаяся в самоограничении, экзотика, преломляемая через национальную систему эстетических верований, резкая скачкообразная контрастность — это параметры общности украинского и в данном случае армянского театрального искусства.

Постановочный замысел режиссера справедливо тяготеет к трагедии. Леся Украинка — классик трагедии. А родина режиссера дала замечательные образцы решения этого жанра — стоит вспомнить гулякяповский «Живой труп» с Нерсесяном-Протасовым или знаменитую шекспирову (Папазян, Бурджальян, Аджемян). Трагедия — историческая участь народа, стоящего на стыке Востока и Запада, разброшенного по всем уголкам, — прочно обосновалась в армянском искусстве. Общность мироощущения украинской поэтессы и традиции решения трагедии на родине режиссера определили исходное в постановочном замысле.

В национальной армянской трагедии театральность мыслится в тесной зависимости от своеобразия живописи и скульптуры. Поэтому и определенная ветвь театральной режиссуры склоняется к этому типу театральности, имеющему свою прочную историю. Каплагян представляет в спектакле такую режиссуру.

В сцене карнавала режиссеру, художнику, композитору и балетмейстеру спектакля важны не этнографические атрибуты испанского действия, но его дух, вот почему авторы спектакля справедливо пренебрегают копированием, добываясь ощущения праздничного ритма, настроения. В понимании поэтического театра режиссер исходит из учета влияния ритма и в собственно музыке, и в решении мизансцены. Он настаивает, чтобы актер в общей ритмической партитуре нашел свое «solo». На то и карнавал! Разгул и чопорность, ханжество и балаган страстей, обычай верности театру: бряцанье шнаг, летящие накидки, маски. И каждый — словно к горлу приставлена шнага соперника — торопится наветре-

чу манящей улыбке, касанию рук, готовый смести чопорность и кривые усменки.

Рачия Каплянян преломляет эту стихию через свое, национальное. Поэтому разнообразие буйных красок строго организовано. Режиссер изгоняет случайность. Это, так сказать, рациональная эмоция. Все ведущие сцены продиктованы сцено.

Режиссер держится умного правила привлечь внимание к идеям усилением лирического накала. Оно обнаруживает субъективное, заставляет доверять. Лирика представляет ударения в хитросплетении идей. Лирика создает тот клубок противоречий, распутать который доступно трагедии. Она входит в спектакль темой возникающей любви Жуана и Анны, любовью Долорес к Жуану. Режиссер предоставляет лирике свободу. Мизансцены наполняются поэзией то более острой и земной (Анна—Жуан), то поэзией почтительного удивления перед непостижимостью человеческих чувств, их высотой (линия Долорес).

Постановщик «Каменного хозяина» Рачия Каплянян принес в Малый театр волевою форму спектакля, внутренняя суть которой — в выражении идей средствами поэтической театральности. И тут же обнаружилось актерское смятение. Актеры, применяя к поэзии законы прозы, читают пятистопный ямб так, что понимаешь, с каким трудом пробираются они сквозь хаос собственной внутренней логики. Может быть, эта черта времени (век кажется более склонным к прозе), а может быть это приверженность театра к «заземленному».

В год, когда отмечалось столетие со дня рождения великой поэтессы, к драме «Каменный хозяин» обратились многие театры. Пока сценический эквивалент драмы Леси Украинки, насколько мы можем судить, не найден. Причине тому много — они и в чрезмерной сложности самой драматургии, и в объективном движении сегодняшнего театрального процесса. На путях поиска такого эквивалента спектакль Малого театра достоин уважения, размысленный, может быть, полемичный.

Н. КОРНИЕНКО

«Театр», № 12, 1971 г.

«КАМЕННЫЙ ВЛАСТЕЛИН»

На днях я присутствовал на показе новой постановки Рачия Капляняна — уже народного артиста Советского Союза. Дружными аплодисментами зрители Малого театра благодарили актеров — исполнителей драмы Леси Украинки «Каменный властелин». Затем, как в таких случаях обычно бывает, актеры сами стали рукоплескать своему режиссеру. Рачик Каплянян вышел своим обычным стремительным шагом, приветливо улыбаясь и пожимая руки вперед стоящим артистам, а сам быстро прошел в конец ряда, где стояла служащая театра с большим букетом красных тюльпанов. Взял у нее цветы и стал их раздавать — сперва главным исполнителям, а затем, уйдя в глубь сцены, вручил по тюльпану каждому участнику спектакля, даже тем, кто исполнял безмолвные роли. И только после этого вышел на авансцену и стал сам раскланиваться, все время оборачиваясь к актерам и жестами призывая зал аплодировать именно им.

Эти два моих наблюдения можно дополнить двумя признаниями, которые сделали мне первые «звезды» Малого театра, почти в одинаковых выражениях, что очень хотели бы «поработать с Рачиком». Эти были — Е. Н. Гоголева, Руфина Нифонтова. А после генеральной на обсуждении спектакля выступая исполнитель одной из главных ролей «Признания» — М. И. Царев, знавший режиссуру В. Э. Мейерхольда и И. Я. Судакова, и выразил свое «полное удовлетворение» и даже «радость» от творческого общения с Рачия Никитовичем Капляняном.

Все эти факты и признания (а их можно было бы продолжить) говорят об одном — об очень большой любви и уважении, которые режиссер Каплянян испытывает к актерам. Он — один из тех редких мастеров современной режиссуры, который ищет источники своего вдохновения в актерских сердцах, в благорасположении к себе актеров, в человеческом и творческом доверии к нему. Пусть это не прозвучит

сентиментально, но Рачия Никитович творит лучше в атмосфере любви — своей любви к актерам и любви актеров к себе. Эта светлая дружеская атмосфера устанавливается сразу, с первых репетиций режиссера и, конечно, уж без «бокалов шампанского», но обязательно с тем, «шампанским» творческой воодушевленности, без чего Каплянин не приступает к своему увлекательному труду.

Добрая, радостная атмосфера содружества режиссеру очень важна потому, что, приступая к работе с глубоко продуманным замыслом и по твердо установленному плану, Рачия Каплянин делает крупную творческую ставку на импровизацию, на собственную импровизацию и импровизацию актеров, а эти творческие откровения рождаются лишь в моменты, когда души актеров и душа самого постановщика оказываются в счастливом состоянии.

Рачия Каплянин, как режиссер, обладает изумительной, почти магнетической способностью вселять в актеров свою собственную, по-южному горячую воодушевленность и пробуждать в них сверхобычную живость фан-

тазии, непосредственность чувства: а ведь это самое драгоценное в даровании артиста — отсюда рождаются как проникновенная правда образа, так и увлекательная поэзия сценической игры.

...Режиссер как всегда был в водовороте своих творческих сил, полон новых планов и в этот момент произошло присвоение ему звания народного артиста СССР. Это как признание его больших заслуг в развитии советского театрального искусства, как залог его новых творческих побед...

Григор БОЯДЖНЕВ,
доктор искусствоведения,
профессор

1971 г.

Э. Ростан. «Сирано де Бержерак»
Сирано — Ю. Соломин
Роксана — Н. Корниенко



ЕСЛИ ЗВЕЗДЫ ЗАЖИГАЮТ...

Вот что удивительно. Еще не улеглись впечатления от спектакля «Сирано де Бержерак» в Московском театре имени К. С. Станиславского, а театральная Москва уже заговорила о новом «Сирано де Бержерак», созданном актером Юрием Соломным и режиссером, приглашенным в старейший русский театр из Еревана, народным артистом СССР Рачией Капляняном, чьи постановки у ваханговцев («Ричард III» с Михаилом Ульяновым) и в Малом театре («Признание» с Михаилом Царевым) не один год украшают столичную сцену. Почти в одновременном обращении именно к героической комедии о Сирано театры мне видится насущная потребность. Время больших дел, высокого творческого настроя народа требует большой и высокой поэзии.

Не думаю, что Рачия Каплянян и Малый театр сознательно хотели приурочить свой первый показ спектакля о поэте, провидчески мечтавшем еще в XVII веке о мире социальной справедливости, к приближающемуся юби-

лею В. Маяковского. И все же совпадение это мне кажется не случайным.

Сам пафос спектакля Малого театра, его мощно развернутый, масштабный, полифонический оркестрованный режиссером образный строй, обилие музыки, поэтических метафор как в оформлении, словно соединяющим в себе и нечто космическое, возвышенное и земное, так и в поразительной по богатству и насыщенности партитуре мизансцен — все это в совокупности подводит меня к мысли, что «Сирано де Бержерак» поставлен во имя торжества Поэзии, чтобы человек, оказавшийся в зале, задумался бы о ее преобразующей силе, о волшебном свойстве Поэзии рождать поэта и в читателе. И, быть может, потому невольно мне вспомнились будто отождасные все впечатления от спектакля слова Маяковского: «Послушайте! Ведь, если звезды зажигают—значит—это кому-нибудь нужно?».

Э. Ростан. «Сирано де Бержерак»
Во время репетиции



Впрочем, применительно к спектаклю эту поэтическую метафору можно толковать и более конкретно. Режиссер в данном случае не умирает в актере, а ищет в нем сотворца и, можно сказать, зажигает вновь «его звезду», хотя, конечно, же, Юрий Соломин — сегодня один из самых популярных наших актеров театра и кино. Но когда видишь его на сцене в образе Сирано, вспоминаешь: все-таки недаром знаменитый Акира Куросава сказал, что для него Ю. Соломин — один из самых интересных и глубоких актеров современности. Действительно, Ю. Соломин заставляет по-новому взглянуть на него, увидеть, как многогранна (от драматических и до комических, почти буфонных красок) его актерская палитра.

Понятие вулканический, пенстовый темперамент Сирано Ю. Соломина, его остро словие, стремительное и разнице противников, как выпад шпагой, — производные от глубинного характера непримиримого борца с несправедливостью, деспотизмом, невежеством; от неустанной его внутренней работы как мыслителя, философа. Бретерство же, скандальная слава дуэлянта, гасконский гонор парижанина — все это лишь маска Сирано, защищающая его лиричную, самоотверженную в любви и дружбе, глубоко чувствующую и оттого столь легко раннимую душу. Маска — удобная лишь потому, что она позволяет Сирано срывать маски в высшем свете с тех, кто скрывает под нарисованными румянами пороки: зло, невежество, деспотизм, глупость, эгоизм.

Они, эти химеры-маски, окружают поэта, они задают блестящий, красочный и в то же время зловещий бал на сцене. С этого начинается спектакль — и с этого начинается движение, развитие его конфликта, социально глубокого, нежели в пьесе Э. Ростана, ибо главный враг Сирано — не только и не столько аристократ де Гиш, а холодный и расчетливый эгоизм «высшего» общества, основанного на лжи, жестокости, на социальной несправедливости.

Потому Сирано Ю. Соломина сам «зажигает звезды» в душах близких ему людей. Искренне и глубоко любя Роксану, существо в общем-то не столь уж яркое, каким оно яв-

ляется в воображении поэта, поэзией своей он возвышает, заставляет трудиться ее душу, превращая влюбленную «жеманицу» в глубоко чувствующую женщину, готовую пойти вместе с любимым в бой против врагов родины. Такой и играет Роксану Н. Корниенко. Ее героиня, являясь в сцене осады Арраса, будто сходит с картины Э. Делакруа «Свобода на баррикадах». Сирано «зажигает звезду» и в душе красавца-гвардейца Кристиана, вернее, в его уме. Ю. Васильев тонко проводит в своем герое этот процесс внутреннего прозрения, его озарения, рождения поэтического благородства. Война оборвет на прекрасной ноте это движение души Кристиана. И в ярости поведет Сирано в ночной бой своих верных друзей-гасконцев и на кончике шпаги его сверкнет звездный свет.

И режиссер, и актер решительно отказываются от роستانовского мелодраматизма. Да, Роксана узнает, что все письма Кристиана написаны Сирано, что именно его необыкновенную, возвышенную душу открыла и полюбила она. Но Сирано — Ю. Соломин будет в отчаянии даже от мысли, что тень может упасть на имя Кристиана: ведь величие любви погибшего друга к Роксане оплачено кровью!.. И потому энергично, мужественно проходит финал. Сколько раз зажигались от слов Сирано на небосводе спектакля мирнады «звезд» — люстры; под ударами его шпаги гасли мятущиеся в ночи фонари тайно подсланных убийц. Но мир зла еще не побежден. И вот вновь поэт один на один с кошмарным миром обступивших масок. Со шпагой в руке он встречает смерть; «Но все-таки я бьюсь, я бьюсь, я бьюсь!» — И летят, летят удары шпаги, разя старых врагов — ложь, подлость, клевету, глупость...

Поэт современен лишь тогда, когда он ведет за человека вечный бой. Это и утверждает спектакль «Сирано де Бержерак», возвращающий нас к высокой героико-романтической традиции Малого театра и достойно венчающий его сезон.

Е. БАГКОВСКИЙ,
народный артист Грузинской ССР,
заслуженный артист РСФСР
«Известия», № 135, 1983.



ПОСТАНОВКА В БРАТИСЛАВЕ

География постановок народного артиста СССР Рачия Каплианина все более расширяется. Только за один сезон он поставил два спектакля за пределами республики. Это «Ричард III» Шекспира в Москве в театре имени Вахтангова и «Живой труп» Л. Толстого в Братиславе. Обе премьеры прошли успешно. Словацкая пресса много внимания уделила спектаклю «Живой труп». Критика особо отмечала постановочную культуру, четкость режиссерского замысла, глубокое художественное решение основных образов, выразительность сцен.

«Р. Каплианин с первого дня пребывания в театре стал нашим ре-

жиссером, — писал известный словацкий театралый деятель Ян Какош. — Он сразу устранил все препятствия. Ему дали переводчиков. Но их помощь требовалась очень редко. Каплячян быстро нашел общий язык с актерами, без множества слов добивался нужного результата. Своим темпераментом он увлек весь коллектив. Над спектаклем актеры работали с огромным творческим энтузиазмом. Постановка «Живого трупа» — новая большая победа театра».

— Я очень доволен, что меня пригласили поставить спектакль в словацком театре, — сказал нашему корреспонденту Р. Каплячян. — Знал, что у этого театра есть чему поучиться. К тому же знакомство с другой страной, культурой, бытом всегда обогащает. Предложение поставить «Живой труп» для меня было неожиданным. Работа предстояла увлекательная, но очень сложная. Ставя класску, нужно знать, что необходимо сегодняшнему зрителю. А зрителя словацкого я не знал, не знал языка. Я попросил пригласить меня до начала работы, чтобы познакомиться со зрителем, посмотреть несколько спектаклей. Мне imponировал требовательный, строгий подход к репертуару, в котором преобладают лучшие произведения отечественной драматургии. И в национальной классике, и в современных пьесах словацкий театр ищет серьезное содержание, глубину мысли, стремясь предложить зрителю тему для размышлений.

До премьеры должны были состояться всего 24 репетиции. Признаться, это меня смутило. Но мне сказали, что больше не положено. Работа со словацкими друзьями заставила меня задуматься над тем, что не слишком ли небрежно мы относимся к своему времени? Не долго ли наши зрители ждут премьеры? Сколько порой тратится пустых, звонких слов, усложняющих путь к сценическому воплощению пьесы. Словацкие актеры выучили текст за неделю. Не случайно у них нет слова репетиция, а говорят «проба». Актер должен прийти в театр с выученным текстом, прийти, как приходят зрители после трудового дня. Такая организация репетиций дает стабильный результат, поднимает творческую активность актера. Как известно, «Живой труп» — это не чисто драматургический материал, а повесть в диалогах, и очень трудна для сценического воплощения. В ней много действующих лиц, эпизодов. Я внимательно изучил эпоху Толстого. Со времени создания пьесы многое изменилось, изменились люди и наш зритель. Поэтому возникла необходимость новой редакции. Уход Протасова от своей среды — это протест против безразличности, лицемерия, жестокости общества. Эта среда не может простить Протасову, и поэтому у меня возникла идея — начать с конца, с момента, когда его судят, когда он говорит свой знаменитый монолог. Весь спектакль проходит как судебный процесс. С одной стороны, на сцене судебный зал, в котором общество судит умного, честного Протасова, с другой — зрительный зал, современные зрители — защитники идей Протасова. От этого спектакль становится более идейным, динамичным. В спектакле участвовали лучшие силы театра. Самое хорошее впечатление от исполнителей главных ролей — Кароя Махата в роли Протасова, Вильяма Заборского, Мартына Губа.

«Коммунист», № 57, 1977 г.

НАШ РАЧИЯ НИКИТИЧ

Влюбилась мы в «Живой труп» Толстого, увлеклись прекрасными, цельными образами, интересной и поучительной историей, захватило нас глубокое проникновение в человеческую душу, чистота и благородство несчастного человека, который не умеет еще сопротивляться негуманным правам и собственная жизненная концепция которого не может его же самого спасти... Влюбилась мы в пьесу и... ждали встречи с режиссером.

Приехал Рачия Никитич. И сразу же, прямо на первой репетиции—читке—каким-то образом, только ему ведомым мастерством, ввел нас в проблематику пьесы, преподнес нам и помог понять философию Толстого, приблизил образы, обнажил нам их внутреннее и внешнее взаимоотношения, заразил нас любовью к произведению и к будущей постановке. Карол Махата, как будущий исполнитель Феди Протасова, благодаря психологически-педагогическому таланту Капляяна принял удивительную трактовку своего героя Феди как добряка, но слабого в принципе, то есть такого человека, который свою собственную жизненную философию строил на необходимости подчинения собственной, индивидуалистической морали самоуничтожению протеста. Благодаря Турзонова здраво уверовала в Машу-благодетельницу. Эмилия Вашишрова пошла вместе с режиссером по пути создания красивой, но безвольной мешанки... А это прекрасное содружество Капляяна с художником Софроповым — когда вся история Феди Протасова становится центром суда, который и не циничный, и не злой, как мы его видим с точки зрения буржуазной этики, но который как таковой должен бескомпромиссно подчиниться другому, объективному суду истинного, нефальшивого гуманизма, идеи которого ведут непосредственно к социалистическому сегодняшнему дню, когда нам совершенно ясно, что право становится справедливостью только тогда, когда оно исходит из глубоко человеческих позиций. Обо всем этом Капляян не только нам говорил, он это именно и вложил в свою постановку. Этим и объясняется живая реакция постановки, отсюда и этот восторг принятия постановки.

К удачам драматического коллектива Словацкого национального театра прибавилось еще одно название — «Живой труп» Толстого. Достойное место эта постановка заняла прежде всего благодаря народному артисту Рачия Никитовичу Капляяну, режиссеру необычайной эрудиции и богатого дарования, прекрасному посланцу из далекой советской Армении, страны высокой культуры, которая вдруг стала словацкому народу, живущему в счастливой социалистической Чехословакии, такой близкой.

Драматический коллектив Словацкого национального театра, кавалера Ордена республики, лауреата государственной премии Клемента Готвальда

ИЗ ИНТЕРВЬЮ—БЕСЕДЫ С НАРОДНЫМ АРТИСТОМ

СССР РАЧИЯ НИКИТОВИЧЕМ КАПЛАНЯНОМ

ВСТРЕЧА

В эти дни на сцене драматического театра СНТ прошла премьера, которую наш первый драматический коллектив посвятил месячнику чехословацко-советской дружбы. Дрaму Л. Н. Толстого «Живой труп» в переводе И. Ференчика осуществил народный артист СССР, депутат Верховного Совета СССР и председатель Союза армянских театральных работников Рачия Никитович Каплянян. И вот в канун первого спектакля этой постановки прошла и эта наша встреча с нашим сегодняшним гостем.

* * *

Его улыбка напоминает солнцем залитую Армению, она веселая, игривая и таинственная. В глазах у него озорство мальчишки и мудрость человека, который знает мир и людей его. И он не только знает людей — он их любит. Он помнит о них особенно в те минуты, когда берется за подготовку новой пьесы или же когда уже репетирует ее на сцене. Своей режиссерской деятельностью он давно уже перешагнул границы Еревана, его вторым домом, по его мнению, стала Москва, а полем деятельности — ее прославленные театры. Его имя сегодня с уважением и восхищением произносят ведущие советские актеры, критики, теоретики, бесчисленный театральный зритель. Таков он — народный артист СССР Рачия Никитович Каплянян.

ОТ ШЕКСПИРА К ТОЛСТОМУ

Исходил он почти всю планету. Видел многие театральные сцены Европы и Америки, повидал немало спектаклей на этих сценах, знаком с театральной жизнью многих стран мира. И наперекор этой огромной конкуренции полюбилась ему страна, лежащая в сердце Европы и особенно же город на Дунае — Братислава. Он приехал к нам с тем, чтобы с актерами драматического театра СНТ подготовить постановку «Живого трупа» Толстого, приехал именно в самый момент, когда в Москве, в театре им. Вахтангова с большим успехом прошел в его режиссуре «Ричард III» с Михаилом Ульяновым в заглавной роли.



Л. Толстой. «Живой труп».
Маша — Божидара Тузонова
Протасов — Карол Махата

«Вы понимаете, это огромный прыжок — переход от Шекспира к Толстому, ведь со дня премьеры не прошло и десяти дней. А ко всему я еще должен признаться, что Толстой не так уж и близок Шекспиру»,—живо говорит он, усаживая в то же время меня у себя в номере, в гостинице «Киев». И пока в джезве — неразлучном спутнике режиссера — готовится черный кофе, он, улыбаясь, продолжает говорить: «И на мою долю остается разве что этих двух великанов измерить на сцене братиславского театра».

ОТЛИЧНЫЕ АКТЕРЫ, ПРЕКРАСНАЯ ПУБЛИКА

К кофе, который выдержит экзамен у самого пристрастного гурмана, присоединяется аромат коньяка и Рачня Никитич с жестикующей гостеприимного хозяина продолжает разговор: «Не буду скрывать — предложение Братиславы я принял с радостью, я знаю актерский состав, посмотрел двадцать спектаклей и скажу вам, что вы имеете право гордиться и своим театром, и своими актерами. Я ценю их высокое профессиональное мастерство, современный подход к театру, близкое нашему современнику его искреннее искусство».

Как известно, «ЖИВОЙ ТРУП» не был написан Толстым в виде пьесы, это была драматическая история и мною подготовлен собственный вариант, который должен заинтересовать современного зрителя.

Беседу вела ЭВА ВРБИЦКА

«Свет социализму», 1976 г., № 50. Братислава.

НАШ ДРУГ

Наш? Есть ли у меня право так начать? Я уверен, что есть.

Три года тому назад приехал в первый раз в Братиславу как член делегации ВТО. Мы сблизились с ним — и он с нашим театром — сразу же, в первые дни. С ним это вероятно иначе невозможно. У него сила личности, которая привлекает. Импонировал нам как человек. И как художник, который умеет привлекательно говорить о своей работе, чутко и с глубоким пониманием о работе других. Он высказывался о наших спектаклях с признанием, с восторгом и критически, если ему что-то не нравилось. Каплянян — этот человек полоч энергии. Он знает, чего хочет и знает как этого достигнуть. Делегация нашего союза посетила Армению. Было для меня честью быть ее членом. Мы познакомились с богатой армянской культурой и театральным искусством. Наше путешествие в армянское прошлое и настоящее было облегчено обстоятельством, что нас сопровождали Р. Н. Каплянян и его ближайшие друзья. Наши отношения изо дня в день углублялись. Чем мы больше узнавали друг друга, тем мы становились более близкими. К образу человека-Капляняна прибавился в более конкретном виде образ Капляняна-художника. Мы пригласили Капляняна, чтобы он поставил у нас «Живой труп» Толстого. Он приехал и работал в нашем театре. Каплянян быстро нашел общий язык с актерами. Своим человеческим подходом и темпераментом он увлек весь коллектив в отличную творческую атмосферу и сотрудничество. Он создавал сценический образ Протасова обдуманно и уверенно, как и следует ожидать от великого сценического деятеля. Он работал планомерно, с профессиональной достоверностью. Он знал, чего хочет и знал, как этого достигнуть. Появились и затруднения. Иначе и быть не может в творчестве. Каплянян преодолевал эти затруднения с терпением и настойчивостью. У каждого театра есть свой собственный лабиринт проблем. Каплянян преодолевал их с энергией создателя, который знает, где найти выход из всех затруднений. С темпераментом и творчески.

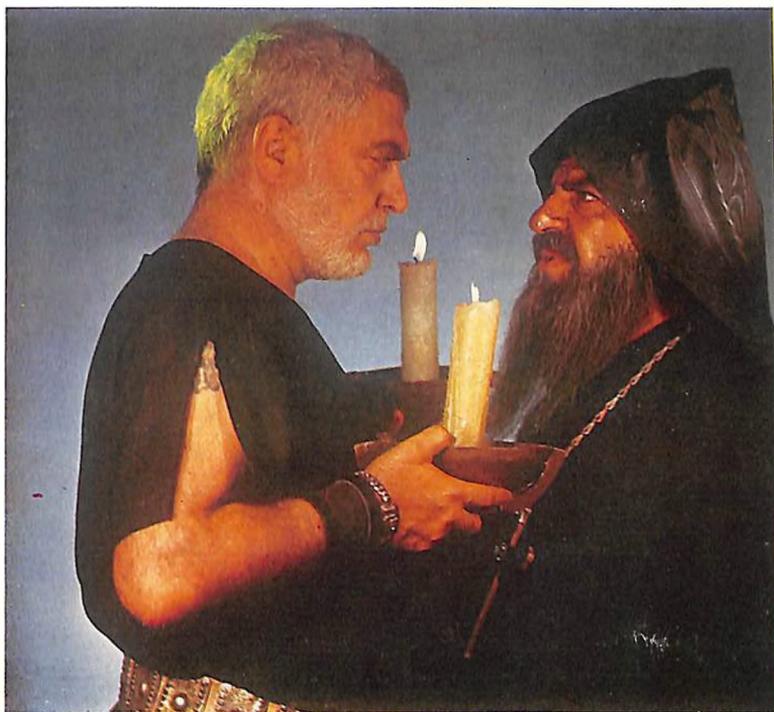
Он становился изо дня в день все больше и больше «нашим», потому, что своим большим знанием жизни и творчества озарял нам наш собственный лабиринт.

Публика Братиславы приняла постановку «Живого трупа» с восторгом.

Мы благодарим его сегодня за работу, которую он сделал. И мы радуемся, что «наш» Р. Н. Каплянян будет и дальше движущей силой развития нашего сотрудничества.

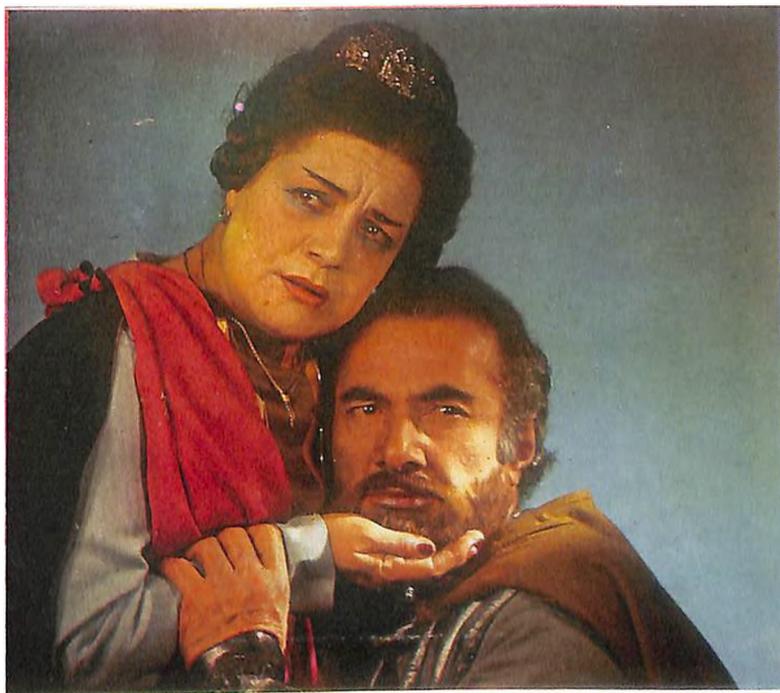
ЯН КАКОШ,
директор СНТ

Аршак II —
Х. Абрамян
Католикос Нерсес —
Ш. Казарян.



«Легенда о разрушенном городе»

Парандзем—
М. Симомян
Гисел—
В. Абаджян



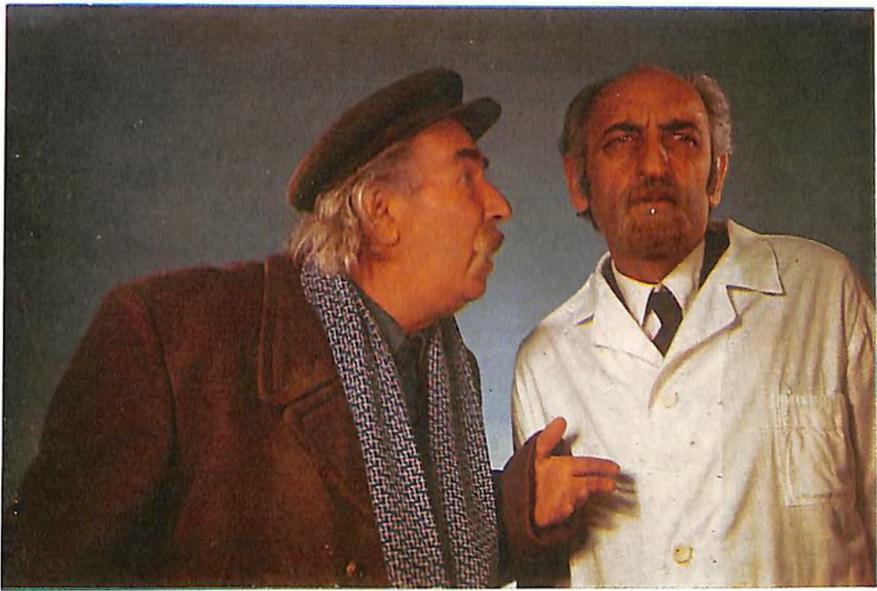


Протасов—
Б. Нерсесян

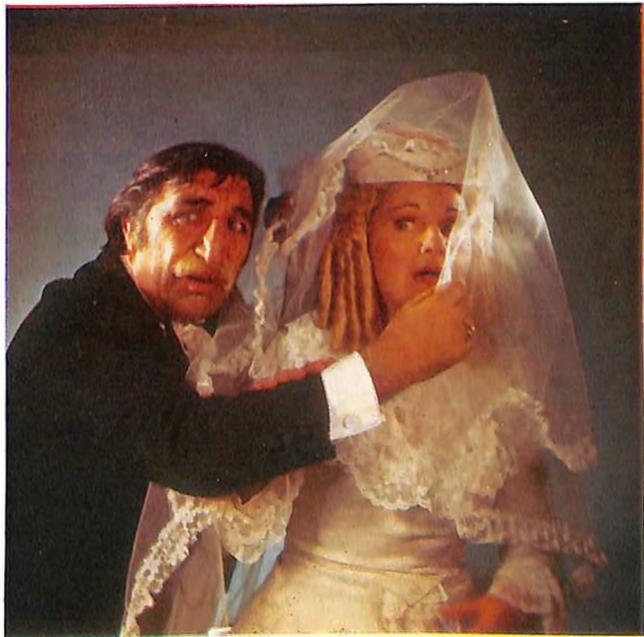
«Живой труп»



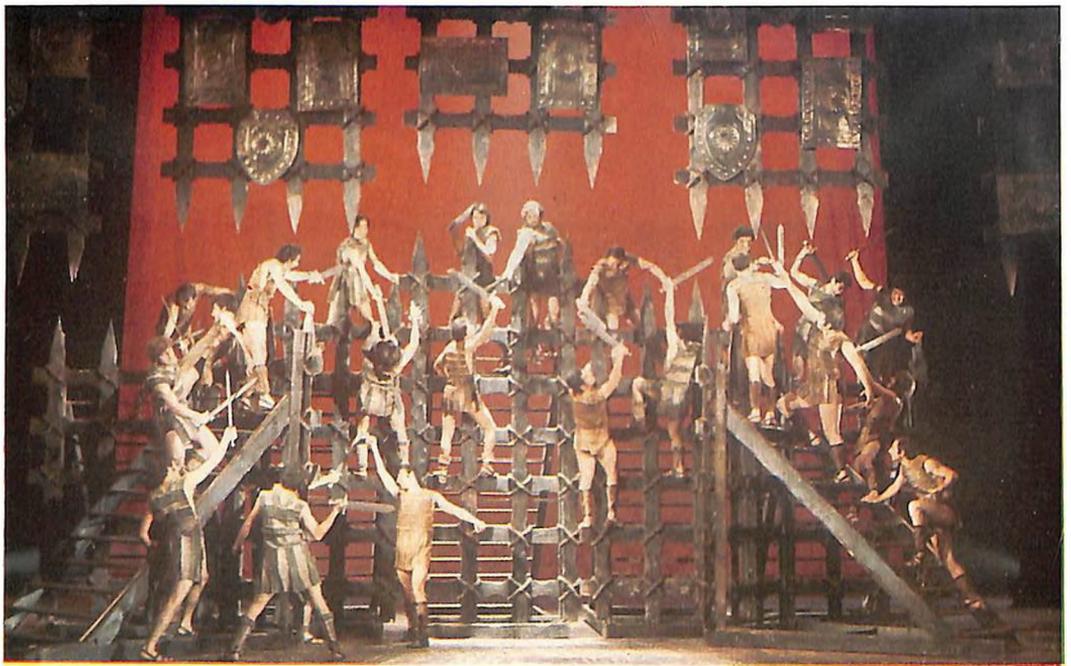
Каренин —
С. Саркисян
Протасова —
М. Мурадян



Гаспар — В. Маргуни, Адамян — С. Саркисян
«Перекресток»

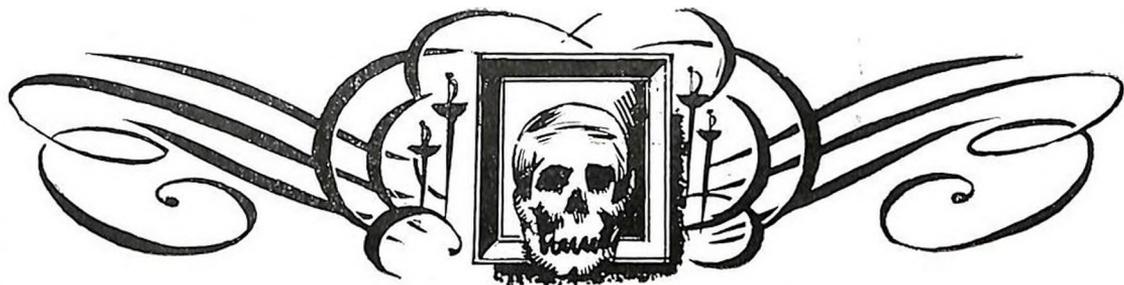


Замбахов — М. Мкртчян
Маргрит — В. Вардересян
«Хатабала»



Сцены из спектакля «Кориолан»





Его шекспириана

ШЕКСПИРИАНА

РАЧИЯ КАПЛАНЯНА

Долго и пристально он присматривался к Шекспиру, подспудно готовясь ко встрече с его великими произведениями. И только в 1970 году в содружестве с Х. Абрамяном и Е. Казанджяном, он осуществляет постановку «Отелло». Можно сказать, что с этого времени Шекспир прочно и навсегда овладевает творческой жизнью армянского режиссера. Об этом свидетельствуют поставленные за прошедшие годы «Ричард III» в Ереванском драматическом театре (1972 г.), и в театре им. Евг. Вахтангова (1976 г.), «Кориолан» в театре им. Г. Сундукяна (1978 г.), «Генрих VI» в Ереванском драматическом театре (1981 г.), «Много шума из ничего» в Кишиневском театре им. А. Пушкина (1982 г.).

Постановку «Кориолана» видели многие европейские шекспироведы в исполнении сундукяновцев на фестивале в Берлине и Веймаре и дали самую высокую оценку режиссеру и исполнителям. Об этом спектакле, как и о «Ричарде III», восторженно высказались ве-

дущие критики Москвы и других городов, где гастроллировал Ереванский драматический театр и театр им. Г. Сундукяна.

Рачия Каплагян создал свою шекспириану на своей родной армянской сцене, богатой шекспировскими традициями и великими артистическими именами — Сирануйш, Петрос Адамян, Ованес Абелян, Ваграм Паназян, Рачия Нерсисян, Вагарш Вагаршян, Гурген Джанибекян, Арус Восканян, Авет Аветисян и другие.

По существу он является самым выдающимся продолжателем шекспировских традиций на армянской сцене. А что из Шекспира он поставит после «Генриха VI» — покажет будущее. Но что новая встреча состоится—это не вызывает сомнений. И она состоялась в Кишиневском академическом театре им. А. С. Пушкина в 1982 г. постановкой «Много шума из ничего» Шекспира, прошедшей с большим успехом.

ОТЕЛЛО

Стремление Р. Капланяна к созданию больших сценических полотен выразилось и в постановке «Отелло» на сцене театра им. Сундукяна. Режиссер знал, что в памяти тысяч и тысяч зрителей еще жив образ венецианского мавра Ваграма Папазяна и Рачня Нерсияна и все же решил дать свой вариант постановки знаменитой трагедии Шекспира. Режиссер был прав прежде всего в том отношении, что трагедия «Отелло», шедшая на армянской сцене многие десятилетия, всегда была спектаклем одного актера.

В воображении режиссера существовали два резко несходных мира: «мир Венеции, за блистательной мишурой которого скрывались жестокость, коварство и человеконенавистничество, и мир простой и доброй души самого Отелло». Чтобы подчеркнуть сохранность связей генерала Отелло с его родной землей и с его народом, режиссер ввел в спектакль очень любопытную бессловесную фигуру старого мавра — слуги Отелло. Он тенью следовал за своим господином и, не смея подойти к нему и сказать слово, переживал с ним радость его и его муки.

Отелло виделся режиссеру — и был сыгран актером — как натура, изначально добрая, как человек, всю жизнь дожидавшийся счастья и дождавшийся его.

Есть чарующая нежность, душевная открытость, полная безоглядная доверчивость в самой натуре восточных людей. Когда он готов отдать товарищу коня, саблю, подарить всякую вещь, которая тому приглянулась в его доме — во всем этом проявляется щедрость души, искреннее желание быть другом, братом.

В иной раз это доброжелательство могло показаться показным, чрезмерным, но оно — глубоко и искренне. Таково, во всяком случае, это чувство у Отелло — Абрамяна.

И вот этот герой любит так, что в самый трагический момент своей жизни, за секунду до того, как его жестокие железные пальцы сомкнут горло любимой, он в отчаянии говорит:

«Я задушу тебя, и от любви
Сойду с ума. Последний раз, последний.
Так мы не целовались никогда.
Я плачу и казнию, совсем как небо,
Которое карает, возлюбив.
Она проснулась».

Режиссер находит многие поэтические детали, чтоб как можно дольше задержать светлые тона действия, чтоб сохранить голубое венецианское небо без туч... Но гроза движется с катастрофической быстротой, она в помрачевшем пространстве сцены, в грохоте музыки, в сметенных, лихорадочных мизансценах и, конечно, в катастрофе духа Отелло...

Ведь он говорил — (эти слова ключевые в той трактовке роли, какую предлагают нам Капланян и Абрамян) — он клялся и пророчествовал:

«Радость ты моя!
Пусть суждена мне гибель, скрыть
не в силах:
Люблю тебя: а если разлюблю,
Наступит хаос».

Не стану прослеживать гамму все нарастающих трагических чувств героя, скажу только, что перед нами не страдающий титан, не тот человек огромной силы воли, чьи муки — грандиозны, возвышенны, и, потрясая нас, не тревожат — ибо очень силен Отелло.

Страдания героя нового спектакля, как их истолковал режиссер и показал актер, были по-человечески просты, если так можно сказать, «общедоступны».

Отелло в любви по-молодецки окрылен, чувство Дездемоны было его главной жизненной победой.

«Я ей своим бесстрашьем полюбился
Она же мне — сочувствием своим.
Так колдовал я. Вот и Дездемонна.
Теперь вы обратитесь к ней самой».

Эти слова Отелло Абрамян говорил с просветленным и даже гордым чувством. Но муки как бы спускали Отелло на землю, «дегеронизировали» его — они были сильны, глубоко-

НОВАЯ ПОСТАНОВКА

«ОТЕЛЛО»

Перед гибелью Отелло просит об одном: «Когда вы будете писать в сенат об этих бедах, не изображайте меня не тем, что есть. Не надо класть густых теней, смягчать не надо красок». С тех пор как на подмостках впервые прозвучала эта мольба, прошло без малого четыреста лет; тысячи актеров во всех странах мира старались изображать Отелло «таким как есть» и доложить правду сенату. И весь вопрос, «как мог Отелло поверить клевете», словно загадочная улыбка Моисея Лизы остается вечным вопросом искусства.

Ереванский академический театр им. Сундукяна, гастролирующий сейчас в Москве, представил свое решение задачи до того убедительное, что кажется, будто мы до конца поняли, в общем-то непостижимые современному уму поступки героев трагедии.

Умный спектакль ереванского театра — событие сценической истории «Отелло». О злощастии трех здесь рассказано без густых теней, но и без смягчения красок.

С. СОЛОВЕГИЧК,

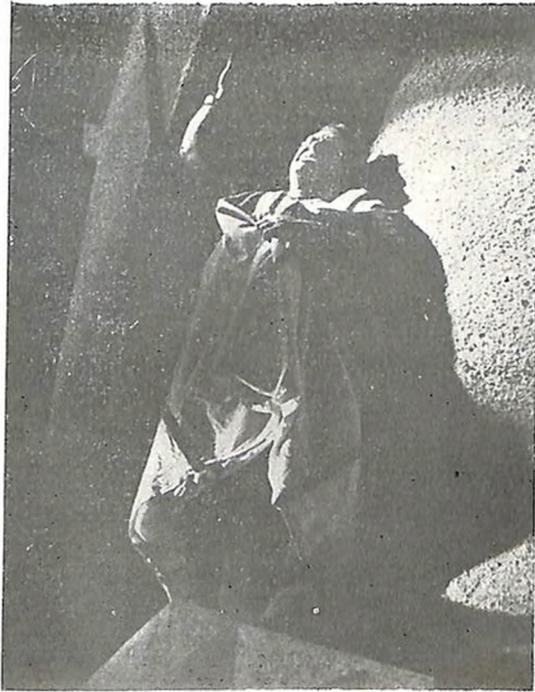
«Комсомольская правда»,
25 сентября, 1971 г.,

ИСЧЕРПАЕМ ЛИ

ШЕКСПИР?

«Ричард III» на советской сцене поставлен впервые. Отныне это название прочно связано с личной судьбой Ереванского драматического театра. Одна из труднейших пьес мирового репертуара была взята отвагой мысли.

Новая постановка Рачия Капалаяна не традиционна в лучшем смысле этого слова и в то же время она своими корнями прочно связана с классическими прочтениями Шекспира на армянской сцене.



В. Шекспир. «Отелло»
Отелло — Х. Абрамян

ки, но сила и глубина определялись не только тем, как изображал их актер, но и тем, какое горячее сочувствие, живой отклик они получали в наших душах. Главным достижением актера и режиссера в раскрытии шекспировского — было усиление акта сопереживания зрительного зала — и уже из этих эмоциональных связей выросла нравственная и философская тема трагедии...

И если в плане этом режиссер и актер, впервые обратившиеся к Шекспиру, чего-то недобирали, то им было найдено главное — современная психологическая основа шекспировского образа и его большая поэзия.

Г. БОЯДЖИЕВ,
доктор искусствоведения,
профессор

1971 г.

Особенность режиссуры Капляяна — в ироничной публицистике его трагизма. Великий драматург предложил этот ключ — он наградил иронией даже Брута. Со свойственной ему склонностью к парадоксам Капляяна считает, что трагедия должна быть «легкой», читай — артистичной. Бытовые правдоподобие героев, их реальность и пытливость по отношению к человеческим порокам — все это облачено у Капляяна в острую изящную форму. Атрибуты спектакля натуральны, фактуры вещественны — свечи, кресты, алебарды, мечи — бронза, железо, кожа, дерево. Капляян в этом спектакле не только режиссер, но и художник постановки (правда, художником по костюмам он пригласил Л. Шутову). Он добивается ассоциации происходящего на сцене с вращением «колеса истории», которое всегда находит своих жертв и палачей. Это пластично найденный театральный станок с варьирующимися площадками, похожими на лопасти, с системой блоков и подъемов. Все напоминает атмосферу Тауэра, этой мясорубки тел и идей.

Исполнитель главной роли Л. Тухиян не наставляет на внешнем уродстве Ричарда. Его больше занимает проблема уродства внутреннего, проблема того фантастического стремления к власти, когда цель уже не может оправдывать средства. Ричард Тухияна не тот злодей, который обладает сверхъестественной силой подчинять себе окружающих. Он не только велик в своем дьявольском могуществе, но и ничтожен, жалок: Ричард способен обливаться потом от обыкновенного мышного страха. Есть у него излюбленный жест — похлопывание по щеке того, кто вот-вот окажется его жертвой — нечто среднее между пощечинной и лаской.

Этот судорожный жест с головой выдает ничтожество Ричарда: он пытается заставить себя быть сильным, напористым, смелым. Он срывает саван с гроба убитого им Генриха — этот саван ляжет между ним и Анной, согласия которой он будет добиваться здесь, прямо у тела ее тестя. И добьется «была ль когда так женщина добыта?» Гордая, страстная Анна (В. Геворкян) демонстрирует эволюцию, по которой от любви к ненависти и наоборот — один шаг. Но свое сомнительное согласие Гло-

стеру она выражает с таким чувством смешанного отчаяния и тревоги, что когда в 3-ем действии ее руки сомкнутся на собственном горле, мы ощутим реальность смерти, уготованной ей Ричардом. С первой минуты Геворкян предсказывает нам судьбу Анны; разве может быть место светлоте в этом мраке?

Перешагнув через труп Генриха и презренные плевки Анны, Ричард устремляется к трону. Мешает Кларенс? Брат? Немного хитрости — и вот уже чистый и благородный Кларенс, взволнованно неверящий в творящееся зло (арт. В. Мсрян), униженно ползает у ног наемного убийцы. Пслзает и просит, и молит. Кого, о чем, за что? Совесть распластывается перед подлостью и злодейством. Поистине уместная мрачная ирония самого Глостера: «Когда шуты полезли в джентльмены, дворянам остается роль шутов»... Бессмысленность и жестокость смерти Кларенса Р. Капляяна осуществляет, отступая от смерти, уготованной ему Шекспиром. Не в бочке с вином топят Кларенса — этот средневековый способ звучал бы сегодня анахронизмом — поднявшись с колен, Кларене, желающий испытать судьбу у ног другого убийцы, патыкается на его нож. Легкий вскрик — и мертвое тело повисает на решетке, становящейся его «смертным ложем». Кто следующий?

Очевидно, Хестинге — кажется, он позволяет себе что-то лишнее...

Над режиссером приобретает власть образная формула «тайной вечери» — мизансцена располагается в согласии с пугающей ассоциацией. Ощущение неизбежности усугубляется открытым эмоциональным приемом (постановщик ни на минуту не дает забыть о том, что мы смотрим поэтическую трагедию). Капляян обобщает. Он выводит в качестве одного из главных действующих лиц Страх. Он входит на сцену вместе с палачом, оказывающимся двойником Ричарда, его вторым Я, во всех решающих сценах не покидающий своего повелителя (арт. Р. Унанян). Страхом напоен воздух. Режиссер идет дальше в образной логике и демонстрирует перед нами лекавиль со всеми ее аксессуарами. Мысль, что голова каждого, внесенная за волосы этим тупым ублюдком — палачом, может предстать на обо-

зрение — эта мысль спустя лишь несколько минут обретает плоть...

Стчужденный от мира, отрешенно одинокий Хестинге (арт. О. Тер Оганесян) воспринимается в этом огромном пространстве сцены — как в пустыне. Кричать? Доказывать? Но ведь только что «за веру, честь и преданность престолу» пошли на казнь Риверс, Грей и Воган. Последнее грешное прибежище недоумения: может все это чепуха случайность? В помраченном рассудке Хестингса — заурядный и немолчаливый заколдованный круг. Хестинге бредет, преследуемый ритмом алебардами стражи — и нет пути назад, ни к себе, ни к своей правде. Навстречу плахе — за самые обыкновенные иллюзии и обыкновенную откровенность. В ушах звучит недавний диалог Хестингса и Кэтеби: — «Что, как дела в печальном царстве нашем? — Качается оно и вкривь и вкось». Минута — и в липких руках палача покачивается мертвая голова Хестингса. Свершилась плата за призрачность понимания того, что такое сила и какой должна быть правда.

Образное постижение мысли через мизансцену усиливается в спектакле трагическим лейтмотивом хора, созданным композитором Ф. Тертерьяном, и бушующей стихией Вагнера (музыкальное оформление Ф. Арамяна).

Страх заползает во все щели, готовый вытеснить любую претензию на смелость. В нем — индустриальная среда для новых преступлений Глостера. Он вездесущ, он требует простора. Он прокрадывается и к Кэтеби, в этого верноподданного, только что свершившего убийство (арт. Р. Котанджян). Повисший над лондонским мостом как над пропастью, Кэтеби — метафорическое олицетворение пословицы: «Коготок увяз — всей птичке увязнуть».

Л. Тухикян усиливает в своем герое элемент мрачного гротеска. Все большую нервозность приобретают чередование агрессивности и холодного пота усталости. Печать этого — и на Кэтеби. Это только начало расплаты за содеянное.

Еще не блестит корона на преступной голове, еще не дошел до цели этот средневековый «фашист», а инквизиция и меч уже получили все права гражданства. Народ вынуждают



В. Шекспир. «Ричард III»
Ричард — Л. Тухикян Хестинге — О. Тер Оганесян



В. Шекспир. «Ричард III»
Кларенс — В. Мерян

В. Шекспир. «Ричард III»
Ричард — Л. Тухиян
Леди Анна — В. Геворкян



принять кандидатуру Ричарда в качестве будущего короля. У Шекспира смиренное «аминь» граждан может означать и молчаливое согласие, и упрямство. Каплагяну ближе мысль о нежелании народа принять Ричарда своим повелителем — он разворачивает этот эпизод в сцену молчаливого сопротивления народа. Мечом и страхом его заставляют выдать из себя это «аминь».

Для Каплагяна спектакль — музыка. Его язык — язык пластики и ритма. Ритмами заполнено не только сценическое пространство. Ритм — в лицах. Пластика в предметах. Если в 3-ем действии это борьба за трон, так Тухиян будет похож на дикого зверя и Беккингэм тоже. Даже трон, в представлении Ричарда готовый выскользнуть у него из рук, кажется паделен каким-то одушевленным чувством. Это отличная сцена изощренного незумтства!

Беккингэм дает выход своему гневу и страшен не меньше Ричарда. Г. Манукян лепит его умной, сильной, волевой личностью. Его герой — подвижник идей. Не графства Герфорд добивается он для себя. Он верит в то, что сласти Британию может только сильная власть, которую способен воплотить Ричард. Он верит ему, как себе. Верит до конца. Все свои преступления Беккингэм совершает во имя Британии. Актер и режиссер извлекают из

шекспировской многозначности этого образа лишь эту мысль (поначалу даже раздражает резкая определенность этого характера). Манукян работает в экспрессивной манере. Его герой настолько напорист, что порой задаешься вопросом — он повелевает Ричардом или Ричард им? Насыщенность верой в то, что он делает, — вот стержень манукяновского образа.

Не утонченность психологии, а броские сгустки мысли, конденсированная идея привлекают меня в каплагяновских спектаклях. Режиссер стремится к наиболее целенаправленной форме.

Ричарды всех времен будут обречать мир на трагедию. Но и сам тиран будет достоин только трагической участи — в этом неумолчимость истории. Уже в самом тухияновском Ричарде заложено уничтожение. И гигантский трон, в который к 3-ему действию трансформировался сценический станок, — становится не только вместилцем его честолюбивых затей, но знаком возмездия. Возмездия, которое пророчески прозвучит в устах Маргариты — Э. Вартаиян. Актриса обладает властной силой внушения. Ее сценическое обаяние — в суверенности ее мыслей, а трагическая культура актрисы под стать ее роли античной Немезиды. Искусительность и беспощадность,

особое чувство создавать напряженность и болезненная проницаемость сосуществуют в ее Маргарите — старой, как мир, вечной, как миф. «Кто высоко стоит, тот знает грозы и, падая, ломается в куски» — она-то понимала в грозах!

Возмездно состояться. На всякого тирана найдется тираноборец. В трагедии Шекспира это Ричмонд. Он нужен был Шекспиру как знак рока, нависшего над Ричардом. В спектакле Р. Капляяна — та же неизбежная прямолнейность. Ричмонд, взывающий к мести над Ричардом, одерживает в конце концов над ним победу. Ричард один на сцене под вспышками света сражается словно не с реальным Ричмондом, а с целым сонмом теней — он размахивает мечом — Удар! Еще удар! — проносится ставшая крылатой фраза: «Коня! Коня! Престол мой за коня!»...

Театральная зрелищность спектакля Кап-

ляяна впечатляет, хотя этот спектакль более строг из виденных нами постановок этого режиссера. Строг и по мысли, и по эстетике. Как известно, Капляяну свойственно тончайшее владение жанром (редкое сегодня на театре искусство). Оно определяет точность логики спектакля. Сценические аллегории Капляяна, как правило, выверены вдохновенно, страстью, чувством меры. Настоящий режиссер — всегда поэт. Этот спектакль ставил поэт — поэтому он стал открытым. Открытым не только нового названия в армянской шекспировской школе мудрости. Капляян взывает поэту—зрителю — ведь только он сможет проникнуть в суть вещей и явлений и убедиться, что родник шекспировского гения неиссякаем.

Н. КОРНИЕНКО

«Коммунист», 2 декабря, 1972.

Большой успех Ереванского драматического театра в Тбилиси

ИНТЕРВЬЮ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

Вчера на сцене театра имени Руставели с большим успехом прошел спектакль приглашенного театром «Дружба» Ереванского драматического театра «Ричард III» Шекспира в постановке народного артиста СССР Р. Капляяна. Мы попросили зрителей поделиться первыми впечатлениями о спектакле.

АКАКИЙ ВАСАДЗЕ,
народный артист СССР

Хочу подчеркнуть: «Ричард III» — очень сложная пьеса. Особенно для исполнителя главный роль, на которого ложится в спектакле основная нагрузка. Заслуженный артист Армянской ССР Л. Тухиян сумел создать

цельный, убедительный образ, донести до зрителя общий замысел постановки.

Особо хочется отметить режиссуру спектакля. Опытный мастер сцены, народный артист СССР Р. Капляян создал интересный спектакль, в котором много ярких, оригинально решенных мизансцен, меня особенно впечатлила сцена встречи двух юных принцев.

Некоторые претензии у меня к художественному оформлению, в котором хотелось бы увидеть больше красок, общее же впечатление — я увидел интересный спектакль.

МИХАИЛ ТУМАНИШВИЛИ,
народный артист Грузинской ССР

Приезд армянских театральных коллективов в Тбилиси, а наших — в Ереван — хорошая традиция, которая служит делу взаимного обогащения двух братских культур. В моей памяти живы воспоминания о выступлении театра Руставели в столице Армении. Одним из спектаклей, который мы тогда показали, был «Король Лир». И вот сегодня коллектив Ереванского драматического театра показал нам одну из сложнейших пьес Шекспира — «Ричард III». Уже то, что молодой коллектив взялся за такую сложную задачу, говорит о многом. Каждая пьеса Шекспира — это большая школа для актеров, на которой они оттачивают свое мастерство. Народный артист СССР Р. Каплагян предложил своим молодым актерам очень сложный материал. И то, что мы увидели сегодня, доказывает: сделал он это не без оснований. Армянские коллеги показали нам еще один новый и интересный сценический вариант «Ричарда III».

Мне хочется пожелать коллективу ЕДТ новых творческих побед, ярких самобытных спектаклей.

ГЕОРГИЙ ГЕГЕЧКОРИ,
народный артист Грузинской ССР

Это большое достижение молодого театра — постановка одного из самых сложных произведений Шекспира — «Ричарда III». Коллектив за девять лет своего существования окреп, выросло мастерство актеров. С самого начала спектакля покоряет интересная режиссу-

ра, художественное решение оформления первой сцены — большой трон превращается в арену борьбы за власть. В спектакле удачно сочетаются традиции и новаторство. Заслуженный артист Армянской ССР Л. Тухикян (Ричард III), достойно продолжая богатую традицию исполнения трагических ролей, которая была заложена знаменитыми В. Папазяном, Р. Нерсисяном, вложил в нее в то же время много нового. Режиссер и художник спектакля — народный артист СССР Р. Каплагян — строят сцену ярко и красочно.

Большое впечатление произвели на меня второй и третий акты трагедии, словом, новая встреча с коллективом доставила мне истинное удовольствие.

ДАРЕДЖАН ГОЦИРИДЗЕ,
педагог

...Я еще слишком взволнована тем, что увидела. Так что говорить мне сейчас трудно.

«Ричард III» — одна из любимейших мной пьес Шекспира. И тот ее вариант, который сегодня показал коллектив ЕДТ, оказался близким, интересным мне. Несмотря на то, что спектакль идет около четырех часов, я смотрела его без напряжения. Сильное впечатление произвели на меня сцена встречи Ричарда со своими жертвами, сцена смерти Ричарда, понравился сам исполнитель главной роли — заслуженный артист Армянской ССР Л. Тухикян, ряд других актеров, в том числе заслуженный артист Армянской ССР Г. Манукян, народная артистка Армянской ССР Э. Вартамян, В. Мсрян, В. Геворкян.

Радостно отметить, что сегодняшний спектакль вылился в подлинную демонстрацию братства и дружбы грузинского и армянского народов.

«Вечерний Тбилиси»,
29 апреля, 1975.

Репетируют вахтанговцы

Спектакль Ереванского драматического театра «Ричард III» критикой признан одной из лучших работ молодого коллектива. Высокой оценки си удостоился и во время гастролей театра в Москве. И вот новое свидетельство признания спектакля — его режиссер Рачия Каплагян приглашает осуществить постановку «Ричарда III» на сцене проглавленного театра имени Вахтангова с Михаилом Ульяновым в главной роли.

Об этой совместной работе по просьбе нашего корреспондента рассказывают народные артисты СССР М. Ульянов и Р. Каплагян.

Михаил Ульянов. Еще десять лет назад «Ричард III» был включен в репертуар театра имени Вахтангова. Постановка была поручена Астангову, а роль Ричарда — мне. Откровенно говоря, сложность роли тогда меня испугала, хотя и сыграть ее я мечтал давно. Умер Астангов, и нам пришлось отказаться от постановки «Ричарда». Теперь я, конечно, рад, что моя давняя мечта осуществляется, но в то же время уже обеспокоен другим — если удастся сыграть Ричарда, то нужно выбрать новую мечту, ведь актер без мечты пустое существо.

О режиссере Каплагяне я слышал много, видел его московские постановки. Они решены современно, отличаются четкостью, динамичностью, близки сегодняшнему зрителю. Во время пребывания в Ереване, когда я увидел его «Ричарда», понял, что нашел своего творческого партнера, с кем смогу осуществить свою мечту, убедился в том, что замысел и решение этого спектакля театру и мне дают полную гарантию взяться за это очень сложное произведение.

У меня было только одно опасение: сколь бы ни был хорош спектакль — это все же чужой костюм. Если постановщик захочет механически повторить свой спектакль на нашей сцене, с нашими такими разными актерами, то мы столкнемся с фактом формальной режиссуры, заранее будем обречены, работа наша будет малозначительной. Об этом я очень осторожно хотел поговорить с Каплагяном, но он опередил меня уже во время первой встречи с актерами. «Спектакль, который видели, толь-

ко основа, — сказал си, — постановка на вахтанговской сцене должна создаваться заново, вашими замечательными мастерами».

Ответственность моя в этой работе двойная. Во-первых, я буду играть такую роль, во-вторых, я являюсь и режиссером спектакля. В этом втором качестве моя ответственность повышется и тем, что Каплагян занят своими ереванскими делами, и мне предстоит подготовить постановочный коллектив к следующему этапу. Словом, основная работа впереди — и я думаю, что наше общение с великолепным армянским режиссером принесет нам взаимное творческое удовлетворение.

Я очень люблю ереванских зрителей. Любая встреча с ними для меня большая радость. Я с удовольствием пригласил бы всех на премьеру. Но если спектакль получится, мы сами непременно приедем в Ереван.

Рачия Каплагян. Я давно мечтал о постановке на сцене театра имени Вахтангова, мечтал работать с этим замечательным коллективом. Себя ведь я считаю учеником Рубена Симонова, приверженцем его творческих принципов. Приглашение на такую сложную постановку меня, конечно, радует. Не сомневаюсь, что работа и общение с прекрасным коллективом меня очень обогатят. И вообще я глубоко убежден, что подобное творческое содружество, каким бы большим опытом ни обладал режиссер, станет для него новым этапом, даст новый импульс творческому росту.

«Ричард III» будет моей пятой и должен

ВНОВЬ ШЕКСПИР

признаться, самой трудной постановкой в Москве. Самой трудной прежде всего потому, что это Шекспир, потому, что это сцена моего любимого театра. Всю полноту своей ответственности, должен сказать, я почувствовал лишь тогда, когда увидел, с каким энтузиазмом взялся коллектив за эту постановку.

Я не жалею о своей творческой судьбе — не каждому режиссеру выпадает счастье работать с такими прекрасными актерами, с таким выдающимся мастером русской сцены, каким является Михаил Александрович Ульянов. Когда началась работа над спектаклем, я более всего был поражен именно тем, что это был будто не прославленный Ульянов. Репетируя, он все начинал сначала, словно делал первые шаги. Если бы меня спросили: «В чем секрет актерского успеха Ульянова?», я бы сказал: «Кроме огромного таланта, в его скромности, трудолюбии». Ульянов еще раз доказал, что пассивным талантом, одним дарованием без трудолюбия и без гражданской ответственности за свое искусство нельзя достигнуть больших результатов, высот в творчестве.

Работая над спектаклем, мне предстоит провести много дней с вахтанговцами. И я уверен, что каждый из этих дней будет наполнен радостью подлинного творчества. За это, за предоставленную возможность я благодарен всему коллективу театра.

Итак, репетиции начались. Впереди недели упорного труда, поисков и находок, впереди волнующая встреча со зрителями — московскими и, как обещал Михаил Александрович Ульянов, с реванскими поклонниками коллектива вахтанговцев.

«Коммунист», 28 ноября, 1975 г.

...На сцене театра имени Евг. Вахтангова образ Ричарда III создал народный артист СССР, лауреат Ленинской премии М. Ульянов.

— Премьера, — рассказывает он, — всегда большое волнение для актера. Шекспировская же премьера — это непередаваемо сложно и многотрудно. Актер волнуется, сможет ли он передать всю силу страстей произведения великого драматурга, сумеет ли найти единственно правильное решение, которое получило бы отклик у сегодняшнего зрителя, найдет ли физические и нравственные силы для того, чтобы раскрыть глубину характера его трагического героя, чтобы передать всю глубину его страстей, чувств, мыслей.

Ричард III — явление исключительное, выламывающееся из обычных человеческих норм. Создание этого образа — дело необычайно трудное, мучительное. Вот уже несколько месяцев я стремлюсь проникнуть в сложный и противоречивый его характер, думаю о нем все последние дни и ночи. На сцену выхожу и волнуюсь и как актер, и как режиссер спектакля. Я постоянно чувствовал поддержку постановщика спектакля Рачия Капляяна, который, если можно так сказать, как лоцман вел наш корабль и выбирал для него верный путь. Насколько нам удалось подняться до шекспировской вершины, — судить зрителям...

Г. ДОБЫШ

«Известия», 1 сентября, 1976 г.

Обсуждение спектакля „Ричард III“ на художественном совете театра им. Евг. Вахтангова

После просмотра все члены худсовета собрались в кабинете директора О. К. Иванова, который, открыв обсуждение, сказал: «Итак, кто первый? Кто нарушит тишину?»

ПЛОТНИКОВ Н. С. (Нар. арт. СССР)

Давайте я нарушу. Сегодня я смотрел I и III акты, а 2 дня тому назад — целиком. У меня создалось впечатление, что это выдающийся режиссерский спектакль.

Шекспира немного изменили, в основном концовку. Это для нас шедевр, находка. Мы благодарны режиссеру. Он своей концепцией разоблачает не только Ричарда, но фашизм. Этот спектакль имеет колоссальное политическое значение.

ТИМОФЕЕВ В. (Нар. арт. РСФСР)

Сторона режиссуры абсолютно на наивысшей точке. Спектакль на меня произвел огромное впечатление. Форма, решение — современны.

ЯКОВЛЕВ Ю. В. (Нар. арт. РСФСР)

Мне больше всего в спектакле понравилось режиссерское решение и оформление.

СИМОНОВ Е. Р. (Главный режиссер, нар. арт. СССР)

...Выпуск «Ричарда III» Шекспира в нашем театре — большое событие. Творческое сотрудничество трех мастеров — Каплянина, Ульянова и переводчика Донского дало отличный результат. Я не сомневаюсь, что спектакль будет превосходным. Роль Ричарда специально создана для Ульянова. Это его художественная творческая индивидуальность.

1976 г.

СЛОВО ПЕРЕВОДЧИКА

В начале 1965 года по предложению Театра имени Вахтангова я начал работу над переводом «Ричарда III» для спектакля, задуманного М. Ф. Астанговым (он должен был ставить спектакль и играть главную роль). Смерть застигла этого большого артиста в самом начале нашей совместной работы; однако, я продолжал трудиться над переводом. Для меня является истинной радостью и честью, что мой перевод послужил литературной основой для создания спектакля «Ричард III», осуществленного в 1976 году в постановке Р. Н. Каплянина, в спектакле, где сыграл роль Ричарда и сотрудничал с постановщиком в режиссуре один из самых выдающихся актеров нашего времени М. А. Ульянов.

Когда режиссер ставит шекспировский спектакль не на английском языке, то важную роль для успеха спектакля играет то обстоятельство, находит ли он в переводчике пьесы своего союзника или противника. Если концепция режиссера идет в разрез с концепцией переводчика, то ничего хорошего из такого противоестественного содружества не выйдет: или текст будет мешать режиссеру, или он собьет его в сторону от первоначального замысла.

Мне представляется, что в спектакле, рожающемся в июне 1976 года на сцене театра имени Вахтангова, существует необходимая для творческого содружества текста и сценического мышления режиссуры обстановка. Постановочный коллектив выбрал для создания спектакля мой неопубликованный доныне пе-

ревед, очевидно, не случайно, — повидемому сочтя его ближе к режиссерской концепции спектакля, нежели другие переводы «Ричарда III». С другой стороны, предварительные беседы с Р. Н. Каплянином и М. А. Ульяновым, присутствие на репетициях, деловые разговоры с актерами позволили переводчику тщательно выверить текст и принести ему, как литератору, огромную пользу. Можно сказать без преувеличения, что театр имени Вахтангова оказался для меня коллективным редактором перевода. И я от души благодарю режиссуру и весь актерский состав за радость совместной творческой работы.

Выражаю твердую уверенность, что рождающийся в театр имени Вахтангова спектакль «Ричард III» впишет новую славную страницу в советскую шекспириану.

МИХАИЛ ДОНСКОЙ

1976 г.

НАСЛЕДИЕ ШЕКСПИРА

Наследие Шекспира — всегда в арсенале советского театра. Не бываю периоды, когда временам и людям нужно посоветоваться с великим историком и сердцеведом. И тогда рождаются спектакли-легенды, тогда появляется Остужев—Отелло, тогда скачут на резвых конях неутомимой шекспировской комедии Катарина и Петруччио из «Укрощения строптивой» в знаменитой постановке Алексея Попова.

И сегодня Шекспир по-прежнему говорит со зрителями о великих человеческих чувствах, не подвластных времени, злу, насилью, войнам и тирании. И главные среди этих чувств — гражданское мужество, бестрепетное чувство долга, безмерная любовь, нежное доверие к людям и безмерное удивление перед коварством, изменой, жестокостью. Удивление, нарастающее в гнев, зовущее на борьбу.

Но Шекспир только тогда становится настоящим Шекспиром, когда появляется на театре Актер, чувствующий два исторических измерения — время Автора и свое реальное

время. Люди хотят узнать не только о деяниях прошлых эпох, но и о себе, хотят понять с помощью искусства, какие новые высоты взяла на пути человечества его мораль, какие новые просторы отвоевало нравственное у безнравственного.

Такой актер на нашей сцене есть — его зовут Михаил Ульянов.

Директор завода Друянов и полковник Антоный, председатель колхоза Трубников и кунец Рогожин, а ныне — Ричард III в спектакле, поставленном известным армянским режиссером Р. Каплянином вместе с М. Ульяновым... Так переплетаются времена в жизни актера, так классика насыщается в его исполнении современными раздумьями, пылкостью тревоги за человечество, радостью за торжество добра на планете людей.

...На сцене театра имени Евг. Вахтангова — огромный, сбитый словно из цельных вековых стволов трон, трон как символ того мира, где за власть отдают жизни, убивают детей, изменяют родине. Пустая сцена — и трон, парящий в безвоздушно-черном пространстве трагедии, как прибежище и как плаха, как величие и позор.

«Приленившись» где-то с краю то на ручке трона, то на его «обочине», то на ступенях, то на могучей его спинке — Ричард Ульянов. Он так ни разу и не сядет на трон плотно, уверенно, по-хозяйски, но будет цепляться за поручни, ножки, словно маленькая уродливая обезьяна, вечно алча и никогда не получая власти. Трагедия личности здесь не только в тираническом использовании своего могущества, но и в эфемерности цели, в «сизифовом труде» бесполезных убийств, не приводящих к желаемому результату.

Два поля притяжения есть у актера в этой роли: трон, куда он так страстно стремится, и авансцена, вплотную приближенная к зрителю. Холодный, не принимающий трон — и удивленные глаза зрителей: больше глаз не за что зацепиться. И взгляд Ричарда устремляется в зрительный зал...

Ульянов выходит на авансцену, обращаясь к людям из зала, им рассказывая о злодейских своих замыслах. Казалось бы, странно: доверчиво звучит голос злодея, зло советуется

с современной театральной публикой, вступает с нею в открытый контакт. Но именно в этом и заключена сила спектакля.

И это почувствовал, понял Ульянов. Разговаривая со зрителем, изливая перед ним черную душу своего героя, он на наших глазах совершает тот знаменитый трагический катарсис, который очищает сердца.

Ричард III в исполнении Ульянова — это еще и... Нудушка Головлев, возвращенный на другой земле, в иных исторических условиях, написанный Салтыковым-Щедриным с подлинно шекспировской силой. «Прививка» Нудушки к Ричарду помогает актеру развенчать злодейство, сделав его менее глобальным, менее титаническим — оно хитроумно, но не величественно. Ульянов органически не может играть людей, не соотнося их масштабов с масштабами человеческих представлений о реальных добре и зле. Такой Ричард активнее действует на зрительские сердца.

Но кто же остается на троне, если не взбирается на него Ричард, если один за другим сваливаются с него трусливые тираны? Почти все мергвы, убиты, казнены. Но трое — всегда в живых, они словно заколдованы, их не берут ни похи, ни яды. В исполнении В. Зозулина, В. Иванова, О. Форостенко эта неумирающая троица предателей, подкупленных негодяев поднимается на уровень шекспировской диалектики. Уходят троны — не умирают наемные злодеи, бесстрастные «инччи», готовые к новым убийствам во имя своего кошелька, своего брюха.

В спектакле есть и еще две наиболее интересные, с нашей точки зрения актерские работы: герцог Бекингем в исполнении А. Филипенко и королева Елизавета, сыгранная А. Парфаньяк.

Вроде бы незаметный Бекингем-Филипенко постепенно притягивает к себе все взоры, за ним следишь неотрывно. Внутренняя сдержанность, благородная осанка — все заставляет верить ему: располагает эта особая значительность незаурядной личности. Но по мере того, как раскрывается характер холодного, жестокого интригана, низкого торгаша, мы понимаем: такне, быть может, еще опаснее «открытого» Ричарда.

И наконец, королева Елизавета, чья трагическая судьба проходит через весь спектакль. А. Парфаньяк сыграла свою геронню так, как написал ее Шекспир, — и это высшая похвала актрисе.

ИННА ВИШНЕВСКАЯ

1976 г.

РЕЖИССЕР НЕУЕМНОЙ ФАНТАЗИИ

Два месяца идет в театре Вахтангова в Москве «Ричард III» в постановке Рачия Капаланяна и Михаила Ульянова, один спектакль, или два — в неделю, всегда при амплаге и со все растущим числом тех, кто на улице перед каждым спектаклем надеется на счастье — случайный билет — и к каждому обращается с вопросом — «Нет лишнего билета?». Уже у Смоленской станции метрополитена, у Арбатской площади, у метро, за добрый километр до театра и потом по всему Арбату и в улочках, прилегающих к театру, стоят жаждущие попасть на спектакль. Капаланяновский и ульяновский оригинальный «Ричард III» — это не только герой, сосредоточивший в себе опыт шекспировского времени и Англию XV века. «Ричард III» — это не только романтический брюзга, страшный калека, которому удается подкупить или пленить своими чарами королей и королевских вдов и лордов. Это и не тот Ричард III, сотканный из современных традиций, который своему успеху должен быть благодарен собственному уму, воле, актерскому таланту, каким его привыкли видеть зрители по многим до сей поры существующим режиссерским и актерским интерпретациям.

Когда на сцене театра Вахтангова, на голдой сцене с одним сценическим реквизитом — огромным деревянным треном, который остается на сцене в течение всего спектакля, треном, который на глазах у зрителей преобразуется в виселицу или зал заседаний, дворцовое закулисье, в котором плетутся и сняты заговоры, и превращается в арену сражений, но — всегда это треном — как сценический символ

власти и борьбы за нее и — краеугольный камень художественного решения пьесы — и вот тогда из тьмы на сцену выходит Ричард в начале представления, Ричард — пока еще воевода Глостер, и делится с публикой своими планами, он кажется человеку до жалости смешным. Это монстр, хромой и горбатый, — думаете вы, — который вот возьмет щетку и ведро и начнет мыть это деревянное кресло, возвышающееся в пустом черном пространстве, и... Глостер переходит к авансцене и говорит залу все, что он собирается выполнить: чем начинает все, кого с кем рассорит, с кем потом рассчитается, чьими руками, что в общем-то сделает, чтобы только быть Ричардом III.

Моментами кажется, что для этого комедийнта все эти средства — притворство, гримасничанье, интрига, как он их разыгрывает — важнее сами по себе, нежели сама цель.

И постепенно перед зрителем начинает раскрываться чудовищная способность Глостера создавать и нагнетать атмосферу страха и извлекать из него и с его помощью, будто без собственного усилия, все намеченное.

А что касается театра — общей постановки — то все актеры изумительно создают этот единый образ партнера и одновременно недруга Ричарда — этот образ страха — страх становится, как говорит Ростислав Плятт, воздухом пьесы, ее эпицентром.

Рачия Каплянян, главный режиссер и художник сцены, и Михаил Ульянов, сорежиссер и исполнитель главной роли, поступили с трагедией Шекспира как истинные творцы. Они оба признают за театром право — и претворяют его — на собственное прочтение ими классической, так и современной пьесы. Их Ричард земное существо. Он не располагает какой-то сверхъестественной силой, это чудовище ничтожное и жалкое, которого в пот бросает от самого обыкновенного животного страха. «Мой Ричард, — цитирую Михаила Ульянова, — перестал быть сверхчеловеком. Он может убивать не только в результате того, что обладает какими-то магическими, мистическими, гипнотическими силами, нет, он может убивать просто потому, что мир разделен и расколот. И поэтому я стараюсь по мере своих сил и воз-

можностей перевернуть все наизнанку и показать, что ничего сверхъестественного в нем нет. Мне кажется, что случай с Ричардом III имеет отношение к современному миру. Потому, что сожаление, «крик» и дерзость не раз брали верх над разумом и здравым смыслом, над достоинством и уважением. Это собственно те содержания, над которыми мы мучительно и долго сидели, работая над пьесой. Наша постановка, по-видимому, немного отлична от обычного представления о «Ричарде».

Рачия Каплянян уже раз ставил «Ричарда III» на сцене своего Ереванского драматического театра. Четыре года тому назад. Она тоже была оригинальной постановкой, не похожей на постановку других театров, основанная на ассоциациях того, что разыгрывается на сцене с колесом истории, которое всегда находит свою жертву и своего палача. Постановка есть сама по себе открытая, она приоткрывает новые тайны на школу мудрости Шекспира. Но истинный мастер своего дела никогда даже сам себя не повторяет. Каплянян преподносит на сцене театра Вахтангова новые доказательства, подтверждающие бессмертные гения Шекспира, который по-новому может разговаривать с нами возможностями этого режиссера и фактически именно в настоящее время. Каплянян выдает свидетельства своих неисчерпаемых творческих возможностей.

Я не пишу рецензии на пьесу, которую читатель увидеть не может. Я хочу попытаться представить личность Рачия Капляняна, который своей постановкой драмы Льва Толстого «Живой труп» на сцене драматического театра СНТ (Словацкий национальный театр) именно вписывает свое имя в историю словацкого театра.

Народный артист СССР Рачия Каплянян, главный режиссер Ереванского драматического театра, председатель Армянского театрального общества и депутат Верховного Совета СССР всегда стремится давать и дает, дает больше, чем от него ждут. С театром жизнь его связана с двенадцати лет. Сначала как актера, исполнителя комедийных и героических ролей разных психологических планов и не похожих по ключевому напряжению, но всегда сыгранных с большой внутренней серъ-

езностью и юношеским задором. Потом он уже — художественный руководитель Ереванского театра юного зрителя. Потом режиссер, который ставит спектакли в Ереване и в Москве.

В шестидесятые годы Каплянян уже режиссер зрелого мышления, смелых начинаний, режиссер в совершенстве овладевший техникой сценического искусства, художник выразительной и могучей фантазии. Он не допускает в театр скуку. Он говорит: «Зрителя все время надо удовлетворять. Режиссер в театре представляет интересы публики. Только любовь к людям делает из человека художника». Он ставит Шиллера и Островского, Шекспира, Ануйя, Вишневского, оперы Чайковского,

го, Стравинского, Бернштейна, армянскую классику и пьесы современных драматургов.

Все восхищаются этим милым, талантливым человеком, его кипучей энергией, который бросается от одной постановки к другой и с удивительной легкостью достигает желаемого, обладает способностью объединять людей разных характеров и подводить их к тому, чтобы они приняли участие в гуманизации мира средствами театрального искусства.

Беспокойная творческая личность в вечном движении.

Миклулаш ШИМКО

Братислава, «Новые слова»,
№ 49, 1976.

Накануне премьеры пьесы Шекспира на сцене Московского академического театра им. Е. Вахтангова

«РИЧАРД III» — ИЗ ЕРЕВАНА В МОСКВУ

Наши корреспонденты встретились с руководителями постановки — режиссером Рачия Капляняном и режиссером, исполнителем главной роли Михаилом Ульяновым.

— Во время репетиций Вы всегда говорили, что режиссер и актер должны любить своих героев. Как Вы относитесь к главному действующему лицу «Ричарда Третьего», в котором можно видеть человека, жаждущего построить свое счастье на чужом горе?

Р. Каплянян. Шекспир в первом монологе показал Ричарда человеком, состоящим из целой совокупности недостатков, которые тесно переплетены с припадками магии величия. С моральной точки зрения Ричард — это настоящий Прометей и страстный любовник, дальновидный политик и щедрый друг, хитрый лицемер и храбрый воин. Ричард, от природы одаренный в высшей степени драматическим темпераментом, является прекрасным актером, он умеет выразить самые возвышен-

ные чувства удивительно правдиво. Перед его актерским талантом никто не может устоять, не говоря уж о тех близоруких эгоистах, на которых Ричард испытывает свой «актерский гений». Ричард — это, в какой-то степени, Отелло, в какой-то степени, Гамлет, где-то Ромео, а где-то, сильный Макбет. По-моему, это является тем основным, на чем мы акцентировали, готовясь к постановке.

М. Ульянов. У нас нет разногласий. Вы очень четко определили «зерно» роли Ричарда. Я буду говорить со зрителем не о «злодее-Ричарде», а о той почве, которая породила его. Мне кажется, что нужно играть не образ, а сына своего времени. В пьесе жизнь ушла в подполье и во многих отношениях замаскирована. На поверхности все гладко, а на глубин-

не совершается все что угодно: и подлоги, и низости, и убийства...

Поверхностная игра будет означать театр в худшем смысле этого слова. Сейчас современного зрителя не удивишь страстностью, голосом, эмоциональным воздействием. Что является в Ричарде основной или движущей силой? Я представляю его последний монолог. Он не жлет, а говорит как святой...

— Почему именно Вы, а не другие мастера театра составили этот интереснейший творческий дуэт?

Р. Капляян. Покойный Рубен Симонов и я мечтали в Московском театре поставить пьесу Ширванзаде «Кум Моргана». Мой учитель — Р. Симонов хотел сам сыграть в этой неосуществленной постановке. При создании Ереванского драматического театра он очень активно защищал молодой коллектив. У меня давние творческие связи с вахтанговцами. Хочу сказать этим, что приглашение не было случайным, увидели в Ереване «Ричарда Третьего» и позвали. Я себя считаю последователем творческих принципов Е. Вахтангова. Именно поэтому мы очень быстро нашли общий язык не только с Ульяновым, но и с другими актерами, занятыми в спектакле: с А. Кацунским, с Л. Макеаковой, с В. Зозулиным и другими.

М. Ульянов. У меня было только одно опасение: как бы хорош ни был ереванский спектакль, это был «другой покрой». Ведь если какой-либо режиссер пожелает свой спектакль механически повторить на нашей сцене, с нашими, такими разными актерами, то мы предстанем перед фактом формальной режиссуры, заранее будем обречены на малозначащую работу. Сейчас, накануне премьеры, я могу без колебаний сказать, что наше сотрудничество с режиссером Капляяном принесло нам обоюдное творческое удовлетворение.

— Кого Вы считаете наиболее интересными мастерами театрального мира?

Р. Капляян. Вот уже 25 лет я нахожусь в дружеских отношениях с Георгием Алексан-

дровичем Товстоноговым. Он духовно близок мне и как человек, и как коллега. Меня интересует Юрий Любимов. Мне кажется, что без него театральная Москва показалась бы скучнее. Из нового поколения мне нравятся Марк Захаров, Павел Хомский.

Особо хочу вспомнить Евгения Рубеновича Симонова. У него особый «почерк». Он тяготеет к романтическому, музыкальному и красивому театру вахтанговского толка. Стилю Симонова присущ также «культурный характер» его спектаклей.

М. Ульянов. Вот уже долгие годы мы идем по трудному творческому пути в искусстве с Евгением Симоновым, с моим другом в жизни.

Упомяну замечательного актера нашего театра Михаила Федоровича Астангова, который вместе со мной мечтал о постановке «Ричарда Третьего».

— Скажите, пожалуйста, как вы определяете слово «театр»?

Р. Капляян. Когда появились кино и телевидение, начали поговаривать о гибели театра. Однако, жизнь показала, что они только помогли людям понять, что театр является вечным, самым искренним, самым непосредственным искусством. Ведь сейчас, в век научно-технической революции, все мы тоскуем по живому общению.

М. Ульянов. Искусство театра заключается в живом диалоге его со зрителем. Но театр — это не такой собеседник, который знает только несколько историй и анекдотов. Театр — это умный и верный друг, с которым можно советоваться о самом жизненном. Поэтому каждый наш спектакль — это непрестанный поиск, вечное путешествие к неведомому, открытие мира. Это открытие души как современника, так и современности. Только тогда рождаются волшебство театра, масштабность и жизненная глубина его волнующего диалога со зрителем.

«Ерекоян Ереван», 26 августа. 1976 г.



В. Шекспир. «Кориолан». Сцена из спектакля



ШЕКСПИР

Не слишком большим откровением было бы признать, что одну из последних шекспировских трагедий «Кориолан» мы либо не читали, либо читали мало и без большого интереса. И то сказать — трагедию эту встретишь далеко не в каждом сборнике пьес драматурга (ни А. Лозинский, ни Б. Пастернак ее не переводили), «Кориолан» не проходят в школе и не снимают в кино. Даже самые большие эрудиты не цитируют реплик ее героев. А какие возможности увидеть трагедию на сцене? Известна постановка Каарела Ирда в театре «Ванемуиене», ставили «Кориолана» в Литве, в Северной Осетии. Недавно показывал в Москве свой спектакль Берлинский театр. (Наслышаны мы, конечно, об английских постановках). Вот, пожалуй, и все. Ну, а на русском языке? В Москве или Ленинграде? Даже опытные театроведы не помнят, когда это было в последний раз. Справочник подсказывает: в 1902 году в Малом театре.

Забегая вперед, хочется высказать предположение, что теперь, после спектакля, показанного на гостролях в Москве в октябре прошлого года армянским академическим театром имени Г. Сундукяна (это была по существу премьера новой постановки), за «Кориолана» возмущаются, наконец, наши ведущие русские театры. Тем более, что имеется замечательный, на мой взгляд, перевод трагедии на русский язык Юрия Корнеева.

Что дает основание высказать такое предположение? Во-первых, сам яркий, динамичный и напряженный спектакль, созданный Рачия Капляняном. Эпитеты эти здесь совсем не дежурные, поскольку относятся к драматургии, как мы выяснили, совсем не популярной. Во-вторых, актуализация — не побоюсь этого слова — шекспировского замысла, которая отчетливо проявилась в новом спектакле.

Почему это так важно — сказать об актуализации? Ведь мы имеем дело, хотя и с полузабытой, но классикой, а классика потому и классика, что способна вроде бы звучать в любое время, в любой эпохе. Так-то оно так, но

только творчески. При отсутствии четкой сверхзадачи, оправданности постановки именно в данное время, на данной сцене, едва ли классика сама по себе способна привести режиссера к удаче даже при самых неожиданных ухищрениях. Итак, классика. Но почему же тогда «Кориолан» — античная трагедия, написанная Шекспиром в расцвете его творчества, вслед за «Гамлетом», «Лиром» и «Макбетом» — ставится в несколько раз реже, то есть по существу разделяла судьбу некоторых ранних его хроник, поздних трагедий «Тимон Афинский» и «Перикл» и совсем поздних романтических трагикомедий?

Теперь, задним числом, после спектакля Р. Капляняна (заметим, этот режиссер «вернул» на нашу сцену и «Ричарда III») ответить на этот вопрос уже не так легко. Конечно, в «Кориолане» нет столь увлекательной фабулы как в «Ромео», столь пружинной интриги как в «Отелло», столь отчаянной борьбы за утверждение истины как в «Гамлете». В «Кориолане» нет острого сюжетного хода с «неизбежными случайностями», которые бы завершились смертью многих героев пьесы, как практически во всех других трагедиях Шекспира. «Кориолан», хотя в нем и рассказывается о напряженно конфликтном существовании героя и его гибели, начисто лишен даже намека на занимательность. Может быть, это самая «скучная», если говорить о внешнем сюжете, пьеса Шекспира. Впрочем, и «Король Лир» не отличается захватывающей фабулой, но язык не повернется, особенно после козницева фильма, назвать ее «скучной» или неактуальной. Хотя на сцене он идет не так часто. (Внешними признаками не ограничивается близость этих двух трагедий Шекспира — в них несомненно есть и более глубокое сходство: и там и там страдания героя являются следствием его одиночества). Острюжетность, как известно, вообще далеко не суть трагедии Шекспира, а лишь дань тогдашним традициям сцены, одно из средств поиска пути к сердцам зрителей. Но теперь мы, хотя и относим «детективную» сторону шекспировской драматургии к важным ее сценическим достоинствам, в восприятии целого едва ли не полностью от нее абстрагируемся. Потому-то

на пынешней сцене почти не увидишь «натуральной крови и ужаса смерти на застывших лицах». И уже в этом смысле, хотя, повторяю, не в том главная суть, «Кориолан» должен был бы оказаться достаточно близким театру нашего времени. Тем не менее, оказалось необходимым проявление режиссерской смелости и мудрости, чтобы преодолеть сложившийся в театре стереотип в отношении шекспировских трагедий — выйти за рамки традиционной их «обоймы».

Но вернемся к вопросу об актуализации. Главное, мне кажется, совсем в другом, в том, что основная идея «Кориолана» долгое время, если можно так сказать, не проецировалась на новейшее время. Конфликт трагедии традиционно понимали, по-видимому только лишь как активное неприятие героем народных масс. В результате — неизбежность его гибели как подтверждение мысли о неценности, имеющей любые заслуги перед отечеством личности, если она отчуждается от своего народа и не находит с ним общего языка. «Народ всегда прав». В подтверждении этой мысли Кориолан рассматривался только как отчаянный демофоб, по-нынешнему реакционер. При всей справедливости этой морали она не могла рассматриваться как откровение, а Кориолан, как герой драмы, был обречен на явную зрительскую антипатию. (Заметим, что в большинстве других трагедий Шекспира главному герою мы всегда отдаем наше расположение).

Время, однако, меняет не только моду и стиль. Оно воздействует и на наши интересы в области нравственных категорий, которые, нельзя не признать, если быть диалектиком, бывают столь же «вечными», сколь и изменяющимися, и усложняющимися. В актуализации «Кориолана» в связи с последним мне видятся теперь два последовательных этапа (а может быть, направления).

Первое — это установление параллелей между главной идеей трагедии и недавним историческим прошлым. Возманившая себя исключительной, предельно честолюбивая личность, пользуясь податливостью и политической незрелостью народной массы, стремится (сам или с помощью известных политических сил) к безграничной власти, по существу, к ти-

рании. Справедливость такой трактовки вполне подтверждается шекспировским текстом. И трактовка такая не могла бы не вызвать интереса у современного зрителя. Вспомним, с каким волнением мы смотрели фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Построенный на подлинных документах, он не только вскрывал и обличал, но и предупреждал и обвинял. Обвинял как политиков за их преступный авантюризм, так и пострадавшие, в конечном счете, народные массы за их незрелость и беспечность. Но своей идейно-художественной задачей фильм этот сродни первому этапу актуализации «Кориолана». Похоже, что так трактуется трагедия сегодня на английской сцене.

Но художник, создающий спектакль в конце 70-х годов, если он большой художник, не может не искать в вечных сюжетах тему, еще более близкую своему времени. И бездонный шекспировский материал не может не подсказать ему ее. В спектакле Р. Каплияна звучит новая мысль, заложенная несомненно самим драматургом: человек истинно выдающийся, могучий, беззаветно и бескорыстно отдающий свой талант родине (ненавидящий не народ вообще, а «чернь» — бездейственную и беспринципную городскую массу), будучи, однако, не изошренным в политике и потому не способным пристать ни к одному политическому лагерю, легко становясь жертвой интриги, неизбежно «выталкивается» как из породившей его, так и тем более из чуждой ему среды.

Трудно утверждать, что Р. Каплияна задумывал спектакль именно об этом. Более того, в спектакле отчетливо слышатся и те, «прошлые» мотивы — режиссер совсем не склонен полностью оправдывать своего героя и безжалостно обнажает все теневые стороны его характера и поступков. Они, как говорится, все остаются при нем. Иногда кажется даже, что постановщик более суров к герою, чем актер — исполнитель главной роли. Но пусть не поймут меня так, что между режиссером и актером видятся какие-то разногласия. Нет, это на мой взгляд естественное двуединство создателей спектакля. (Трудно представить себе, чтобы актер, играющий даже «стопроцентного» антигероя, скажем, отъявленного преступ-



В. Шекспир. «Кориолян».
Сцены из спектакля

ника, не находил бы в себе ему оправдания. Когда я читаю, что актер имярек «безжалостно срывает маску со своего героя», я не могу в это поверить. Актер — и это парадокс искусства — должен всегда любить своего героя). На скрытом противоборстве режиссера и актера, мне кажется, строится весь новый «Кориолан».

В роли героя спектакля—Кая Марция— удивительно мощно и органично живет артист Хорен Абрамян. Его Марций — истинный римлянин (его лицо и глаза, наполненные страстью, напоминают знаменитые древнеримские мраморные портреты), бесстрашный воин, удачливый и честолюбивый полководец, незаурядный ум, короче — лидер по самой природе своей. Свое могучее, атлетического сложения тело Марций носит на удивление легко. Иногда даже кажется (в первом акте), что переполненный физической силой и легкостью, он вот-вот начнет делать на сцене кульбиты, во всяком случае, ему ничего не стоит перепрыгнуть через две-три ступеньки лестницы. Однако, «физиология» ни в коей мере не подавляет в герое Х. Абрамяна известную долю духовного в нем начала. Хотя в этой физической споровке героя видится некоторая его беззаботность и легкость по отношению к складывающейся ситуации. Порой он кажется просто по-детски наивным. Во всяком случае, его совсем не прельщает тонкая политическая игра с ее приспособленчеством и лестью, ему ничего не стоит быть неприступным и жестко откровенным.

Х. Абрамян играет своего героя, представляя его удивительно цельной, последовательной в своих суждениях и действиях натурой, далеко не беспредельно упрямый и уж, конечно, не однозначный. Первые его реплики на сцене, обращенные к народу, исполнены откровенного презрения. Что это — позиция снобствующего патриция, аристократа, не способного скрывать своего отвращения к низкому происхождению и лицеизму плебеев? Нет. Скорее всего чувство морального превосходства заслуженного воина — солдата и полководца перед теми горожанами, что, по его словам, «ни миром, ни войною не довольны», в которых «страх война всеялет, наглость—мир». И уже в

следующий момент подтверждается правота Марция: объявлена война с вольсками и площадь мгновенно пустеет—горожане, только что справедливо требовавшие у патрициев снижения цен на хлеб, побросав свои копья, разбегаются, недвусмысленно ответив на призыв Марция «Прошу за нами». В бою Марций истинно великолен и беззаветен. Отрезанный от своих солдат захлопнувшимися воротами, он мужественно и удачно ведет бой в одиночку. И когда послешившие ему на помощь (а перед тем разбежавшиеся) воины подходят к воротам, он выходит из них — окровавленный, но с иронической усмешкой: «Я не опоздал?» В бою Марций великолен и безжалостен. Короткая сцена, выхваченная из сумерков битвы светом: меч героя занесен над телом молодого вольска — за руку Марция хватает мать юноши — пауза — меч решительно опускается на голову вольска. Отдых после битвы в римской терме и герой — само объяснение и веселость. К тому же — искренняя демонстрация, отказ от преимуществ при разделе добычи. И даже — скромность, казалось бы качество совсем уж для Марция невозможное в иной трактовке трагедии. А между тем: «Свершил я для родины, как вы, лишь то, что мог. Любою, кто жизни не щадя, сражался, делами равен мне». Провозглашенный за взятие столицы вольсской Кориоланом, Марций, заверяет: «Это имя постараюсь с честью носить и дальше». Где оно, то устрашающее, болезненное честолюбие, которое так подчеркивалось в традиционной трактовке характера? В пределах нормы, как говорится. Зато есть искренняя любовь к своему делу — солдатскому ремеслу. И как у всякого человека, хорошо делающего свое дело, желание быть по достоинству оцененным.

Оставаться бы Кориолану воином до конца дней своих, характер его там, на месте и при деле, там этой личности нет равных. Но жизнь, точнее автор, приготовил ему иное испытание — политическую карьеру. Не соразмерив свои истинные возможности, подавшись уговорам со стороны друзей и матери, Кориолан решается на избрание в консулы. Отсюда и начинается собственно его трагедия (и в наши дни подобный неоправданный шаг

нередко ведет к драме — не лишнее вспомнить здесь известный «принцип Питера»: «Каждый в своей карьере стремится к уровню некомпетентности»). Корнолан становится жертвой провокационной линии народных трибунов. Впрочем, и сам, в силу своего характера, дает очередной повод для народного возмущения: выпрашивая, согласно традиции, голоса за себя у горожан, он делает это с нескрываемой иронией и презрением и к обычаю, и к горожанам («Благодарю за подавание»). После этого восстановить народ Рима против Корнолана для трибунов — дело техники. Не помогает и то, что Корнолан, вновь поддавшись уговорам, идет на площадь просить прощения у горожан. («Прощай, мой гордый дух!»). Получив там в лицо обвинения в измене он вновь не сдерживается и обнажает свое презрение к черни и предводительствующим ей трибунам. Изгоняемый из города Корнолан, оставаясь самим собой — гордым, не сломленным ни духом, ни телом и неизменным в своей позиции, посылает им свое проклятие: «Я сам вас изгоняю. Оставайтесь здесь сами со своим непостоянством!»

Здесь необходимо сказать о роли в спектакле народных трибунов Брута (В. Егшатын) и Сципия (О. Галоян). Режиссер последовательно приходит к отказу от трактовки их как искренних борцов за интересы народа, как противников тиранни, причиной борьбы с Корноланом совершенно очевидно оказывается зависть к заслугам и славе полководца, и перешагнуть через свою личную позицию им не дано. Мастерски владеющие демагогическими приемами, похожие друг на друга в своей позиции (и в чем-то неуловимом и внешне) как две капли воды — некий вариант Розенкранца и Гильденстерна, — стремящиеся крепко держать за узду стремления народа, они явно ассоциируются с современными деятелями буржуазных социал-демократических и народных партий.

Возможно, в моем анализе Корнолан кому-то покажется едва ли не сугубо положительным героем. Но, как тогда совместить все сказанное о нем с его приходом (второй акт) в лагерь вольсков и борьбу на их стороне про-

тив родного Рима, но существу измену ему? А все дело в том, что никакой он не положительный (как и не отрицательный) герой. Он — Корнолан — личность талантливая, цельная и двойственная одновременно. И измену его не оправдывает ни Шекспир, ни постановщик, ни актер, ни автор настоящей рецензии. Хотя так и хочется написать, что герой, оставаясь верным самому себе, просто вернулся к любимому делу, не проявив в своем переходе к вольскам ни шкурничества, ни корысти. Но почему только против Рима? Очевидно, двигало им одно из самых низменных чувств — месть, происхождение которой, как отмечает А. Анкет, — неизменная вера в свою самоценность. Месть по отношению к народу, взрастившему героя, — чувство слепое, разрушающее, ведущее к бесславному концу. Отсюда начинается падение героя.

И все же в финале Корнолан как политик совершает единственный в своей жизни поступок, достойный зрелого мужа, — достигнув с вольсками стен Рима, он решается на перемирие. Решается тяжело, не сразу, вновь поддавшись на этот раз безупречным по моральной позиции — уговорам своей матери. И тем самым окончательно обрекает себя на гибель. Вождь вольсков Тулл Авфидий (его ярко играет Х. Назаретян), затаивший, как и трибуны, ревность и злобу против Корнолана, обвиняет его в измене (заметьте, что структура пьесы Шекспира поэтине блистательна в своей уравновешенности, половина трагедии в известной степени повторяет другую, но как бы на иной, более высокой ноте). Вольски убивают Корнолана.

Как и в конце первого акта, Х. Абрамян проводит финальную сцену на ошеломляющей трагической струне. В том и другом случае он как бы противоборствует с городской стеной (о роли оформления в спектакле — чуть ниже), надвигающейся на него, сметающей и раздавливающей его сильное тело. Город, обитательство, противники оказываются сильнее этого могучего человека.

Если попытаться одним словом выразить то, что сыграл Х. Абрамян, то я бы сказал — масштабность. В каждой черте характера,



В. Шекспир. «Кориолан». Сцена из спектакля

в каждой оценке, в каждом поступке, в каждой ситуации — масштабность. Масштабность страстной, талантливой личности.

Принято обычно после характеристики героя давать оценку персонажам, следующим по значению в спектакле — героине, антагонистам, второстепенным и фоновым персонажам. В спектакле Р. Капляяна вторым по значимости персонажем я назвал бы народ. Нет, это не совсем обычная массовка и занятые в этой «роли» не статисты (их сейчас и в театрах-то нет), а молодые, сильные в профессиональном отношении актеры. И каждый

из них «работает» на сцене в полную силу, не только активно участвуя в сценках, но играя каждый свою роль. Реакции актеров, их перемещения и бои—это яркая, выразительнейшая художественно-пластическая лепка. Каждый из них отчетливо индивидуален, но все вместе они — именно единый образ. Образ народа— то протестующего, то покорного своим лидерам, то агрессивного, то добродушного, то политически неустойчивого, то твердо решающего судьбу героя. Надо сказать, что в сложных перестроенных актеры демонстрируют хорошую школу и дисциплину. Народные сцены в

спектакле мне чем-то напомнили балетные ансамбли в постановках Робинсона.

Стоит сказать здесь, что в последние годы мы как-то почти отвыкли от массовых сцен в театре. Как-то незаметно театр стал «тихий», более всего камерный. И даже публицистический театр больше решается через «крупные планы». Народные сцены, казалось, совсем ушли из театра вместе с пресловутым клеймом «оперности». Но Р. Каплянян показал, что народные сцены и сегодня могут быть необходимы, художественно оправданы и решены значительно и ярко.

Как всякое истинно художественное произведение, спектакль Р. Капляняна — это исследование, область которого — личность и народ, а тема — выдающийся, своеобразный характер в условиях острого социального конфликта. Следует поздравить постановщика с отличным результатом этого исследования.

Нет, положительно не заслужила эта трагедия Шекспира забвения на русской сцене.

Иг. БУБНОВ

1980 г.

Овации ленинградцев

...«Кориолан» вызывает то, что редко испытываешь на спектаклях, — он потрясает. Постановка режиссера Рачия Капляняна исполнена той высокой театральности, которая отличает истинно большое искусство от просто «добротной сценической продукции». Как член Комитета по Ленинским и Государственным премиям, я с радостью голосовал за то, чтобы эта выдающаяся работа моих армянских коллег была по достоинству оценена.

КИРИЛЛ ЛАВРОВ,
народный артист СССР

1982 г.

Режиссер, актер и снова режиссер

(по случаю постановки «Кориолана»)

Успех Рачия Капляняна начался с выбора пьесы: он решил поставить Шекспира, причем такую пьесу Шекспира, которая не шла еще на сцене армянского театра. Ему советовали поставить «Антония и Клеопатру» или «Юлия Цезаря». Особенно настоятельно рекомендовали последнюю пьесу. Он отказался от обеих. Посоветовали перечитать «Кориолана». Остановился на этой пьесе. Он, очевидно, уловил

некую связь между далеким человечеством и сегодняшним днем, и это в нем пробудило художника.

Эта трагедия не имела у нас ни режиссерских, ни актерских национальных традиций, следовательно, не имела сценической истории.

Сейчас, когда «Кориолан» стал сценической действительностью, зритель, а вместе с ним и актер с режиссером, более или менее

близко знакомые с Шекспиром, могут удивляться тому факту, что они просмотрели такую пьесу, в которой затрагивается такое количество значительных вопросов.

Можно не сомневаться, что за этой постановкой «Кориолана» последуют другие постановки этой трагедии в различных театрах нашей страны.

Главный герой трагедии действительно наделен такими чертами, благодаря которым он отличается от всего своего окружения, это незаурядная отважная личность, благодаря которой Рим не раз спасался от нашествия врагов. Привлекают некоторые черты его характера: умеет фальшивить и притворяться, бескорыстен и не тщеславен. Но существует противоречие между ним и народом, народными трибунами. Он свысока смотрит на народные массы, относится к ним с презрением, отвращением, называет их «грязными псами», «дармоедами, живущими за счет государства». Кориолан считает народных трибунов лицемерами и льстецами.

Постановщик стремился доказать со сцены, что личность, изолированная от народа и действующая против него, как бы сильно она ни была охарактеризована, какими бы высокими индивидуальными качествами она ни обладала, неминуемо придет к краху. Какой бы сильной волей и большим умом ни обладала историческая личность, она не сможет добиться успеха, если она будет бороться темными путями мести и предательства. Ни в одном произведении Шекспира народу не выделяется столько места, сколько в этой пьесе. Кажется именно это обстоятельство и привлекло режиссера, который камерным сценам предпочитает массовые.

В постановке специально выделены два обстоятельства: первое — недовольство народных масс, социальный протест полуголодных римлян, и второе — отношение народа к Кориолану.

В постановке показывается, как можно сбить народ с пути здоровых инстинктов и играть на его оскорбленном самолюбии. Режиссер решил исследовать эти сложные извильные жизни.

Народ, в целом, действует честно и мудро. Но, вместе с этим, в истории было немало случаев, когда политические деятели обращались к психологии толпы и играли на этих струнах. Постановщик «Кориолана» убедительным образом показал этот процесс и осудил психологию предводителей толпы. Не только правильно, не только убедительно, но и интересно обрисовал постановщик взаимоотношения между народными массами и Кориоланом, те сложные ситуации, через которые проходит эта связь, отклоняясь то в одну, то в другую сторону. Постановщик нашел необходимые краски для ярости, а также для справедливых решений, когда люди гордятся воинскими подвигами своего соотечественника, и особенно тогда, когда приходит пора раскаяния.

Каплянин является режиссером, мастерски решающим массовые сцены, он сумел живо охарактеризовать народ, показать, что народная масса состоит из различных людей.

Режиссер настолько увлечен постановкой массовых сцен, что иногда кажется, будто ему «становится скучно», когда на сцене остаются два или три человека, кажется, что он с нетерпением ждет, когда окончится эта скукота, чтобы снова заполнить сцену бесчисленным количеством людей, в одном случае — представителями народа, в другом — воинами, чтобы организовать их движение и придать сценическому явлению большую масштабность.

Не думаю, что Рачня Каплянин достиг бы такого успеха, если бы при распределении ролей он не выбрал бы исполнителем роли Кориолана Хорена Абрамяна.

Абрамян воплощает крупную индивидуальность, это действительно бесстрашный, прямой, смелый человек, не умеющий прибегать к дипломатии в своих отношениях с другими. Он не может думать одно, а говорить другое. Все эти черты придают Кориолану привлекательность, даже вызывают симпатию. И Хорен Абрамян играет так, чтобы завоевать симпатию зрителя.

Как уже было сказано, по замыслу Абрамян—Кориолан—это характер положительный. Он старается акцентировать привлекательные черты его характера. Но я бы не ска-

зал, что актер полностью достиг своей цели. Ему больше удается воплощение другой стороны образа — психологии индивидуалиста которая и приводит его к трагической гибели.

Абрамян нашел для выражения психологии индивидуалиста такие неоспоримые стороны и воплощает их так убедительно, что, кажется, перестает быть актером, исполняющим роль Корнолана, а становится самим Корноланом.

Смотришь, как тщательно отшлифовал Абрамян свою роль, и восхищаешься его мастерством, здесь есть мысль и воображение, постижение и краски, сила слова и пластическое многообразие. Хорен Абрамян — думающий и работающий актер. Я с интересом ожидаю каждую его новую роль, будучи уверен, что актер скажет свое слово. Даже в тех случаях, когда он терпит неудачу, то и тогда встреча зрителя с ним интересна, поскольку он выносит на сцену результат напряженной умственной работы, возможно спорный, возможно непринятый, но всегда дающий повод для размышлений. В этом смысле он напоминает Вагарша Вагаряна. Он хорошо думает, он хорошо чувствует дыхание времени и если бы не было расхождения между его стремлением и возможностями, его роль в нашем театре сейчас была бы иной, хотя и сейчас он несет на своих плечах большую ношу. И его несомненный успех в роли Корнолана является достойной наградой за перенесенные им творческие муки.

«Корнолан» является лучшей постановкой Рачия Капаяна. В этом спектакле больше, чем в какой-либо из поставленных им пьес все достоинства его режиссерского мастерства, суммируясь и объединяясь, послужили одной единой цели, оставив в стороне те богатые полеты фантазии, которые ставят под сомнение такие понятия, как чувства меры и вкуса.

Высокие цели, которые в течение всего спектакля преследовал режиссер-постановщик, привели его к строгости, верности духу Шекспира, а также к такому равновесию между различными частями спектакля, которое привело к цельности постановки.

В третий раз Рачия Капаяна подступает к Шекспиру: «Отелло», затем «Ричард Тре-

тий», и, наконец, «Корнолан». Здесь больше, чем в двух предыдущих постановках, режиссер приблизился к Шекспиру. В «Отелло» психологически акценты были больше драматическими, нежели трагическими. В «Ричарде Третьем» уже было заметнее чувство трагического, но стремление достичь внешних эффектов находилось в противоречии с этим чувством и потеря была значительнее, чем те удачи, которые были в постановке. «Корнолан» — истинно трагический спектакль, таков он по духу, по чувству, по замыслу.

Наверное, Шекспира нельзя завоевать сразу. Это, очевидно, справедливо как для актеров, так и для режиссеров.

Надеемся, что Рачия Капаяна еще будет листать томики Шекспира и надеемся также, что новая постановка будет стоять на ступеньку выше того уровня, который уже достигнут.

РУБЕН ЗАРЯН,
член-корреспондент АН
Армянской ССР, доктор-
профессор

«Гракан терт», № 13, 1979 г.

МОГУЧЕЕ ЗВУЧАНИЕ

КЛАССИКИ

Этот спектакль видели и знают не только зрители армянской столицы. Академический театр им. Г. Сундукяна показывал его на гастролях в Москве, Киеве, Тбилиси. Он достойно представлял театральное искусство нашей страны на фестивале шекспировской драматургии в городе Веймаре (ГДР). И всякий раз «Корнолан» Шекспира в исполнении армянских артистов покорял любителей театра яркой талантливостью режиссерского решения, выразительностью сценического оформления, великолепной актерской игрой. Он поражал величием и мощью рождающихся

на сцене образов шекспировских героев, мастерски поставленными массовыми сценами и, наконец, стремительной внутренней динамикой развития, когда о спектакле говорят, что он «идет на одном дыхании».

Спектакль хорошо продуман, в нем все соразмерно, цельно, гармонично.

...Большие подвижные решетчатые щиты, заостренные сверху. Трансформируясь, они представляют то крепостные стены, то уллицу в Риме, то городские ворота, то комнату во дворце — место действия, где проходят описанные Шекспиром трагические события.

В оформлении, созданном художником Е. Софроновым, нет ярких красок, здесь все строго, выдержано в спокойных, чуть даже тусклых тонах. Этот фон, словесный выткан на старинных монетах, придает событиям, происходящим на сцене, особую достоверность, убедительность. И вместе с тем он позволяет постановщику Рачия Капляяну как бы выделить, подчеркнуть еще ярче и глубже те чувства, мысли и страсти, которыми живут герои шекспировской трагедии.

Тщательно продуман ризунок каждой роли постановщиком. Но, пожалуй, главной удачей спектакля, определившей и его успех в целом, стало исполнение Хореном Абрамяном роли Корнолана — одной из сложнейших в шекспировской драматургии. О ней один из исследователей творчества Шекспира сказал, что в Корнолане великому драматургу «более, чем в каком-либо другом из его героев, удалось выказать необычайную силу гения и искусства, представив нам пороки и достоинства одного человека в таких громадных размерах, которые действительно ставят его целую голову выше обыкновенных людей, и в минуту нафоса до того расширяют границы его возможностей, что он уже начинает походить на необузданную стихию и наводит невольный трепет на своих друзей и врагов».

Удивительно колоритным предстает образ этот в исполнении Хорена Абрамяна. Он притягателен и отталкивающ одновременно. В нем покоряет храбрость, мужество и отвага, это честный, прямодушный, гордый, свободный человек. Но гордость у него рядом с

надменностью, презрением к слабым, а храбрость, служившая во имя прославления отечества, в минуты нанесенной обиды оборачивается против родного города. И, вместе с тем, в этом человеке, воине, казалось бы, лишённом жалости и сострадания, живет сыновняя привязанность к матери, любовь к жене и сыну.

Многоплановость актерской личности Абрамяна, в которой прекрасные внешние данные, актерское мастерство сочетаются и с глубиной мышления, позволила ему превосходно справиться с трудной задачей воплощения этого сложного образа на сцене. И каждый, кто видел его в этой роли, невольно думал о том, как много доступно этому актеру в шекспировской драматургии.

Надо сказать, что для этой постановки Рачия Капляяна характерен точный выбор актеров на главные роли, его умение раскрыть их творческие возможности.

Гордой римской патрицианкой предстает в спектакле мать Корнолана Волумния в исполнении Люси Ованесян. В ее величественной спокойной манере держаться — и знатность рода, и гордость за сына, с которым она связывает честолюбивые надежды. В ней есть надменность, переданная сыну, и естественное для ее сословия презрение к толпе. Но она умна, многоопытна и умеет применяться к разным обстоятельствам. Интересно проходит сцена разговора с сыном, пришедшим с войском к стенам Рима, чтобы отомстить родному городу за поруганную честь.

Нельзя не отметить, что со временем некоторые актерские работы в этом спектакле становятся ярче, выразительнее. Особенно хотелось бы сказать о М. Манукяне в роли Агринны. Актер постепенно находит новые краски для характера своего героя, обогащая образ, открывая в нем новые грани. Содержательнее, объемнее стал и образ Авфидия в исполнении Хачатура Назаретяна.

Высокое режиссерское мастерство постановщика проявилось в организации массовых сцен. Толпа в спектакле многолика и едина одновременно. Она то вскипает негодованием, то раздражается востороженными криками, то в страхе затихает, то расправляет

ется с неугодными ей, то в растерянности ищет защиты... Она — словно живой, единый организм.

Впечатляет финал спектакля: словно рок, на Корнолана медленно надвигаются щиты, сомкнутые стеной. Он пытается сопротивляться, упираясь руками, подставляя спину. Но, безуспешно...

...Думается, что спектакль «Корнолан», поставленный в академическом театре имени Г. Сундукяна режиссером Рачией Каплянцян по праву войдет в историю советской Шекспирианы как одно из значительных ее достижений.

Г. ДОБЫШ

«Известия» № 228, 1981.

Крушение индивидуализма

ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА «КОРИОЛАН» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ СУНДУКЯНА

...Судя по данным печати, во время гастролей театра им. Сундукяна в Москве из всех показанных там спектаклей лучше всего был принят «Корнолан». Так оно и ожидалось.

Успех этого спектакля больше, нежели успех какой-либо другой постановки, потому, что в этом имеем дело с, так сказать, запрограммированным успехом...

...Как театр организовал сценически этот колоссальный идейно-драматургический шекспировский материал? Уверенно можем сказать: большим постановочным мастерством, ярким режиссерским воображением, единым стремлением. А также резкой актерской дисциплиной, без которой было бы невозможно осуществить следующие один за другим, вплотную, образные режиссерские решения, множество хитроумных мизансцен. Они выстраиваются и разрушаются для того, чтобы вновь выстроиться исключительно при помощи стен-таранов. Именно они, различным расположением исполнителей, превращаются то в форум, то в военный лагерь, то в комнату, то в баню и так непрерывно. Р. Каплянцян здесь использовал весь арсенал своего постановочного искусства, создав востанну большой спектакль. Это яркий пример единого постановочного и оформительского (оформитель-художник Е. Сафронов) решения. На сцене

парит насыщенная движением и чреватая взрывом беспокойная атмосфера, родственная трагедии, насыщенной сценами и народными волнениями...

...Мало сказать, что теневые стороны этого спектакля не загораживают его достоинств (невооруженным глазом эти теневые стороны могут быть и не замечены). А достоинства, действительно, больше. Они дали результат, который, не боясь преувеличений, можно назвать творческим достижением, тем более, что его добились не «случайно», а вследствие программной работы, при разработке темы — власть и народ. Здесь Р. Каплянцян является не вторичным, «стереотипным» создателем, изобретательно использующим давно известные приемы, а истинным автором сценической работы, насколько режиссер может считаться автором постановки.

Это действительно новое слово не только в Шекспириане армянской сцены, но и в Шекспириане всесоюзной сцены, и как вклад армянского национального театра в сценическое воплощение творчества Шекспира на мировой арене.

Левон АХВЕРДЯН,
доктор искусствоведения

1980 г.

ИСКУССТВО

АКТИВНОГО

ГУМАНИЗМА

При всем тематическом и жанровом разнообразии спектаклей армянского академического театра им. Г. Сундукяна коллектив и его художественный руководитель Р. Капалаян явно тяготеют к темам философии значительным, к формам монументально масштабным. В «Кориолане» В. Шекспира театр исследует трагические аспекты истории Древнего Рима, выносит беспощадный приговор выдающейся личности, пытавшейся собственное честолюбие поставить над интересами родины и своего народа.

Высокой цели нельзя достигнуть деспотическими средствами. Самая сильная личность

бессильна, когда становится на путь антигуманизма и лишает себя подлинной поддержки народа. Таков вывод театра, убедительно подкрепленный мастерством режиссуры и сдержанной, глубинной экспрессией актерского исполнения.

Главное же назначение театральности, исповедуемой Р. Капалаяном, — создать атмосферу для психологически глубокого раскрытия центральных образов. Нам надолго запомнится сдержанный трагизм Х. Абрамяна. В сыгранных им образах Кориолана и Аршака II — ничего преувеличенного, никакой вышпренности или сценической велебренности. А между тем образы монументальны, по-своему броски при тщательнейшей разработке всех психологических нюансов и красок.

А. СОЛОДОВНИКОВ,
заслуженный деятель искусств
РСФСР.

«Советская культура», № 87, 1978 г.

Диалог

Личности и

Народа

Трудно устоять перед соблазном и не повторить старой истины о том, что по какому бы поводу мы ни обращались к Шекспиру, нас каждый раз ожидают новые грани знакомства с его гением, новые открытия. Есть писатели, к гению которых приобщаешься раз и навсегда, как-то свыкаешься с ним. Шекспир же всегда необычен, всегда удивляет и каждый раз предстает в новом свете. Мировое шекспироведение составляет тысячи томов, и в каждом из них по-разному истолковывается этот шекспировский феномен.

В творческой жизни любого театра шек-

спировская меса — это тот критерий, которым определяется подлинное лицо театра, тот своеобразный экзамен, выдержать который — большая честь для каждого театрального коллектива. Пожалуй, именно под этим углом зрения и следует рассматривать постановку «Кориолана» на сцене Ереванского академического театра им. Г. Сундукяна, осуществленную одним из видных мастеров советской режиссуры, пародным артистом СССР Рачия Капалаяном. Приступая к постановке спектакля, лишенного сценических традиций, театр тем самым усложнял свою работу, и в усложнении задачи есть свой особый смысл.

«Кориолан», на наш взгляд, как и «Гамлет», выражает целый комплекс проблем. Казалось бы, благоприятный факт — в том смысле, что это расковывает и расширяет возможности режиссера-постановщика? Однако такая свобода отнюдь не безгранична и не допускает произвольной трактовки. Дело в том, что идеи и образы у гениального

автора всегда имеют свою внутреннюю логику, несмотря на всю их художественную неисчерпаемость и непредсказуемость. И если эта логика нарушается, тут же неизбежно возникает уже не просто произвол, но и фальсификация изначального авторского текста. Показательна в этом отношении сценическая история «Гамлета», в которой подобная «свобода» интерпретации нередко приводила к полному абсурду или полному провалу.

Какова идея «Корнолана»? По моему она сводится к вопросу о том, кто он, Корнолан? В исполнении этой роли Лоуренсом Оливье ощущался прямой намек на рождение фашизма. Корнолан жил на сцене как ярко выраженная индивидуальность, не понятая окружающей его средой, страдание такой личности составляло стержень трагедии. Как видим, имели место взаимоключающие интерпретации, которые, однако, не нарушали внутренней логики трагедии. Были и другие — в той или иной степени свободные трактовки, которые в целом не встречали «сопротивления» шекспировского текста. Прочтение пьесы Рачия Капзаяном носит совершенно иной характер, он строит спектакль, так сказать, по кольцевому принципу: вначале как бы заявляет об идее, а затем вновь возвращается к ней, но уже на совершенно ином уровне. Незначительный, казалось бы, «корректив» — и идея «перемещается» из этической плоскости в чисто философскую.

Согласно постановщику и исполнителю главной роли (Х. Абрамян), человек, оторванный от родной почвы и национальных истоков, теряет свою сущность, и чем он сильнее как личность, тем более он обречен.

Постановка пьесы богата запоминающимися сценами, однако, финал первой и второй частей с точки зрения выразительных средств и сценических решений носит кульминационный характер. Речь идет о сцене изгнания Корнолана, когда городские стены со злобной медлительностью сокрушающе надвигаются из глубины и ты почти физически ощущаешь трагическое состояние героя, и о сцене смерти Корнолана, когда эти самые стены со злобным спокойствием надвигают

ся друг на друга и уничтожают его. Кстати, особого разговора заслуживает художественное оформление спектакля Е. Сафоновым, которое состоит из одних подвижных крепостных стен, расположение, комбинирование и движение которых режиссер сценически воплощает в великолепные сюжетные и содержательные решения.

ПЕРЧ ЗЕГТУНЦЯН,
драматург.

«Литературная Армения», № 7, 1979 г.,

РОМАНТИКА

ПОИСКА

Долгое время со сцены нашего Малого театра не сходил спектакль «Признание» С. Дангулова, поставленный известным режиссером, народным артистом СССР Рачией Капзаяном. Я не была занята в нем и, тем не менее, как только находилось свободное время, старалась бывать на репетициях, которые вел этот замечательный мастер. Подолгу и с удовольствием наблюдала, как он работал: спокойно, без лишних слов, с большим уважением, доверием к актеру. Всякое его замечание было точным, по существу, оно подсказывало перспективу развития роли.

Что меня особенно привлекало в работе постановщика, так это стремление к тому, чтобы в спектакле в полную силу прозвучала романтическая линия. Романтика революции. Такое решение спектакля близко актерам Малого театра, это — наше, связанное с традициями великих Щепкина, Мочалова, Ермоловой...

С волнением я думала об этом на спектаклях армянского академического театра имени Г. Сундукяна, гастроль которого в столице закончилась недавно и были связа-

ны со 150-летием вхождения Армении в состав России. Это была встреча с коллективом самобытным, ярким, талантливым, творчество которого отмечено неустанным поиском его руководителя — Рачия Капалаяна. Гости показали москвичам шесть спектаклей. Это классика — «Хатабала» Г. Сундукяна, «Живой труп» Л. Толстого, «Кориолан» В. Шекспира и три спектакля по пьесам современных армянских авторов — «Северная распадня» А. Араксмяна, «Легенда о разрушенном городе» П. Зейтуниана, «Перекресток» Ж. Арутюниана. В этих постановках москвичи увидели целое соцветие талантливых армянских артистов — Б. Нерсисяна, Х. Абрамяна, С. Саркисяна, М. Мкртчяна и других актеров.

То, что сделал Р. Капалаян, говорит о его творческой, гражданской зрелости, о масштабах его таланта. Главное, что ему удалось в спектакле, — это прочесть Шекспира современно. Он сумел показать, что происходит с человеком, который ставит себя выше народа, предаст его, изменяет родине. Тема судьбы человеческой и судьбы народной прозвучала в постановке ярко и убедительно. Здесь в полной мере проявилось мастерство режиссера, сумевшего объединить в художественное целое чередующиеся небольшие сцены с развернутыми большими. Изобразительно использует постановщик подвижные стены, своеобразные решетки-конструкции, которые, трансформируясь, становятся то стенами города, то форумом или местом, где собирается римская знать или чернь. Они же в финале, словно неумолимый рок, надвигаются на Кориолана с двух сторон и раздавливают его. Особо важную психологическую нагрузку несут в спектакле массовые сцены. Они придают ему размах и масштабность. Трудно выделить кого-либо в них. Массы в спектакле и едины, и разнохарактерны одновременно. Массовые сцены идут в четком, упругом ритме, как бы задавая тон всему спектаклю.

Подлинная удача и исполнение Хореном Абрамяном роли Кориолана. Мне, игравшей некогда на сцене с великим армянским трагиком Ваграмом Папазяном, иногда виделось

то в повороте головы Абрамяна, то в порывистости жеста что-то знакомое, что-то «от Папазяна». Не знаю, видел ли Хорен Абрамян прославленного артиста. Я играла с Папазяном в «Отелло» еще в двадцатые годы. Но, безусловно, есть в Абрамяне что-то от таланта, высокой трагедийности, той романтичности, которые были присущи творчеству великого трагика. Что хотелось бы отметить в этой работе еще? Синтез совершеннейшего решения партитуры роли с напряженной работой мысли, которую мы видим в глазах Абрамяна. Вся его мятущаяся душа как бы находила отражение в глазах. Эти глаза могли быть высокомерными и презирающими, в них мы видели ярость и жажду мести и, наконец, смятение и ужас от всего, что он совершил.

Мне кажется, что эта работа коллектива армянского театра стала своеобразным уроком. Она учит глубокому пониманию сущности трагедии, выявлению ее внутренней силы, страсти, большой мысли, которую она несет, учит высокой культуре постановки. Думаю, это урок прежде всего молодым мастерам сцены.

Е. ГОГОЛЕВА,
народная артистка СССР

«Известия», 14 ноября, 1978 г.

НА ОДНОМ ДЫХАНИИ

Шекспировский «Кориолан» — безусловно, лучший из шести спектаклей, привезенных в Москву армянским государственным академическим театром имени Г. Сундукяна. И причиной тому не только мастерство — великий автор пьесы, способный и в наши дни «спасти» плехую постановку хорошей драматургией. Главной причиной необычного успеха спектакля явилось удивительно гармоничное сочетание и единство драматургии, режиссуры, актерской игры, музыкального и художествен-

ного оформления. В связи с этим можно было бы говорить о том, что такое настоящий театр, подлинное искусство сцены и т. д. Но не будем отвлекаться и скажем просто: во время спектакля зритель не покидает счастливое ощущение неповторимости увиденного. Стого боишься лишней раз вздохнуть, пропустить хотя бы жест, слово. Боишься, потому, что чувствуешь, знаешь: с таким Шекспиром встретишься только тут, именно в театре Сундукяна! И это, наверное, лучшая похвала...

Своеобразие режиссерского почерка народного артиста СССР Р. Каплагяна, главного режиссера театра, заключается, пожалуй, прежде всего в естественности, простоте и лаконизме, которые он проявляет, распоряжаясь происходящим на сцене. При всем обилии страстей, разгорающихся в «Кориолане», занятые здесь актеры не позволяют себе ни надрывных интонаций, ни изломанных движений. Заботясь о максимальной достоверности, жизненности характеров, режиссер и актеры думают о целесообразности и конкретности поведения героев, его соответствии отточенной авторской мысли.

И это касается любых ролей, даже самых маленьких, эпизодических. Поэтому так называемые «массовки» здесь всегда сильны и значимы. Благодаря этому так объемно и многокрасочно вырисовывается в «Кориолане» образ народа, постоянно присутствующего на сцене. Мы видим то пугливую толпу, бесправную и голодную; то могучее воинство; то негодующее и беспощадное собрание людей, обманутых властью имущими. И все эти превращения происходят в отличном темпе, на одном дыхании... Надо заметить, что театр очень дорожит сценическим временем: в «Кориолане» нет длинных, нет раздражающих пауз, даже перестановка скудных и выразительных декораций (художник Е. Софрин) несет на себе определенную смысловую нагрузку, ни на секунду не прерывая действия. И вместе с тем твердая режиссерская рука ни в коей мере не подавляет яркие актерские темпераменты, потому так богат армянский театр, а напротив, подает их в еще более сконцентрированном виде, помогая им проявиться во всем блеске и великолепии.

Кориолан в исполнении народного артиста Армянской ССР Х. Абрамяна — сгусток воли и мужества, прямоты и честности, но обделенный человечностью. Актер сумел вселить в нас противоречивое к своему герою отношение, то есть как к любому другому человеку, не лишенному слабостей. В данном случае это было трудной задачей, так как Кориолан с его высокомерием и презрением к народу, к «плебеям», мог с самого начала вызвать однозначное к себе отношение — отрицательное. Но актер показал своего героя и воином, защитником отечества, и любящим сыном, мужем и отцом, и, что немаловажно, просто человеком, чуждым притворства и лицемерия. Сложная, незаурядная личность. В то же время обреченная на смерть...

Ибо при всех его достоинствах автор пьесы и автор постановки не прощают Кориолану деспотизма.

Н. АЛЕКСЕЕВА

«Огонек», № 48, 1978.

СУДЬБА ГЕРОЯ

...Если посмотреть на панораму нынешних московских гастролей, в творчестве ряда драматических трупп нетрудно уловить немало общих тенденций. Одна из них — интерес к личности героя незаурядного, в котором воплощаются типические проблемы и противоречия той или иной эпохи.

Сильная личность является предметом художественного исследования в трагедиях «Кориолан» Шекспира и «Легенда о разрушенном городе» П. Зейтунцяна, показанных в Москве армянским государственным театром имени Г. Сундукяна. И римский полководец Кориолан, и армянский царь Аршак II поставлены в такие отношения с социальным окружением, что поступки этих героев, достоинства и противоречия их характеров оказывают ощутимое влияние на политическую ситуацию, можно сказать — и на историю их государств. Однако, оба они, по совершенно разным причинам,

оказываются одиночными в современном им обществе: оно их не приемлет. Кориолана за жестокий антинародный индивидуализм, Аршака — потому, что не в состоянии еще понять исторического смысла его начинаний.

Постановщик — главный режиссер театра Р. Капалаян — недаром так насыщает спектакли массовыми сценами. Народ, воины, трибуны, патриции, придворные активно взаимодействуют с центральными персонажами. Дополнительную динамику происходящему придают пластические перестройки групп и перестановки декораций, которые быстро переводятся на наших глазах теми же участниками массовых сцен, — движение жизни не останавливается в паузах между картинками. Мало того, декорации подчас как бы непосредственно участвуют в событиях, создавая легко читаемую художественную метафору. Так, например, в «Кориолане» интересно решенном художником Е. Софроновым, отдельные компоненты поначалу цельной решетки не только «выгораживают» место действия, но и, заново соединяясь, превращаются в грозную стену города: в сцене изгнания героя из Рима они надвигаются на него, «выталкивают» прочь, а в финале буквально раздавливают своей тяжестью.

В уплотненной шумной атмосфере спектакля, где непрерывно гремят грозы то народного возмущения, то военных битв, нет времени для размышлений. И Кориолан Х. Абрамяна оценивает события быстро, как солдат на поле боя. Решительный, несколько прямойлинейный полководец, он просто не хочет иметь дела с толпой, так как не в состоянии понять никого, кто не имеет непосредственно-го отношения к войне.

Постепенно, подспудно, где-то в тайниках души назревает ощущение жизненной ошибки, непоправимости содеянного. И артист дает нам это почувствовать. Недаром его герой с таким отчаянием и стыдом вспоминает, как освистали его однажды сограждане, недаром с таким радостным облегчением предлагает Авфидию заключить мир с Римом, которому сам изменил. Но — поздно.

Г. ДУБАСОВ

«Правда», № 315, 1978,

Можно сказать, что для армянского театра, также как и для грузинской сцены, Шекспир давно уже стал драматургом, без которого немислимо существование и развитие театральных традиций. Яркие страницы, вписанные в Шекспириану Ваграмом Папаяном, Рачия Нерсесяном — это не отдельные эпизоды истории, а именно традиция освоения и осмысления, изменяющихся со временем, шекспировского наследия. Не удивительно, что и за последние годы наиболее яркое впечатление из работ армянских коллективов, показанных в столице Грузии, оставили две постановки Шекспира — «Ричард III» Ереванского драматического театра и «Кориолан» студияновцев, показанный в помещении театра имени Ш. Руставели. Обе постановки осуществлены Рачия Капалаяном.

...Так уж получилось, что прежде чем впервые увидеть на сцене «Кориолана» в первоисточнике, тбилисские театралы познакомились с брехтовской обработкой трагедии Шекспира, которую увидели в постановке «Берлинер Ансамбль», так что сопоставления — драматического материала, решения пьесы и образа главного героя — стали неизбежны.

На наш взгляд, между этими спектаклями можно провести явную параллель, но их общность лежит не в сфере эстетических принципов, а в области идеологии. Естественно, тут нет никакой зависимости одной постановки от другой: обе они порождены временем, эпохой, в которой герой, «возлюбивший войну», герой, в современной терминологии милитарист, не может быть героем в полном смысле этого слова.

Надо отметить, что Р. Капалаян весьма последователен в дегеронизации шекспировских протагонистов. Его Ричард, как в исполнении Л. Тухикяна, так и в работе М. Ульянова, от-

рывок из которой Тбилисцы видели во время творческого вечера этого актера, был лишен черт личности исключительной, своей демонической привлекательности.

Корнолан Хорена Абрамяна не традиционно уже по своему внешнему виду, это не молодой тридцатитрехлетний герой (в последние годы, кстати, стало чуть ли не традицией выводить на сцену Корнолана-юношу), а седой ветеран, наделенный грубой силой.

Герой Х. Абрамяна в первом акте — человек, рожденный для войны, для действий, все остальное для него — лишь как бы промежуток между раундами, которым он тяготеет. Недаром Корнолан в мирных ситуациях постоянно занят разминкой своих мышц. Мы не случайно употребляем эти спортивные термины. Потому, что (на наш взгляд, в спектакле подчеркнуто это) Кай Марций относится к войне не как к кровавой битве во имя родины, а как к спорту, большим мастером которого он является.

В общении с плебсом (весьма удачна полная юмора и иронии сцена на форуме), в кругу единомышленников (хорошее впечатление оставляет оригинально решенная сцена в бане, призванная снизить героический пафос трагедии), на поле боя Корнолан, в основном, не вызывает зрительских симпатий. Во многом он наделен чертами антигероя, непробиваемого физически и морально.

И только в кульминационные моменты финала первого акта и последующие эпизоды, пережив изгнание, осознав собственное одиночество и ненужность, Кай Марций Х. Абрамяна рождается как трагический герой. Происходит самосознание личности, и это самосознание горькое, полное глубоких чувств и трагических переживаний. Во многих эпизодах II акта Корнолан ведет себя по-прежнему — на вид он все тот же, могучий, твердокаменный, но то, что прежде было органично, сейчас не более, чем маска. Герой надломлен, фактически он уже мертв. Мертв задолго до своей физической гибели, с того самого момента, когда не отдельные римляне, а весь народ, весь город изгоняют его.

В спектакле использована весьма удачная

сценическая метафора: на героя наступают сами стены города, и он — одиночка — сломен в этой безнадежной борьбе с обществом. Такой же эпизод венчает спектакль в сцене смерти героя.

Вообще оформление художника Е. Софронова — подвижные металлические стены и лестницы — впечатляющее, оно как бы является живым участником спектакля. Декорации дают постановщику большой простор для выстраивания многочисленных красочных массовых мизансцен. Толпа горожан — это тоже интересный собирательный образ спектакля. Но все-таки это не только толпа, но и собрание индивидуальностей.

Н. ХИМШНАШВИЛИ

«Заря Востока», 25 января, 1979.

ПРАЗДНИК ТРАГЕДИИ

В 1979 году театр им. Сундукяна показал в Москве трагедию Шекспира «Корнолан». До тех пор московская публика видела шекспировского «Корнолана» только однажды, на гастролях эстонского театра «Ванемуине» в постановке Каарела Ирда. Это был умный, классически строгий и несколько холодноватый спектакль, с брехтовской ясностью обнажавший пружины римской политической истории: диктатура, готовая родиться из распада республики, речь велась на языке суховатой и жестокой прозы.

Рачия Каплиани поставил совсем иной спектакль — страстный и полный динамики. Он создал на сцене мир, еще не устоявшийся, не отлитый в классические формы, мир, где кипят нескрытые, неостывшие страсти, где война — за углом, а до враждебной страны — рукой подать, где вместо мрамора — тяжелое железо крепостных решеток: то ли полуварварский Рим архаических времен, то ли английское средневековье.

Все на сцене до отказа насыщено звуками,

красками вихревыми движениями: грохот барабанов, шум битвы, кланки мятежа, топот дикой пляски; только что римляне размахивали знаменами и кричали во все горло, слава Корнолана — победителя вольсков, и вот уже, полные ярости, толпятся вокруг него, гычут и проклинают копытами—будто травят зверя. Главная деталь выполненного Е. Софроновым оформления спектакля—железный частокол крепостной ограды, символизирующей римскую государственность, тоже включается в общее бурное движение—то он разьежжается, распадается на части, и это уже скамьи форума, то окружает Корнолана со всех сторон, как клетка, то ползет на него подобно грозной боевой машине, вытесняя, выталкивая его из Рима. В финале железная стена снова наступает на герся, только управляют ею не римляне, а изгнанные вольски, у которых он искал приюта—что сила его мышц рядом с мощью железа!

Х. Абрамян играет Корнолана не высокомерным патрищем, а грубовато-простодушным воином, скорее солдатом, чем полководцем. Кажется, в его презрении к толпе—не аристократическая снисходительность, больше, неприязнь военного человека в шумливой и беспорядочной «штатской» жизни. Его тело, огромное и легкое, полное мощной грации, его пружинящая походка—всегда настороже—все создано для битвы. Схватка Корнолана с Авфидием (Х. Назаретян) похожа на бой древнеримских гладиаторов, или, если хотите, на поединок современных боксеров—профессионалов: вот они кружат по сцене, выскивая слабое место противника, чтобы нанести мгновенный жалеющий удар, а солдаты, повиснув на решетке, неистовствуют, словно публика на матче.

Война—ремесло Корнолана, в мирной жизни ему делать нечего, в ней он неуместен и опасен, как лев на городской улице. Диктаторских амбиций у него нет, к политической борьбе он не рвется, да и мало, кажется, в ней смыслит, кривить душой не хочет и не умеет. Солдатским упрямым простодушным он всем портит игру, трибуны натравливают на него народ, патриции его защищают не слишком усердно, он оказывается неугоден Риму и его изгоняют.

Шекспировский Корнолан, как обычно понимают этот образ, будучи изгнан, испытывает не скорбь от утраты родины, а гнев на нее. Для него государство—это он сам, не Рим изгнал его, это он отлучил римлян от счастья его лицезреть и пользоваться доблестью: «Я изгоняю вас!»—бросает он плебеям. В театре им. Г. Сундукяна Корнолан начинает чувствовать боль разлуки с отечеством в тот самый миг, когда теряет его: «Я изгоняю вас»—он кричит эти слова в пустоту, один на темной сцене, в этом крике одиночество и отчаяние. «Я ненавижу то место, где родился»—хрипло выдавливает он из себя; голова запрокинута назад, в голосе—мука. Могучее его тело клонится к земле, сгибается пополам от разрывающей его душевной боли. Когда в финале решетка—железное чудовище—снова начинает на него ползти, он бросается навстречу. Смерть его похожа на самоубийство.

Может быть, в спектакле Рачия Капляяна слишком много «шума и ярости», и порою недостаточно сложных психологических мотивировок—неясно, например, что, кроме черной злодейской зависти, несколько театральным свойством движет трибунами (В. Егшатын и О. Галоян). По логике этого спектакля, роль трибунов в разрыве между Корноланом и римским народом должна быть велика, и потому мы вправе глубже понять, что ими руководит, что они за люди.

Важнее, однако, не то, чего в спектакле Капляяна нет, а то, что в нем есть. В нем есть крупные чувства и мощные театральные метафоры. В нем—точное ощущение праздничной природы шекспировского трагического театра. В нем есть ряд прекрасных актерских созданий и, прежде всего, Корнолан—Х. Абрамян. В нем есть истинно шекспировская поэзия и шекспировская страсть.

Сыгранный в Москве «Корнолан», как еще раньше «Ричард III», на сцене театра им. Евг. Вахтангова, показали, как закономерно, более того, неизбежно для режиссера обращение к Шекспиру, сколь естественно театр Капляяна способен говорить на языке шекспировской трагедии. Дело тут, вероятно, не только в особых свойствах художественной личности режиссера. Искусство Капляяна глубоко уло-

рено в национальной сценической традиции, тяготеющей, как известно, к масштабным формам и героической тональности. Может быть это и делает Шекспир—его, Каплагяна, автором.

А. БАРТОШЕВИЧ

1980 г.

ГЕРОИ СУДЬБЫ

Этот театр известен своим тяготением к масштабным, открытым формам, которое сказывается и в режиссуре, и в выборе драматургии, и в актерской школе. Недаром в его стенах работают актеры таких крайних жанров, как М. Мкртчян—представитель буффонной стихии, Б. Нерсисян и Х. Абрамян, явившие москвичам педюжинный трагический темперамент. Это театр по преимуществу актерский, и его режиссеры стоически держатся в тени своих протагонистов.

С точки зрения традиции театра особенно интересными в эти гастролы представляются два классических спектакля — постановка шекспировского «Корнолана» и «Живого трупа» Л. Толстого. Жанр первой пьесы—трагедия, второй — драма.

Корнолана играет Х. Абрамян. Его герой безусловно и жестко выдвинут на первый план. Сцена очищена от всего лишнего—пустое пространство трагедии заполняет ее, распахнутую виширь, вглубь и ввысь. Пьеса эта ставится у нас достаточно редко, и ереванскому театру, волею обстоятельств вынужденному соперничать с французами, играющими по соседству также Шекспира, делает честь его менее традиционный выбор, — «Антоний и Клеопатра» лучше знаком советскому зрителю, чем «Корнолан».

Воистину на основе великой шекспировской драматургии можно решать любые—в том числе и частные проблемы, но театр прямо указывает, что на этот раз его интересует трагическое в чистом виде. Можно в «Корнолане» выделить определяющую спектакль те-

му губительной власти («власть отвратительна, как руки брободея»), можно решить пьесу как трагедию гордыни, но театр во главу угла ставит героя—Корнолана, выполняющего свое трагическое предназначение. Театр не ищет в пьесе столкновения характеров или конфликта одиночки с окружающей средой—его герой влеко лишь собственной трагической стихией. И эта стихия с резкой простотой выражена в сценографии.

Корнолан трагически чист от всего, кроме собственного героизма, он—первый день могучего творения, чуждый мелочности, интриги и—нравственности. Его героизм выражает себя везде, где есть к тому возможность. Изгнанный из Рима, он продолжает свои завоевания на стороне вольсков, врагов Рима, и в действии, в победах вновь обращает свою героическую сущность.

Титаном возвышается он над слабой и развращенной толпой, над коварным сенатом, над жаждущими отомщения врагами. Он презирает все, кроме битвы. И потому Корнолан защищает не Рим или вольсков, он защищает саму идею Победы. Не интриги убивают этого героя, интриги затеваются мелкими людьми, что ему люди. Губит Корнолана бездействие. Какая трагическая обстановка, но и она назначена герою, она и есть конец. Совесть ли, не позволившая ему завоевать родной город, такое человеческое чувство, жалость ли к матери, жене и сыну, обреченным на смерть, рефлексия ли, разъедающая любое деяние, но что бы там ни было — это заставило Корнолана изменить своей героической сущности и погубило в нем героя. Человеческая ипостась этой судьбы не интересует театр. Смерть Корнолана—не возмездие, не казнь—она окончание судьбы, ее заранее предусмотренный финал.

Урок этой трагедии—за пределами спектакля. Он—в зрительном зале: героичность обречена на гибель, когда она не служит людям, но лишь самой себе. Урок мощный и суровый.

Е. ДАВЫДОВА

«Московский комсомолец», № 246, 1978 г.

КРАСОЧНОСТЬ

ПАЛИТРЫ

Центром гастролей сундукяновцев стал, бесспорно, «Кориолан» Шекспира в оригинальной, очень убедительной режиссерской трактовке Р. Капляяна. Кориолан в исполнении Х. Абрамяна (в последние гастролы театра москвичи видели этого актера в роли Отелло) предстает как герой трагический, резко противопоставленный своему окружению. Это незаурядная человеческая индивидуальность не только по совершенным делам, но и по степени своей нравственной силы, духовного мира и меры страданий. Динамичный и красочный, эмоционально острый и точный по своим нравственным позициям, «Кориолан» сундукяновцев может быть поставлен в ряд лучших произведений советской шекспирианы.

И. ШОСТАК

«Московская правда», 10 ноября, 1978 г.,

СТИХИЯ

ЗАМЫСЛА

Зритель увлеченно следит за всеми сценическими ходами—с первого мгновения и до финального занавеса, до гибели могучего самоубийцы—Кориолана. Что же так накаляет наш интерес: динамические мизансцены, сценические эпизоды, полные драматического накала, яркие композиции, знакомые, но очень впечатляющие декорации, ход истории, или непрерывно меняющиеся силуэты стен-граней, олицетворяющие государственную силу, бурлящую политическую жизнь Рима?

Все это имеется,—со сценически вынырш-

ной максимальной насыщенностью и выразительностью, более того, палятывают также и другие средства из режиссерского арсенала Р. Капляяна, и, кажется, чувствуешь волнение людей театра, занятых серьезным делом.

Недостаточно ли этого, чтобы обеспечить успех постановки? В иных случаях, пожалуй. Но не в этом случае, когда на сцене Шекспир. Не секрет, что неудача с «Кориоланом» усугубила бы ту атмосферу недоверия, которая выявилась в спорах, возникших после некоторых предыдущих постановок театра. А удача укрепила бы веру в то, что в лице Р. Капляяна мы сегодня имеем творческую личность, которая может высоко поддержать престиж нашего национального театра.

Главный корень успеха, по-нашему впечатлению, заключается в целенаправленном применении всех средств сценической выразительности, фокусировки их для современного и свежего прочтения шекспировского сочинения.

Эта трагедия Шекспира сама по себе уже необычна и довольно «опасна»: главный герой, без всяких оговорок, презирает толпу и это свое отношение к ней выражает с прямой воляки. И, естественно, что взамен он получает—страх, подозрения, ненависть... Тогда в чем же трагедия? Разве презрение, питаемое по отношению к толпе, является тем чувством, которое возбуждает на решение художественных задач, да еще с трагедийной окраской?

Шекспир, наверное, является самым объективным из всех драматургов. К чему бы это ни относилось, он, с привилегированностью гения, полагается на правду истории, глубоко постигает и дает постичь действительность, какой бы она ни была, приятной или неприятной, доброй или злой, смешной или трагической...

В «Кориолане» мы видим то же самое: историческая реальность со своим неприкрытым обликом, болезненными поворотами событий, окинута одним взглядом, который исключает, отрицает предвзятое отношение к тому или иному событию, к тому или иному персонажу.

Даже по отношению к народу. Да, истина превыше даже святого понятия «народ», а последний, будучи творцом истории, по стечению обстоятельств той же истории может получить то или иное описание, оказаться на том или ином уровне. Может даже подчиниться этим обстоятельствам, иметь большие или малые пороки, грехи и заблуждения.

Кориолан, этот по-своему честный и правдивый воин, этот волевой человек, наделенный от природы большими способностями, может презирать этих ничтожных, бездумных, отталкивающих, оппортунистически настроенных и расчетливых людей, эту толпу. Но почему же он проигрывает и погибает? В чем тайна его поражения?

Для Каплагяна и исполнителя роли Кориолана Х. Абрамяна, по всей вероятности, существенным является то обстоятельство, что Кориолан, этот простодушный воин, не различает понятий «Рим», «толпа» и «родина». Родиной для него является грешный город, руководимый горсткой патрициев, народом — толпа безвольных, неблагодарных лизоблюдов.

И, таким образом, Кориолан — Абрамян, казалось, будучи правым в своих конкретных поступках, справедливо возмущенный неблагодарным отношением к нему и, казалось бы, не погрешив против фактического положения вещей, совершает... величайший грех.

Спектакль «Кориолан» не стал бы тем, какой он есть, если бы его авторы все свое внимание обратили бы только на воплощение образа главного героя, только на исследование его поведения и его духовных запросов. На мой взгляд, главным достоинством этого спектакля является по-шекспировски разносторонние размышления над многими проблемами современности, что удерживает театр от соблазна превратить спектакль в «театр одного актера».

Спектакль «Кориолан» родился из опыта предыдущих шекспировских и некоторых других постановок Р. Каплагяна, лучшие его стороны являются новыми победами тех завоеваний, которые были достигнуты там.

Дело совсем не в повторениях некоторых

сценических решений и даже не в своеобразии образного мышления. По-моему, основное заключается в том, что режиссер здесь распознал и сумел ухватить основную артерию своей силы: положился на внутреннюю логику произведения, доверился ей. Именно это придало замыслу силу сценической стихии, отбрасывая все случайное и лишнее, не оставив места для различных театральных и не театральных ухищрений.

Люди поднимаются после этого спектакля взбудораженными и потрясенными. Они не хотят, да и не могут расстаться со спектаклем, напряженно размышляют о театральных происшествиях, внезапно ворвавшихся в их мысли и в их внутренний мир, и... с удовлетворением сознают, что существует, живет ищущий, утверждающий, дружеский и поддерживающий человека дух армянского театра, шекспировский дух.

Х. АВАКЯН,
кандидат искусствоведения.

«Ерекоян Ереван», № 288, 1978 г.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

ИЗ МРАЧНЫХ

ВРЕМЕН

Армянский театр гастролитровал с
«Кориоланом»

«Кориолан» Шекспира известен нам, по существу, в гениальном переложении Брехта, ставящего акцент на усилении мотивов борьбы действующих в трагедии политических сил. Государственный академический театр им. Г. Сундукяна из Армении на своих гастролях по поводу шекспировских дней 1980 года представил трагедию великого англичанина в ори-

гипнотизировать. С необычайной мощью во весь голос и в полную силу повествуется о «кровожадно шагающем по людским телам» римском полководце Корнелане, который презирает народ и его трибунов, изгоняется из Рима, переходит во вражеский стан вольсков, убивается последними, когда отрекается от собственного же намерения идти вместе с ними на штурм родного города Рима.

Громадная решетчатая стена из темных дубовых балок с мощными, смыкающимися посередине шпильями к началу спектакля делится на две половины и занимается взбирающимися на нее народными толпами. Свет, крики возмущения, бунт. Слишком высокие цены на хлеб. Обвиняются богачи. Позднее эти решетки обратятся в огромные блоки и, будучи смонтированы на круге сцены, образуют собой городские стены, защитные валы, римский Капитолий. Деминируют черно-коричневые цвета. Черен и задник сцены. Почти без света пребывает вся сцена вообще. Это — не солнечный Рим античности. Это — могильный мрак. Кладбищенский дух. Представляются темные, варварские времена. Становящегося участником оформление (Ю. Н. Сафронов), громкая с шумовыми эффектами музыка (Ф. А. Арамян), сверканье саблей, мощно-дикие сцены борьбы и танца (М. С. Мелконян) — все это создает визуальную и акустически впечатляющую картину. Две решетчатые стены сшибаются друг с другом, раздавливают Корнелана и движутся прямо по направлению к публике. Там, где лежал Корнелан, теперь одно белое пятно. История переступает через него.

Такого рода сценические находки режиссера Р. Каплагяна сообщают спектаклю вес и значительность. Сценические образы сгущаются в выразительные театральные метафоры. Отчетливо выступает мысль о том, что отдельная личность не смеет безнаказанно презирать и предавать народ. И становится ясно, почему этот спектакль считается в Ереване и вообще в советском театре самой интересной на сегодняшний день шекспировской постановкой.

Однако, есть также проходные сцены, которые лишь в незначительной мере служат

передаче психологии и идейной многослойности произведения, где действия застывают в риторике, а действующие фигуры не просвечиваются со всей очевидностью (это впечатление возникло, определенно, и потому, что синхронный перевод был представлен не совсем качественно — едва прослеживалось кто с кем находится в диалоге).

Более всего останавливал на себе внимание Х. Абрамян в главной роли. Этот актер походил на берсеркера (насильника), мясостого гиганта в кожаной куртке, который как боксер постоянно крутился на коленях. — некий супермен в убийствах и битвах, не способный думать, не дипломат. Это — чванливый и упорный как бык патриций, высокомерие которого исчезает в конце, когда женщины взывают к его благородию. Удивительно — (и все же, пожалуй, объяснимо по существу 2000-летней традицией армянского театра), с какой последовательностью бичует актер своего героя, сколько телесных усилий вкладывается в то, чтобы «продемонстрировать» его презрение и отвращение к народу. Пинки, открытое издевательство, выражение брезгливости на лице — так добивается этот будущий консул голосов у народа. И эта невинность представляется неприкрашенной. И сценическая правда кажется ненарушенной.

Гастроли эти — знаменательная встреча с ансамблем, в работе которого плодотворным образом соединились национальные и интернациональные влияния театрального искусства.

«Берлинер цајтунг»

№ 99, 26—27 апреля, 1980 г.

«КОРИОЛАН»

ИЗ ЕРЕВАНА

...Признаюсь, когда нам в Москве сказали, что «Кориолан» Ереванского театра им. Г. Сундукяна является в настоящее время одной

из лучших постановок Шекспира в Советском Союзе, я подумал, что мы имеем дело в некоторой степени с пристрастным оптимизмом, и что этот благосклонный аргумент приводится с одной целью: облегчить вынесение решения о приглашении этого спектакля в ГДР. Я слишком плохо знаком с советскими постановками Шекспира для того, чтобы иметь право согласиться с этим утверждением или не принимать его. Но если это утверждение неправильно, то, сегодня я это знаю, остальные постановки должны быть чрезвычайно интересными. Во всяком случае, эта постановка для меня была таковой.

Первой неожиданностью этого спектакля явилась его современность. Второй неожиданностью — темп, с которым эта трагедия, так часто превращавшаяся в драму интеллектуальных размышлений, была представлена как пьеса, в которой рассматриваются основные политические и личные жизненные вопросы. А третьей неожиданностью явилось почти неиссякаемое богатство убедительных сценических находок, таких находок, которые осветили для меня пьесу в совершенно новых необычных ракурсах. И то, что это делается без обработки Брехта, полностью по тексту Шекспира, но с использованием опыта Брехта социального и исторического обоснования персонажей и действия, — это мне очень понравилось.

Спектакль начинается бедствием, как «Буря» Шекспира. Только здесь бедствие вызвано людьми. Народ, рассвирепевший от возмущения, втаскивает на сцену штормовые лестницы: Кай Марций должен быть уничтожен, потому, что виновен в том, что народ голодает. Созрела революционная обстановка, которая угрожает существованию римского государства.

Финал спектакля беспощаден, он разваливается между двумя стенами, образованными штормовыми лестницами. История обходит его. Картина убедительна и недвусмысленна. Это трагедия человека, слишком поздно понявшего свои социальные и национальные задачи. И когда он в финале спектакля понимает эту задачу, она для него является уже неразрешимой.

Это совершенно новая постановка, полная необычными находками. Я полагаю, что она может послужить стимулом для предстоящих гастролей в Берлине и Веймаре и может пробудить в нас новые вопросы понимания Шекспира. В ней я вижу множество убедительных решений и большие актерские удачи. Режиссера зовут Рачия Капалаян, а исполнителя роли Кориолана — Хорен Абрамян. Вот два имени, которые я запомнил.

ГАНС ИОХЕН ГЕНЦЕЛЬ,
«Ди вельтбюне»,

15 апреля 1980 г.

ГОВОРЯТ ИНОСТРАННЫЕ

ТУРИСТЫ

— Для нас вообще было большой удачей увидеть спектакль «Кориолан», так как эту трагедию Шекспира в Англии ставят крайне редко. Последняя сколь-нибудь значительная постановка трагедии была в 1958 г. Заглавную роль исполнял Лоуренс Оливье. Возможно, что более частой постановке пьесы мешает ее политическая подоплека — английские труппы просто не отваживаются ее ставить. Но в социалистическом обществе постановка этой пьесы не только возможна, но и благоприятна, так как при ее постановке еще яснее раскрывается суть трагедии. Легче понять ее помогает марксистский подход к истории. Что касается постановки в армянском театре имени Г. Сундукяна, то нам кажется, что ее сила, честность и энергия выше всяких похвал. Каждый герой принес на сцену свое оригинальное видение.

Художники, декораторы нашей труппы сценографию к «Кориолану» считают самой лучшей из когда-нибудь виденных ими. То, как изменялись декорации при смене мизансцен, заставляло, на наш взгляд, «работать пьесу».

Игра артистов была прекрасной, и этот олимпийский чемпион среди актеров—Хорен Абрамян—может считаться одним из лучших артистов любой сцены.

Наконец, можно поздравить и постановщика Р. Каплагяна с одной из лучших постановок мира.

Но я бы хотел еще раз подчеркнуть, что пьеса становится такой замечательной благодаря марксистскому подходу.

ГАРРИ ЛАНДАС,

руководитель группы работников английского театра, приехавших в СССР по линии «Интербюро».



Все члены театра «Ред Ладдер» под огромным впечатлением от той явной силы и воображения, которыми пронизана постановка «Кориолана» в Ереванском театре.

Возможно будет неожиданно для ереванских театралов то, что «Кориолан»— одна из менее популярных трагедий Шекспира в Англии. И потому некоторые из нас не были знакомы с пьесой.

Тем не менее, несмотря на незнание пьесы, несмотря на полное незнание армянского языка, мы, все без исключения, были поражены с начальной сцены до конца.

В частности, нас поразило оригинальное оформление пьесы, огромная жизненность всех актерских работ.

Ко всему этому надо прибавить еще батальные сцены, световые и звуковые эффекты, которые создают волнение, проходящие через весь спектакль.

Постановка — экстраординарное представление шекспировской трагедии. Мне редко приходилось видеть постановку, выдержанную с такой силой и воображением. Оформление—великолепное, что касается постановки—никогда, нигде в мире я не видела подобного.

Это—событие в театре, я никогда его не забуду.

МИРАНДА ФОРБС

Мы, в частности, поражены силой и всеобщим взаимопониманием актеров в «Кориолане» и, особенно, динамизмом и гуманностью самого Кориолана.

Как актриса, я с интересом следила за актрисами. И нахожу их умение изображать на сцене взаимоотношения между героями, умение ясно показать изменяющийся уровень их влияния в поэтическом мире, чрезвычайно выразительным.

САНДРА ГАНТ,

актриса театра «Ряд Ладдер».

1981 г.

ЭТО,

БЕЗУСЛОВНО,

ШЕКСПИР

На шекспировском фестивале в Ереване, который прошел в ноябре 1981 года, стало очевидно, что всякие «страсти-мордасти» на сцене сегодня не нужны, не надо «рвать страсть в клочья». Это смешно, потому что время требует иного. Я видел спектакль Р. Каплагяна «Генрих VI» — это серьезное психологическое разбирательство дружбы властолюбия, герон спектакля прежде всего умны и рациональны, и это важнее могучих страстей. Но при всем при том, это, безусловно, Шекспир, увиденный сегодняшними глазами, поставленный современным художником.

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ,
народный артист СССР



В. Шекспир. «Война Алой и Белой розы». Сцена из спектакля

В. Шекспир. «Война Алой и Белой розы»
В центре Генрих — А. Хандикян



«НОРОК» — ЗНАЧИТ СЧАСТЬЕ

В этот вечер за кулисами Молдавского музыкально-драматического театра имени А. С. Пушкина очень часто раздавалось восклицание: «Норок!»

— «Норок» — по-молдавски значит счастье, — радостно улыбаясь, объяснил мне директор театра Ион Исидорович Подоляну...

На сцене этого театра только что родилась премьера шекспировского спектакля «Много шума из ничего» в постановке известного армянского режиссера, народного артиста СССР лауреата Государственной премии СССР Рачия Капляняна, ставшая в преддверии празднования 60-летия образования СССР еще одним выразительным примером плодотворного взаимообогащающего сотрудничества мастеров искусства братских союзных республик.

Крупнейший мастер советской драматической сцены Р. Каплянян известен любителям театра как автор ряда талантливых постановок шекспировских трагедий. Напомним хотя бы некоторые из них. На сцене театра имени Евг. Вахтангова с успехом идет «Ричард III», в возглавляемом им Ереванском драматическом — «Война Длой и Белой розы», в армянском академическом — «Корнолан» (за последнюю постановку режиссер удостоен Государственной премии СССР)...

«Много шума из ничего» — первое обращение Р. Капляняна к шекспировской комедии. И, естественно, такой поворот творческих устремлений признанного мастера не может не вызвать интереса как у специалистов, так и у широкого зрителя.

Сама шекспировская комедия представляет собой особый тип романтической комедии Ренессанса, причем претерпевший значительную эволюцию.

От ранних комедий так называемого «оптимистического» цикла, Шекспир, как известно, пришел к комедиям с сильно выраженным трагическим началом. «Много шума из ничего» — вторая комедия, в которой трагические мотивы звучат уже достаточно отчетливо. Но при этом, в ней все же определяющим моментом остается жизнерадостный пафос ранних шекспировских комедий. Она проникнута духом ренессансного гуманизма, в основе которого — идеал свободной и всесторонне развитой личности, вера в торжество добрых человеческих начал; она переносит нас в мир карнавального праздника.

Режиссер тонко прочувствовал суть шекспировской комедии и сумел ярко воплотить ее на сцене. Основным элементом декорационного оформления стали легкие арочные конструкции, перемещение которых как бы переносит зрителя в разные части дворцового интерьера (художник Петр Балац); здесь же следует отметить и богатую, но в то же время сдержанную цветовую гамму костюмов, и тщательно разработанную световую партитуру спектакля, что помогает рождению живописного и динамичного зрелища. Но все же главную нагрузку (как, впрочем, и должно быть) несут на себе актеры, сумевшие выразить дух шекспировской комедии в искрящемся и заразительном действии.

Душевым теплом и благородством веет от образа Леонато (на-

родный артист Молдавской ССР Валерий Кунча). Сложную динамику чувств и отношений своих героев — от восторженного принятия друг друга до решения связать себя брачными узами — выразительно передают народный артист Молдавской ССР Ион Шкуря (Бенедикт) и заслуженная артистка республики Динна Коча (Беатриче). Ограничен в своем мужском естестве и прямодушен Дон Педро (народный артист Молдавской ССР Петр Баракчи). Накал лирической страсти в образах Клавдио и Геро стремятся выявить Юрий Негоице и заслуженная артистка республики Внорика Кирка. Нельзя не отметить и комедийное дарование Михаила Курагэу (пристав Кизил) и Виталия Руссу (Борачно), создавших яркие характерные образы.

Все это не значит, что в игре названных актеров нет недостатков. Последние годы деятельности Молдавского театра были, отнюдь, не самыми благополучными, и это сказалось на творческом потенциале труппы. Но тем не менее — коллектив, будто обретя второе дыхание, сумел воплотить дух шекспировского творения. Без сомнения, многое в спектакле еще будет уточняться, и ему предстоит «расти» от представления к представлению. Но хотелось бы подчеркнуть принципиальную важность появления этой совместной постановки, говоря словами ее участников.

— Да, «норок» — по-молдавски значит — счастье, — повторяет директор театра Ион Подоляну. — Сегодня мы с радостью произносим это слово, ибо новый спектакль, мы уверены, станет новым этапом творческой биографии коллектива...

— Работа над шекспировской пьесой — это, прежде всего, проверка на творческую зрелость, — сказала главный режиссер Валерия Кунча. — Не говоря уже о великой радости работать с таким великолепным мастером как Рачия Капляян. Это для всего театра стало большой школой...

— Восхищен его режиссерским, педагогическим талантом, — делится впечатлениями актер Ион Шкуря. — Уверен, уроки работы с ним по достоинству оценим в будущем...

В. НОВИКОВ

«Известия», 27 сентября, 1982.

«МНОГО ШУМА

ИЗ НИЧЕГО»

Премьера спектакля «Много шума из ничего» предоставила нашим актерам возможность играть в шекспировском представлении. Она требует особого внимания со стороны специалистов, так как была поставлена Ра-

чей Капляяном, народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий СССР и Армянской ССР, членом Международного конгресса шекспировского Центра; все мы ставили высокую ставку на это сотрудничество с приглашенным армянским режиссером и оно не пройдет бесследно для театра.

Два обстоятельства делают этот спектакль особенным: у нас нет еще традиций в постановке шекспировских пьес, и тот факт, что Рачия Капляян — постановщик трагедий ве-

Линкого брита (его «Кориолан» отмечен Государственной премией СССР), является создателем такой традиции в армянской культуре, в армянском театре. Заслуга «Много шума из ничего» в том, что она содействовала творческому контакту между приглашенным режиссером и нашей труппой и превратила ее в оригинальный сценический опыт. Результат налицо. Вахтанговец Каплянян поставил в Кишиневе комедию, в которой, однако, очень сильно звучат трагические элементы. Его Шекспир, так как мы чувствовали и поняли его на премьере, переполнен радостью жизни, любовью, которая познает страдания, но в конце опять утверждает свою жизненную полноту.

Режиссерский стиль Рачия Капляняна является вдохновенным, метафорическим; он предпочитает точную и экспрессивную каллиграфию в конструировании мизансцен, в переходах от одной сцены к другой, от одного состояния к другому; он глубоко отмечен чувством музыкальности и ритма, а также того блаженного состояния жизни, которое очень характерно романтикам. Таким образом, постановка Рачия Капляняна представляет собою образец профессионализма и способности подчеркнуть в шекспировском мире самые нежные чувства.

Чтобы осуществить такую режиссерскую концепцию актеры должны были быть очень мобильными и очень свободными в жестах. Чтобы осуществить совершенную дозировку эффектов, они должны были обладать не только талантом и интеллектуальной споривкой, но и опытом. В какой мере эта постановка и это режиссерское видение нашли подготовленными наших актеров? Естественно, что различия между капляняновской школой и школой наших актеров создали разногласие между концепцией постановщика и актерской игрой, потому что среди них находился единственный «вахтанговец» Сандри Нон Шкуря. Роль Беддикта органически вписывается в режиссерское видение, персонаж очень представлен и имеет очень хороший внешний рисунок.

Для Дины Кочи роль Беатриче оказалась новым и в то же время очень обыкновенным для ее амплуа. Актриса создала до сих пор

несколько женских волевых, свободолюбивых и проничных женщин. Она очнь темпераментна и остроумна, и на этот раз передает адекватно интенсивность душевных переживаний, легко переходит из одного состояния в другое.

Спектаклем «Много шума из ничего» в адекватном переводе Аурелиу Бусуйока Академический театр им. А. С. Пушкина уплачивает долг перед публикой и перед своим профессиональным сознанием.

ВАЛЕНТИНА ТОЗЛОВАНУ

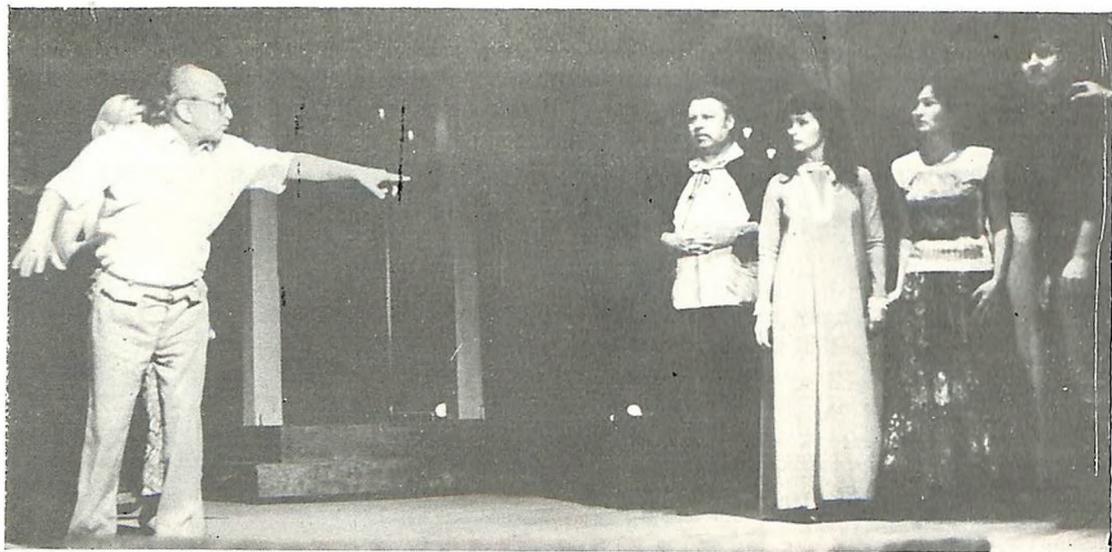
еженедельник «Литература ши арта»
28 октября, 1982 г.

СВЕТ ПОБРАТИМЫХ

СЕРДЕЦ

Только недавно Молдавский академический театр им. А. С. Пушкина открыл свой 50-й театральный сезон. Сегодня он вынесет на суд зрителей новую премьеру по пьесе В. Шекспира «Много шума из ничего». Поставил спектакль народный артист СССР, лауреат Государственных Премий СССР и Армянской ССР, создатель и художественный руководитель Ереванского драматического театра, председатель армянского театрального общества, член Международного шекспировского Центра в Веймаре РАЧИЯ КАПЛЯНЯН.

Это — событие особой культурной важности. Во-первых, спектакль является достойным подарком шестидесятилетнему юбилею создания СССР, живым примером плодотворного сотрудничества деятелей нашего многонационального театра. Во-вторых, у нас в Молдавии драматический коллектив практически впервые сотрудничает с мастерами сцены Армении. Именно это побудило нас беседовать с Валерием Кунча, главным режиссером театра им. Пушкина, народным артистом МССР.



В. Шекспир. «Много шума из
ничего». Во время репетиции.



В. Шекспир «Много шума из
ничего». Во время репетиции.

— Валериу Пименович, кому принадлежит инициатива?

— Я счастлив тем, что смог убедить Рачию Никитича приехать к нам и ставить этот спектакль в нашем театре. Хочу поблагодарить от всего сердца за его великий труд.

— Вы были когда-нибудь в Ереване?

— Да, будучи в служебной командировке, я посмотрел в столичном драматическом театре—там его называют «театром Каплянiana»—четыре спектакля.

— И каково Ваше впечатление?

— Изумительное. Каждый актер играет так, как будто выходит на сцену в последний раз, каждый исполняет роль с полной отдачей. Все являются настоящими мастерами.

— А армянские зрители?

— Они компетентны и влюблены в театр.

— Значит Рачию Каплянiana Вы узнали, так сказать, и у себя дома, и у него дома, в командировке. Для Вас лично, как актера и режиссера, что представляет маэстро Каплянiana?

— Я вполне убежден, что Рачия Никитич является такой же крупной фигурой как и Г. Товстоногов, Ю. Завадский, Н. Акимов. Он—большой знаток как режиссерского и актерского мастерства, так и сценографии. Для меня Рачия Каплянiana является образцом режиссера современного театра.

— Как Вы с ним сотрудничали?

— Очень интересно и довольно плодотворно. Это объясняется тем, что он человек, который «горит» на репетициях, он «зажигает» в нас огонь его очаровательного художественного вдохновения. За все время совместной работы (а работали мы упорно и днем и ночью в течение месяца) мы учились высокому профессионализму, высокому мастерству и высокой театральной и человеческой этике. Все актеры, которые были заняты в спектакле, прошли школу настоящего современного искусства, и знания, приобретенные сейчас, будут им полезны на всю жизнь.

— Назовите, пожалуйста, тех, кто участвовал в осуществлении спектакля.

— Кроме 42 артистов, в нем приняли участие художник П. Балан, балетмейстер А. Бихман, артисты оркестра, которым руководил



В Шекспир, «Много шума из ничего». Во время репетиций

Р. Цэрану, зав. лит. частью М. Чимпой, старший художник по свету В. Крюков, ассистент режиссера А. Слоновски, помощник режиссера и директор театра П. Бекет, драматург И. Подоляну. Среди исполнителей этой прекрасной комедии, рассказывающей о порывах любящей молодой души, хочу выделить П. Баракчи (Дон Педро), Н. Шкуря (Бенедикт), Д. Коча (Беатриче), В. Киркэ (Геро), В. Кокоц (священник), Г. Хассо (протоколист), В. Русу (Бораччо), М. Курагэу (Кизил), Ю. Негонц (Клавдио), В. Соцки-Вейническу (Дон Хуан), В. Мадана (Ксидрат) Е. Кукурзак (Булава), В. Бузату (Антонно).

— Назовите, пожалуйста, Валериу Пименович, главные и принципиальные черты каплянianaновской театральной школы.

— Во-первых, это то художественное

«что-то», которое захватывает публику, которое делает ее активной, которое всегда магнетизирует и завораживает людей. Я бы назвал эту черту зрелищностью театрального представления. Но зрелищность у Капляяна проникнута высоким художественным мастерством, глубоким и актуальным идейным смыслом, партийностью, гражданственностью и человечностью. Во-вторых, это труд, это каждодневное соблюдение дисциплины активного творческого труда, подчеркиваю: каждодневный, активный, творческий труд артиста, деятеля театра.

— В итоге, речь идет о том требовании нашего молдавского классика М. Эминеску, которое и сейчас актуально: «Каждый актер должен знать свои низкие и высокие тона голоса; в бесконечных нюансах его голоса могут отражаться сотни характеров, тысячи человеческих чувств. Когда актер познает значение каждого тона своего голоса, каждого изменения своей мимики, тогда он артист. Он владеет своей творческой личностью как пианист своим пианино, как скрипач своей скрипкой». К сожалению, наши актеры и режиссеры не соблюдают этих требований, не воплощают их в жизнь день за днем, год за годом.

— Да, это на самом деле так. Ведь что значит для Эминеску «артист должен знать, должен владеть?» Актер обязан постоянно совершенствовать свои способности. Надо трудиться—так говорит Рачия Капляяна, чтобы вдохновение пришло именно тогда, когда оно необходимо.

— И мне довелось присутствовать на многих репетициях армянского режиссера; я видел как он работал и как рождался новый спектакль. Меня удивили творческие и рабочие способности Рачия Капляяна.

— Думаю, что этот труд послужит нам примером, он принесет самые лучшие результаты.

— Валериу Пименович, из каких соображений Вы включили в репертуар комедию «Много шума из ничего»?

— Эта пьеса возвышает зрителя тем, что прославляет любовь, красоту и богатство души человеческой. Учили и вкус нашей публики...

— ..которая предпочитает комедии...

— ...Да...

— Что она предпочитает этот жанр—факт сам по себе неплохой, а вот то, что мы ее слишком развлекаем, не совсем хорошо. Наш зритель таков, какой он есть и каким мы его воспитываем. Были и другие причины?

— Конечно, мы имели в виду и возможности труппы, то есть как говорил наш классик Василе Александри, мы снизили до исполнителей. Мы поставили перед собою цель привлечь как можно больше актеров, которые бы учились у Капляяна профессионализму и трудолюбию. Эта учеба дала радостные плоды. Энергичный и вечно улыбающийся человек, обладающий тонким кавказским юмором, написал первую прекрасную страницу непосредственных театральных отношений между Советской Молдавией и братской Арменией. Свет побратимых сердец поднимает еще выше солнце в сердцах и умах всех зрителей, влюбленных в прекрасное.

ГЕОРГЕ ЧИНЧЛЕЙ

республиканская газета
«Молдава Социалстэ»
22 октября 1982 г.

ВМЕСТЕ С ШЕКСПИРОМ

Гений Шекспира, перешагнувший через века, вот уже более четырех столетий подтверждает свою причастность ко всем временам. Не иссякает интерес к его драматургии, к тому поэтическому и нравственному величию его произведений, которые вселяют веру в разумность и красоту жизни.

На сцене молдавского государственного академического музыкально-драматического театра имени А. С. Пушкина состоялась еще одна встреча с Шекспиром. Комедию «Много шума из ничего» осуществил народный артист СССР, лауреат Госпремий СССР и Арм. ССР РАЧИЯ КАПЛЯЯН. Впервые армянский ре-

жиссер ступает на молдавскую сцену, впервые после пяти трагедий ставит комедию Шекспира, создав светлый, праздничный спектакль, где рядом с комическим соседствует трагическое. Здесь свет и тень в стремительном ритме постоянно сменяют друг друга, с необычайной серьезностью пронгрывается комедия, где все естественно и достоверно, где актеры играют вдохновенно, с полной самоотдачей.

Все режиссерские мизансцены, остроумные находки и приемы, подчинены единой цели—выявлению сущности человеческих характеров, психологической многогранности душевного мира действующих лиц. И при этом каждый из актеров, в меру своих творческих возможностей, создавал характер своего героя, сумел удивительно органично вписаться в общий рисунок постановки.

Проникнутый карнавально-праздничным духом эпохи Ренессанса, весь спектакль действительно стал «настоящим гимном самым возвышенным человеческим чувствам: любви и доброты», как видел в своей режиссерской интерпретации комедии Шекспира Р. КАПЛАНЯН.

Премьера спектакля «Много шума из ничего», по свидетельству самих деятелей молдавского театра, стала явлением в театральной жизни Кишинева. Они отмечали тонкое умение армянского режиссера понять и ошутить своеобразие индивидуального облика актеров молдавской сцены и создать вместе с ними полноценное сценическое произведение, посвященное знаменительной дате—60-летию образования СССР, гимн дружбы и культурных связей между братскими советскими народами.

Волнующим завершением праздника стало прощание в аэропорту.

Армянскую делегацию с хлебом и солью, с добрым молдавским вином и сердцем провожали до трапа самолета все участники спектакля «Много шума из ничего» в шекспировских костюмах, подтверждая этим истину, что общее дело рождает взаимопонимание между театрами и народами.

ДЖ. СТЕПАНЯН

«Советакан арвест»
№ 12, стр. 30, 1982 г.

Запись

репетиций «Ричарда III» Шекспира в театре им. Евг. Вахтангова

Народный артист СССР, режиссер Рачия Никитович Каплянин был приглашен в Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова для постановки трагедии Шекспира «Ричард III». «Ричард III» стал пятой по счету постановкой Каплянина в Москве, но на сцене театра им. Евг. Вахтангова это первый его спектакль.

В этой интересной и значительной работе народный артист СССР Михаил Ульянов репетировал роль Ричарда III, а также являлся вторым режиссером спектакля.

Первая творческая встреча состоялась в Москве, в гостинице «Будапешт», где остановился Рачия Никитович. В этой первой беседе Каплянин и Ульянов старались определить концепцию предстоящей постановки. Рачия Никитович просил Михаила Александровича — режиссера будущего спектакля — взять на себя нагрузку застольных репетиций, поставил перед ним конкретную задачу в первом этапе репетиций. Суть этой задачи заключалась в том, чтобы избежать помпезности в передаче шекспировского текста, сделать сценическую роль разговорной, отойти от «стихотечения», не путать помпезность с масштабностью шекспировской пьесы. Основная концепция заключалась в том, чтобы добиться конкретного, прямого разговора со зрителем — уяснить, что даст «Ричард III» современному зрителю?

Р. Каплянин и М. Ульянов решили: современный зритель должен вынести после спек-

такля мысль о том, что существуют люди, которые строят на чужом горе свое счастье и благополучие. Если нет благоприятной почвы, злоба не может родиться.

Порой мы сами неосторожно создаем эту почву и это превращается в трагедию, в катастрофу для многих!

Рачия Никитович. Надо играть Шекспира глубже, полностью охватить содержание и как можно искренне его принять. Необходимо прочесть «шекспировскую душу» собственным своим актерским существом. Надо стремиться избежать безвкусной манеры актерского исполнения.

Искусство актера действительно только на сцене, во время спектакля, а не во время «рабочей кухни». Поэтому резюмирую: играть надо простыми актерскими средствами, но при этом передать мощь и масштабность содержания, дыхание шекспировской пьесы.

Миша, я очень люблю тебя как актера, ценю то, что уже сделано тобой. Но, продумав как следует твои работы последних лет, я пришел к выводу, что есть у тебя еще скрытая, тайная актерская сила, которую ты еще не полностью выявил. Вот я и желаю увидеть и вскрыть эти качества.

Михаил Александрович. — Надо по-новому прочесть Шекспира и я согласен с Вашим прочтением. Я видел Вашу ереванскую постановку, но надо учесть — мы другие актеры.

Рачия Никитович. — Новое для меня — в

раскрытия смысла. Что интересует современного зрителя?.. Надо «вытащить» из пьесы те проблемы, которые до сих пор не решены. Вызвать в спектакле проблемы, волнующие современного читателя и зрителя.

Я очень не люблю ложного «новаторства». К сожалению, нередко появляются «старомодные новаторы», которым еще все удается обманывать дилетантов и наивных людей в искусстве.

Михаил Александрович. — Вот Вы говорите, что без эмоций, без страстей не представляете себе Шекспира. Как вы думаете, сможет ли современный актер без задач передавать эти эмоции, страсть?

Рачия Никитович. — Когда я говорю об эмоциональности, о страсти, я не отделяю их, а совмещаю с содержанием, с мыслями, выраженными драматургом. Страсть, эмоциональность вообще я не принимаю. Эмоциональность воздействует тогда, когда несет глубокое содержание. Страстность, эмоциональность, заразительность — это природный дар актера. Но без этих качеств, с другой стороны, только интеллектуальностью театр из искусства превращается в довольно скучное учреждение. Есть театральная правда и есть скучная точность.

Михаил Александрович. — Когда я смотрел Ваш спектакль, мне показалось, что сила его режиссерского воздействия более активна, чем сила воздействия актерского. Чем это объяснить? Как-то не катит вспоминать известные слова Немiroвича-Данченко — «Режиссер умирает в актере».

Рачия Никитович. — Я с огромным уважением отношусь к творческому наследию Немiroвича-Данченко и Станиславского, к их высказываниям. Но, по-моему, Вы ошибаетесь. Мне кажется, эти слова не о том спектакле, который я поставил, а о спектаклях, которых я не ставил. Иногда за этим афоризмом прячутся беспомощные, бездарные режиссеры. Они от своего творческого бессилия ничего не делают и говорят при этом: «Мы умерли в актере».

Мне бы хотелось, чтобы Вы помнили: спектаклем «Ричард III» я должен родиться как режиссер на сцене Вахтанговского театра, а не умереть. Ни о какой смерти я как режиссер

сейчас не хочу и думать—напротив, дорогой Миша, я очень настроен жить с тобой полноценной жизнью нашего будущего спектакля.

Михаил Александрович. — Каким Вам видится «зерно» роли Ричарда?

Рачия Никитович. — Глостер раскрывается перед нами сразу. Пьеса начинается его самоанализом. Это декларация типа «Моя борьба», где он намечает стратегию и тактику путей к власти. В первом, декларативном монологе Ричард показан Шекспиром как воплощение комплекса неполноценности, тесно переплетенного с манной величия.

Это «зерно» дано в двух фразах в первом монологе Глостера.

(Р. Н. читает).

«Чем в этот мирный и щедушный век
Мне наслаждаться? Разве что глядеть
На тень мою, что солнце удлиняет,
Да толковать мне о своем уродстве?
Раз не дано любовными речами
Мне занимать болтливый, пышный век,
Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые заботы мирных дней...»

В нравственном отношении Ричард — то пылкий любовник, то дальновидный политик, то великодушный и щедрый друг, то хитрый лицемер, то, наконец, отчаянно храбрый воин. Ричард — превосходный актер, одаренный от природы в высшей степени драматическим темпераментом. Он в состоянии изображать самые возвышенные чувства, самые сильные душевные движения с такой убеждающей внешней правдивостью, что перед его актерским мастерством не устоит никто, не говоря уж о тех слабых женщинах или близоруких эгоистах, на которых он практикует свои актерские таланты. Это, по-моему, зерно роли Ричарда. За это мы должны зацепиться. Вы согласны со мной?

Михаил Александрович. — Между нами нет споров. Вы очень точно определили зерно роли. Ну и задачу ставит перед нами батюшка Шекспир! Смогу ли я играть этого «гениального актера» Ричарда с моими скромными актерскими возможностями? Не получилось бы вдруг актерского саморазоблачения...

Рачия Никитович. — Не прибедняйся. Я тебя как актера очень хорошо знаю. И если бы не верил в тебя, то не вошел бы в эту игру!

Михаил Александрович (шутит). — О, Рачия Никитович! Вы и представить не можете, до какой степени я желаю, чтобы оправдались ваши надежды и желаю Вам большого успеха!

Рачия Никитович (тоже шутит). — О, Михаил Александрович! Ты тоже не представляешь, как я желаю тебе такого же огромного успеха!

24/1—76 г.

11 часов. Актеры, приглашенные на репетицию, ждут режиссера-постановщика. Ровно в одиннадцать Рачия Никитович Каплаган с улыбкой входит в репетиционную, здоровается со всеми за руку. Затем он садится за стол, достает из портфеля пьесу, блокнот, ручку, сигареты «Салют» и зажигалку.

Сегодня будет репетироваться эпизод «Встреча матери», Маргариты, Елизаветы и Ричарда.

Рачия Никитович. — Ну, что ж, начнем. Первое слово Вам, дорогой Михаил Александрович. Прошу ознакомить меня с прошедшими репетициями.

Михаил Александрович. — Всем известно, насколько интересно и трудно работать над пьесами Шекспира. Многие, приступая к Шекспиру, с первого же шага хотят играть. Играть «нечто Человеческое». Это неправильно. Как мы и решили с Вами, Рачия Никитович, надо начинать с земли, надо играть человечнее. Надо начинать репетировать с простейших задач, простейших человеческих отношений, движений. Как бы перешагнуть через то, что мы играем Шекспира. В сценах, которые мы репетировали, мы старались вести разговор не о «злодее», а о той жизни, которая породила его.

Ведь какое было время! Полуварварское, полуразбойничье общество. Распад государственности, разгул анархии. Каждый за себя и боязнь каждого шага соседа... Вот что мы должны показать в спектакле «Ричард III».

В читке мы стремились не к разбирательству, нам хотелось ощутить предложенное автором. Добиться ощущения себя в мире, ощущения собой мира. Мы делаем спектакль не о

XV веке, а о человеческих взаимоотношениях. Поэтому каждый актер должен знать, что он делает. Анализ поведения, анализ движения, анализ взаимоотношений...

Самое страшное в Шекспире — скука. Мы старались раскрыть не то, что написано автором, а то, что надо сказать. Мы всегда имели в виду Вашу режиссерскую концепцию пластического пространственного решения спектакля. Мы старались проникнуть во внутренний мир происходящего в репетированных нами сценах, отбрасывая всякое ложное «новаторство».

Рачия Никитович. — Я тоже против шаблонного «новаторства», но будем все же играть ту эпоху.

Недавно я узнал, что в Англии проходит фестиваль арбузовских пьес. В 24-х театрах Англии ставят пьесы Арбузова. Это что, свидетельствует о «новаторстве»? Нет! Все пьесы Арбузова пронизаны мыслью о сохранении человечности, и именно это притягивает к пьесам Арбузова деятелей английского театра. Шекспир — великий поэт. Каждая эпоха находит в нем то, что сама же ищет, что хочет увидеть в нем.

Михаил Александрович. — Это здорово! Мы должны зацепиться за эту идею... (идет читка).

Михаил Александрович.— (обращаясь к актрисе, играющей Маргариту)—Ты в данный момент рассуждаешь, а должна обвинять. Не надо стыдиться того характера, который мы пробовали нащупать у этой старушки. Нужно остановить этих женщин. Нельзя играть через свои страдания, надо играть через партнера, тогда рождается другой темперамент.

Рачия Никитович. — Это, по-моему, точно и совпадает с моим мнением. Даже Михаил Александрович вчера признался, что он в Ричарде все знает, все понял, а как играть — пока не знает. Пусть это и Вас не волнует. Со временем мы придем к этому.

По-моему, здесь не хватает масштабности. Эту сцену Маргарита должна вести без внешнего темперамента. А в Елизавете — совсем наоборот. Она видела все убийства, о которых рассказывает Маргарита. Мне кажется, эту сцену надо будет играть в героической мане-

ре. Мне она видится с распущенными волосами, с расширенными глазами... Елизавета — очень сильная женщина. Много лет она, что называется, «делала погоду» в Англии. Ведь мы знаем, как многие женщины, даже в наш век, делают политическую погоду в своих странах. Вспомните хотя бы выборы в США.

Жена кандидата в президенты имеет огромный «удельный вес» в предвыборных кампаниях.

Я отметил для себя: «Маргарита ничего не достигла». Это женщина, обиженная судьбой, мне кажется, ее появление должно выглядеть жалко. И вот — победа.

Актриса. — Но ведь я была права!

Рачия Никитович. — Да. Но это надо выукло показать. Я Маргариту вижу женщиной с узелком. Сидит, что-то ест и говорит. Надо начинать не с нуля, а развивать, продолжать выявление своей правоты.

Актриса. — Она торжествует.

Михаил Александрович. — Маргарита — женщина пронзительная, пронзительная. Она все видит и стоит над миром. Она приезжает в Англию не для того, чтобы сказать: «Безумцы!» Мы должны играть прозрение, понимание устройства мира. Какая-то жажда устроить мир! Бог с тем, что она сама когда-то творила. Она не «пророчица возмездия», а глас вопиющего в пустыне. Нам не следует указывать ее перстом на то, что здесь происходит.

Рачия Никитович. — У Шекспира есть одна особенность. Он любит остановить действие и сконцентрировать внимание на образе. И за этим образом начинается Шекспир. Здесь важно нашу общую трактовку разнообразить. Мне не нравится, когда актер полностью знает, что он должен играть в данной сцене. Мне кажется, он должен играть так, чтобы зритель без его «помощи» понял смысл данной сцены.

Актриса. — Почему Вы переставили конец?

Рачия Никитович. — Финал построен так, чтобы обобщить все! Маргарита остается на сцене без слов.

Актриса. — Я, конечно, понимаю Вашу концепцию. Но ведь написано: «Я изголодалась по мщению...» Это ведь кредо, по-моему.

Рачия Никитович. — Это повторение. Она играет и снова повторяет то же самое. Тогда зрителю уже не интересно. Тогда суть и текст уже превращаются в жвачку.

Актриса. — А сокращения в тексте?

Рачия Никитович. — Эти сокращения сделаны покойным Бояджиевым. Они очень точны и выверены на сцене. Здесь эпитеты не нужны. Вы выходите удовлетворенная от того, что получилось. Я ведь не случайно подобрал определение — играть обобщенно и масштабно.

Имеется ввиду не формальная, а внутренняя масштабность. Сегодняшнее размышление — это масштабность. Маргарита, потеряв все, стала не мстительницей, а человеком, понимающим мир. Если говорить о сверхзадаче по Станиславскому, то это будет «исправить мир». Она должна идти туда, повинувшись своему жребию. Она говорит: «Что вы делаете, безумцы? А безумцы не останавливаются! Тогда Маргарита восклицает: «Будьте прокляты!» Она пришла исправить этот безумный мир.

Актриса. — Я все понимаю, но слова какие-то другие.

Рачия Никитович. — А мне они нравятся. Мы об этом с Михаилом Александровичем беседовали. Мне перевод понравился. Донской подобрал несколько хороших слов. Он пишет: «страна, государство». Это уже политическое звучание.

Михаил Александрович. — Это «Ричард» предупреждает — «Будьте осторожны! Вы создаете для себя палача, вы рождаете ричардов!».

Рачия Никитович. — Где сила, там многие и ищут поддержку. Вот почему мы сегодня ставим «Ричарда». Вот Вы говорите «слова». Что такое слова? Ничего. А что кроется под ними? Вот это — главное.

Михаил Александрович. — Может, это парадоксально, но надо играть Шекспира и достоверно и образно.

Рачия Никитович. — Но не бытово. Шекспир в театрах различных национальностей нередко выглядит «национальным». А он этого не любит.

Михаил Александрович. — Конкретно, мы

должны сойти с контуров. Это старуха, которой никто не слушается. И характер у этой старушки — смешной и жалкий.

Рачия Никитович. — Это все достоверно, но меня еще интересуют краски, интонации.

Мы должны добиться того, чтобы на сцене не выступали, а говорили.
(Следует читка).

Рачия Никитович. — Я вам не делаю комплимента, но вот Вы еще раз прочли и на этот раз более интересно... И уверен, что получится. «О, не успевшая расцвести...» Это не поэзия. Это плач, причитание. Сцена трех королей, как мы условно ее называем, одна из самых трудных. Это такая эмоциональная сцена, что она может быть найдена как символическая — уже на сцене. Здесь крик не нужен. Шепот. Они находятся далеко друг от друга, а посредине — разваленный трон. Это вопль, страдание. Она, как говорят у нас на востоке, никого не хочет слушать, а хочет...

Актриса. — Самовыявления.

Рачия Никитович. — Совершенно правильно. Самовыявления. Мы должны точно знать — кого спасти? Мне кажется, Михаил Александрович, эта пьеса требует, чтобы то, что мы делаем за столом, мы бы делали на выгородке. У нас для этого есть возможности. И надо все попробовать в движении.

Актриса. — Каковы, приблизительно, эскизы костюмов?

Рачия Никитович. — Художник, мне кажется, превосходный. — Зайцев. Его предложения очень интересны. Без шаблонной кожи и всего прочего. Я все думал, как эти костюмы выглядят в оформлении, в общей гамме спектакля. Думается, что создается весомость. Мне принцип нравится. Один костюм надевается в нескольких вариантах. Это — заслуга Александровича. Хвала ему!

Михаил Александрович. — Нет, нет! Для нас был важен принцип. Убрать всю театральную мишуру. Но все это будет выполнено исходя из истории. Художник выполнит костюмы из сукии, из цветовой гаммы. Это костюмы, в которых можно жить и ходить.

Актриса. — А это не бытово?

Рачия Никитович. — Я люблю, работая над

пьесой Шекспира, временами включать бытовую рисунку. Шекспир — яркое, поэтичное и вдруг — быт. Это очень интересно. Но попробуем прочесть еще раз.

(читка).

Рачия Никитович. — Стоп! Вы читаете, а не говорите. Этот текст надо кому-то адресовать. А то получится «сольный номер». Это без адреса.

Актриса. — Кому адресовать текст?

Рачия Никитович. — Не конкретному человеку, а всему миру. Как будто идешь по дороге мимо дворца и обращаешься к нему. Вот так старухи идут и сами с собой разговаривают.

Михаил Александрович (актрисе). — Мне кажется, ты очень много страдаешь. Надо говорить проще: «Я отправляюсь во Францию»...

Рачия Никитович. — Попытки интонации верные, есть мягкость. Но не должно быть безнадёжности.

Актриса. — Я не нахожу ответа: почему Ричард оставляет Маргариту в живых?

Рачия Никитович. — Во время первой встречи Ричард не убивает ее, чтобы не разоблачить себя. А теперь ей наплевать.

(читка).

Рачия Никитович. — У Елизаветы должен ощущаться контраст. Контраст, как у Меден в последнем акте после убийства детей. Здесь могут быть и любые звуки, хрипы. Мысль не меняется — изменяется форма.

(читка).

Рачия Никитович. — Маргарита, Вы не должны интонационно повторять то, что у Елизаветы. Попробуйте без плача. Возраст не имеет значения, играйте действия. Чем проще Вы будете говорить о тех смертях, тем это будет страшнее и трагичнее.

(читка).

Рачия Никитович. — Почему опустившись? Цель ясна. У Вас появилась какая-то «внутренняя простота»: «Я же говорила! Я ведь была права». Только докладывать не надо. Столько людей убито. Ей жалко Елизавету. Это страшнее, чем ненависть. Когда ненавидишь человека, но делаешь ему добро, то это удар! Не бойтесь ошибок. Ошибайтесь побольше — ес-

ли вы не будете ошибаться, мне, по существу, нечего будет делать.

(Читка).

Рачия Никитович. — Вот такой «переход» бывает только в театре. Сразу из одного переживания переходят в другое. Мать Ричарда III не права, но хочет еще защищаться. Должно быть столкновение мыслей. После такого столкновения эпизод получает содержание и смысл.

Михаил Александрович. — Не надо каждую фразу начинать с нуля. Сдвинулась — так иди!

Рачия Никитович. — Текст «Терпи... терпи...» Мол, я терпела, теперь твой черед, Елизавета. Об убийствах не надо повествовать — о них надо напоминать.

Михаил Александрович. — Еще: не надо ее играть слишком мягкой. Она — сильный человек. У нее должны быть страстные, рубленные фразы.

Рачия Никитович. — Поводы для страстей бывают разные. Такие страсти, как у Вас, могут произойти и из-за кастрюли. Когда снимается внутренняя насыщенность, снимаются драма и напряжение и начинаются чисто женские страсти — это уже напоминает страсти из-за пустой кастрюли.

Не мельчите мыслей, страстей. Когда Маргарита говорит: «Где твой супруг?» — здесь должна звучать обобщенная ирония.

(Читка).

Рачия Никитович. — Надо идти на нарастание! Здесь сводятся счеты с миром. Это Шекспир. Надо найти здесь эмоциональный ключ. Почему-то мы все облегчаем на сцене — иронию, любовь, ненависть...

Михаил Александрович. — Здесь, мне кажется, должна быть «горечь иронии». Горечь и беда. Горечь и беда... Ирония... Боль... Шире нужно развести эту роль.

Актриса. — Как точнее понять: «Дай урок, как проклинать врагов?»

Рачия Никитович. — Вот смотрите, как Маргарита и Елизавета поменялись местами. Когда, в начале эпизода, пришла Маргарита, Елизавета не обращала на нее внимания. А теперь она завидует Маргарите. Это не просто. «Помоги мне!» Это очень значительная реплика. Необходимо все тысячу раз проверить.

Михаил Александрович. — Здесь должны быть конкретность и обобщенность. Актеры немного запутались, уж очень много задач поставлено.

Трагическое заключается в том, на мой взгляд, что Маргарита как бы рубит кулаком в рану, откуда течет кровь и гной. Не нужна нам та манера исполнения Шекспира, которая надоела всем. Мне не хоронить его, а делить. Вот это — Шекспир. Страстность человеческая по поводу кухонных дел.

Рачия Никитович. — Вот когда Михаил Александрович объяснил, все стало просто. Но когда он эмоционально хотел что-то сказать, это было больше, чем слова. Это звучало общенно! Он не Каплагану говорил, а выступал в пользу спектакля. А это обобщение.

Когда у тебя есть власть — не гордись, это не вечно! Повернулось колесо истории, — вот что говорит Маргарита Елизавете.

Не надо упрощать страстей, отношений. Представим, я говорю: «Михаил Александрович. Вам пора подумать о своей манере играть». Я как будто бы обращаюсь к нему лично, но ведь это может относиться ко всем присутствующим.

Михаил Александрович. — Я бы сейчас опустил на дно помойного ведра все «шекспировские страсти». Осмыслив, можно их поднимать. Страсть — вовсе не то, чтобы говорить: «Ты! Ты! Ты!!!» (Говорит в различных интонациях). Плюнь на титул Елизаветы, скажи, как человек. Нужны большие человеческие страсти, а не в плохом смысле «шекспировские».

Рачия Никитович. — Я думаю, что мы понимаем друг друга. Вы сейчас читаете по логике, это правильно.

Михаил Александрович. — (актрисе). Попробуй похулиганить, это может помочь выйти из «театрального корсета». Если у Вас ничего не получается, никакого Ричарда не выйдет.

Рачия Никитович. — Вы знаете все — характер, ситуацию. Попробуйте играть парадоксально. Может, это что-то даст.

Актриса. — Ну и оптимист Вы, Рачия Никитович!

Рачия Никитович. — Я не наивный оптимист. В нашем деле сначала всегда не получается, потом войдем в русло. Главное — любить работу, уважать друг друга, быть искренними и работать, работать. Хорошо быть оптимистом.

Михаил Александрович. — Разве нельзя теперь, вы поняли меня? Я хочу, чтобы они поняли мою правоту, хоть теперь.

Актриса. — «Давайте вспомним! Говорила же я про Ричарда, предупреждала! Кто же из нас оказался прав?»

(Актрисы перестали говорить текст Шекспира, они стали выражать существо сцены своими словами. Перебивали друг друга, перебивались, смеялись друг над другом...)

Рачия Никитович. — Вы заметили, что как только заговорили просто, своими словами, что-то получилось. Стало достоверно.

(Все сидели молча. Наступила долгая пауза, но было видно, что все продолжают работать, мысленно проигрывают, вспоминают пройденное. И вдруг все рассмеялись).

Актриса. — Я пришла на репетицию большая, но все эти страсти вылечили меня.

Михаил Александрович. — Может, еще раз пройдем?

Рачия Никитович. — Здесь начинается разоблачение друг друга. Елизавета, Маргарита и мать — все они трое в крови. Давайте попробуем пройти еще раз, потому что просто говорить нам всем легко и понятно. (читка сначала).

Рачия Никитович. — Ну, что же. Сейчас уже немного похоже на разговор, на общение. Вот вы и выскочили из скорлупы. Есть уже нечто живое, на что можно смотреть. Мне кажется, в начале репетиции я несколько потропился. Не зная Ваших творческих индивидуальностей, я старался привить Вам свой вкус, что для меня очень важно. Я так работаю со своими актерами, и мы привыкли понимать друг друга с полуслова, с полвзгляда. У вас несколько иначе... Нужно, видимо, начинать с элементарного. До встречи с вами я боялся, что мы будем играть Шекспира, как Островского. Но сейчас вдруг решил, что надо начинать с этого. Подбор будет потом.

Михаил Александрович. — Сейчас надо «пахать» чувства и эмоции, темперамент и мысли.

Рачия Никитович. — Темперамент — это не крик, не беготня, не скороговоркой произнесенный текст. Темперамент — это внутренняя наполненность человека. Вот иногда слышишь: «южный темперамент». Но темперамент у южан — изнутри. Я часто общался с академиком Виктором Амазасповичем Амбарцумяном. Можно с ним говорить часами, он сидит, не меняя позы. Никаких жестов, скупая мимика. Но глаза такие большие, страстные, убежденные, убеждающие...

(Актеры продолжают читать. Сцена прочитывается, включая выход Ричарда. Рачия Никитович не прерывает, слушает до конца).

Михаил Александрович. — Итак, по поводу этой сцены.

Рачия Никитович. — Сейчас очень сложно играть эту сцену, пока не найдена полностью твоя, Михаил Александрович, интонация. Мать кричит, ругает его, а он спокойно подходит и целует ее. Ричард очень сдержан, скрывает свою прощину: «Ну, что, случилось, мама, что ты так волнуешься? Все пройдет». Он как будто больше всего беспокоится о ее душевном спокойствии. А в это время в голове его план, связанный с Елизаветой. Конечно, с этим планом не надо спешить. Мы еще, Михаил Александрович, встретимся с тобой и договоримся. Поншем, попробуем, проверим наши варианты. Найдем сцену, решим ее... А остальное — потом.

Актриса, играющая мать. — А как я?

Михаил Александрович. — Это будет зависеть от отношения Ричарда.

Рачия Никитович. — Благодарю Вас за репетицию. На сегодня достаточно. Мы останемся вдвоем с Михаилом Александровичем.

(После ухода актеров Рачия Никитович обсудил вместе с Михаилом Александровичем дальнейший план работы).

Рачия Никитович. — Нам нужно выкроить время на вечерние репетиции. Я знаю, насколько тебе тяжело, Миша, репетировать «Ричарда» и вечерами играть в спектаклях. Но зна-

че невозможно. 7 февраля попросим дать нам выгородку. Я посчитал по календарю — в идеальном случае мы можем сдавать 15 мая. Итак 4 месяца... а в марте — канкулы...

Михаил Александрович. — Репетиции не останутся. В течение февраля-марта мы должны быть на выгородках. С начала апреля можно будет выйти на сцену.

Рачия Никитович. — В феврале за 14 репетиций я успею разбросать I и II акты. В марте будешь работать ты. Я приезжаю в конце марта и остаюсь до сдачи. Какие у тебя предложения?

Михаил Александрович. — Мне кажется, что после того, как Вы разбросаете I и II акты, я буду не просто их «разжевывать», а развивать. В таком случае II акта на март мне достаточно. Вы придете и мы начнем работать над III актом.

Рачия Никитович. — Вот тогда, Миша, я тебе дам полную актерскую свободу. Понимаешь, между нами говоря, я по первому впечатлению очень боюсь за мать. Помнишь нашу первую беседу. Она хорошая актриса, но суховата. Может, это только на первых порах. Дай бог! Есть вещи, о которых актерам просто неловко говорить. Стыдно режиссеру говорить о таких вещах. Но есть актеры, которые не могут обходиться без «режиссерских костылей».

Михаил Александрович. — По поводу королевы. Я хотел бы видеть не королеву, а бабуся, нельзя все изображать в ужасном мраке. Жизнь идет, люди танцуют, поют, веселятся, а тут рубят головы. Для королевы, мне кажется, это нужно решать не трагическим способом, надо передать определенную «жалость». Ведь от нее зависит и Ричард.

Рачия Никитович. — Конечно. Вот если бы ты был художником, я дал бы тебе краски, мольберт и ты нарисовал бы все это сам, один. Нарисовал бы великолепно. Но тут многое зависит от партнера. Играть Шекспира, исходя из наших тенденций, это не значит, что его надо так упрощать. В этом случае можно в конце концов зайти в тупик, оказаться в западне. Я боюсь, что по своей «биологической фигуре», что ли, мать у нас не та, которую ты захотел бы видеть рядом с собой на сцене.

Михаил Александрович. — Хорошо, мы подумаем над этим.

Рачия Никитович. — А наверху, во время репетиций на выгородках, можно будет поставить магнитофон?

Михаил Александрович. — Можно, но у меня не ладно с музыкой.

Рачия Никитович. — Это известно. Есть вещи, которые можно принять, но есть и то, что необходимо отбросить. Можно Ричарда играть по-разному. Важно, кто он для нас? — Злодей? Драматургический материал отвечает — да! Если брать за основу это, тогда теряется разнообразие актерской игры Ричарда. Он — разный образ в каждой картине: разные мысли, разные формы подачи этих мыслей. Если можно сказать, множество образов в одном человеке. Если мы отойдем от этого, то потеряем многое. Получится в результате однообразные роли.

Мы должны договориться до репетиции. Теперь пока у нас нет единого мнения. А нам необходимо договориться, чтобы понять, что к чему.

Михаил Александрович. — Я тоже боюсь пробовать. Жизнь сейчас очень скрытая, она как-бы ушла в подполье. Поверхность гладкая, чистая. Никаких разрешений не представляет жизнь там, наверху. А внизу творится все что угодно. И ложь, и обман, и измена, и убийство, и подлость... Если мы будем играть поверхностно, получится «театр» в плохом смысле слова.

Главное — почва, на которой вырастает человек.

Рачия Никитович. — Не было бы почвы, не было бы и Ричарда.

Михаил Александрович. — Вот пишут о Ричарде: «В нем не хватало демонической силы». А мне кажется, что надо играть не демоническую силу, а силу убежденности.

Рачия Никитович. — Стоп! Надо еще учесть, кто играет! Вот я, словно геолог, пришел к выводу, что есть у артиста Ульянова «скрытые ресурсы», которых он еще не использовал.

Михаил Александрович. — А может, ничего и нет?.. (Оба смеются).

Рачия Никитович. — Я тебя как актера уже

25 лет знаю. И знаю, что с тобой как с актером надо делать, чтобы ты выявил то, что для твоего творчества пово, что ты еще не выявил в себе.

Михаил Александрович. — Надо делать то, к чему способен я, что я умею. Но я говорю о другом. Сейчас современного зрителя темпераментом, голосом, эмоциональным воздействием не воьм-шь. Что в Ричарде основное — движущая сила? Я представляю, как он говорит в последнем монологе. Он не обманывает, а говорит, как святой, вещает.

Рачия Никитович. — Это после того, как он потерял почву...

Михаил Александрович. — Это тоже есть целая тема. Тема не в характере, а в методах воплощения. Он убивает ради спасения страны. Не трон ради трона, а трон ради спасения государства. В конце, когда Ричард оказался на троне, он видит, что все его покинули из-за его убийств. На пути к власти, ради «великой цели» он лгал, обманывал, предавал, убивал. Жутко не то, что он злодей, а то, что он уверен в своей правоте.

Рачия Никитович. — Все «ради»... ползает, лжет, убивает и все — ради. Он все делает во имя того, чтобы «воцариться и спасти». Это интересно. Но нельзя терять его разнообразие. Нужно теперь в всех окружающих персонажей направить в это русло.

Михаил Александрович. — В моем видении Ричарда он не столько геройчен, сколько хриплогос. Он сорвал голос себе на митингах. Пришел спасти мир, а его не понимают.

Рачия Никитович. — Это ты здорово сказал: «Он пришел спасти мир, а его не понимают». Сегодня вечером я буду смотреть «Неоконченный диалог». Если ты не очень устал и не против, то встретимся завтра у меня, после спектакля «Фронт» и продолжим наш спор, чтобы прийти к общему решению.

26/1—76 г.

Рачия Каплянин пришел раньше всех, задолго до начала репетиции. Он работал над раскрытием характера королевны-матери. Рачия Никитович предложил ключ к решению этой роли: «Она создает себе мир вне мира».

Собрались актеры. На репетиции была пов-

торена сцена «Встреча трех королей и Ричарда».

Рачия Никитович. — На сегодняшней репетиции мы должны пойти настоящие человеческие отношения. Вчера вдруг я испугался: не потеряли ли мы поэтический дух Шекспира? Его ведь справедливо считают больше поэтом, чем драматургом. Но я пришел к выводу, что на этом периоде работы мы не должны обращать на это должного внимания. Должны пока играть современную пьесу с современными взаимоотношениями. О литературных аспектах пьесы можно говорить целыми днями, но во время репетиций не очень полезно, так сказать, заниматься «умственной физзарядкой». «Слова, слова, слова!» Но слова словами, а главное — показать жизнь, спрятанную за этими словами.

Не бойтесь, в нашем деле без «нахальства» не обойтись. Жизненная «добропорядочность» порой мешает актеру работать.

Я уверен, что здесь собрались актеры, с которыми можно сработаться. В актере должна ощущаться жажда к работе. Распределение интересное, а вас я всех знаю. Главное — не бойтесь проверить разные варианты, не страшитесь творческого риска.

Вчера мы долго спорили с Михаилом Александровичем и пришли к единой цели, мысли. Надо не идти против Шекспира, а раскрыть Шекспира. Мы уточнили концепцию репетиций. Простота в искусстве — самая трудная вещь. Поэтому наша сегодняшняя репетиция будет не режиссерской, а «педагогической». Задача перед Вами — по-человечески понять друг друга и по-человечески передать друг другу свои мысли. Это задача замечательная и очень трудная. Даже англичане редко играют Шекспира без ложного пафоса, без штампа. Попробуем же сыграть его иначе.

Итак, прошу еще раз прочесть эпизод «Мать, Елизавета, Маргарита». Елена Михайловна, здесь не надо радоваться. По тексту она спокойна. Все кончилось, пойду своей дорогой.

Михаил Александрович. — То, что случилось само по себе. А твое отношение?... Об этом в тексте — «Так и должно было быть», Грусть и элегия ни к чему.

Актриса. — Значит, есть удовлетворение.

Рачия Никитович. — Конечно. Не надо играть слова «черный», «горький». Они и сами по себе весомые слова. Не нужна эта «тема прощания» с Англией, грусть надо убрать. Она ненавидит Англию.

Михаил Александрович. — Когда нет какого-то трудного ударного слова, которое вскрывало бы суть, трудно подавать мысль.

Рачия Никитович. — Играйте, как Вам угодно, играйте любыми средствами, но зрителю подавайте достоверную мысль. Я могу сказать: Михаил Александрович, я очень доволен творчеством актеров театра им. Вахтангова (при этих словах лицо Рачия Никитовича выражает смесь возмущения и удивления). Что Вам было более понятно — мой текст, или мысль, скрытая в подтексте? Конечно, второе. Это так, между прочим. Алла Петровна, это не диалог, это состояние. Это касается и «матери». Здесь у Елизаветы по интонации должен быть огромный контраст.

(Следует читка).

Рачия Никитович (шепотом). — Проще, проще... Я не понимаю, почему Вы это говорите? Не понимаю необходимости этого диалога. Здесь не получится тот идеальный вариант, который мы с Вами, дорогой Михаил Александрович, уточнили. Здесь нужны большая воля и интуиция. Здесь есть факт, мертвые дети, кровавая постель.

Михаил Александрович. — Ты должна сказать, как «Дайте мне слова!» Попробуй кричать. Смейся, похулигань. Расшевели себя. Ты как английская дама в корсете. Кругом железо, не возможно даже уцпнуть. А тут — «позвольте, когда я плакала, вы смеялись, а теперь настал мой черед».

Актриса. — Она злорадствует, конечно...

Михаил Александрович. — Она говорит: «Если бы тогда послушались меня, могло быть все иначе». Это уже больше, чем чувство, это основа. Простите, что много говорю, но мне пришла в голову мысль. Суть роли, задача — Мать как-будто все время извиняется за детей. Извиняется перед всеми.

Рачия Никитович. — Вот тогда получится и характер. Не надо бороться с Маргаритой. Надо извиняться — я, мол, в этих злодеяниях ни при чем. Извините, я только родила его.

Михаил Александрович. — Хулигань, ради бога!

Актриса. — Я не знаю, как хулиганить.

Михаил Александрович. — Она такая баба, не приведи господь. Маргарита — страшная, наглая, а ты играешь английскую королеву.

Рачия Никитович. — У меня дома есть картина — Маргарита на коне. Кругом свита, народ, кровь, а у нее на лице блаженная улыбка.

(читка).

(Рачия Никитович с сигаретой в руке слушает внимательно весь эпизод, ни разу не перебивая. Он не любит останавливать актеров слушая, он записывает замечания, потом, после читки разбирает их. Лицо Рачия Никитовича очень выразительно, оно как бы «прорывает» весь эпизод).

Рачия Никитович (после читки). — Прошу обратить внимание. Сначала мать много говорит о Ричарде. Но потом, услышав бой барабанов, просит Елизавету поговорить с Ричардом. Она его боится! (Обращается к Маргарите). Вы оторваны от первой сцены. Здесь должно быть сведение счетов: «Я тебе говорила настанет время, но ты не верила. Что же ты плачешь, если сама виновата во всех этих убийствах?» В этой сцене все в крови, здесь нет ни одного чистого человека. Вот тогда получится страшная сцена. Ошибайтесь сколько угодно, но смелее.

Михаил Александрович. — Мне кажется, голосовая характеристика тоже имеет значение. У тебя хороший голос, только надо его снизу брать, а не через горло. Потом, интонационная манера...

Рачия Никитович. — Когда Маргарита спрашивает у Елизаветы «где?», она играет философию горечи. (Читка). Закончив, актриса, играющая Маргариту, виновато улыбнулась, мол, не получается).

Рачия Никитович. — Нет, нет! Хорошо был найден этот горький смех. Не волнуйтесь, найдется и все остальное. Смелее репетируйте. И не забудьте о первой встрече королев. Мне кажется, здесь Вы уже поняли. Можно идти дальше.

Михаил Александрович. — Мать всегда

успокаивает. Хочет как бы «детской комнатой» остановить кровавую бойню.

(прочли эпизод. Рачия Никитович прерывает).

Рачия Никитович. — Разрешите? По-моему, Елизавета при встрече с Ричардом не должна выходить из себя. Попробуйте без внешнего темперамента, но ни капельки не снимая внутренний накал, состояние своей героини. Как по-вашему, почему Ричард, чтобы остановить этих «разнузданных» женщин, прибегает к такому приему, как бить в барабан?

Актриса. — Он шутит.

Рачия Никитович. — Шутит—это не точно. Здесь горькая ирония.

Михаил Александрович. — Шутит, острит, насмехается... Все это не то. Рушится мир, а эти женщины требуют ответа, отчета о совершенных убийствах. Основная мысль Ричарда, мне кажется, — прекратите бабы сплетни про божьего помазанника.

Рачия Никитович. — Если бы Ричард был наедине с каждой из них, он бы заткнул глотку любой. Даже матери. Но здесь свита, народ. Авторитет — очень коварная штука. Здесь нужно выйти из положения, не принимая происходящего всерьез, как бы с высоты своего положения.

Михаил Александрович.—У Ричарда минутная растерянность, но он не поддался атмосфере, а с помощью барабанов нашел выход. Чем больше слов, тем больше у него демагогии.

(читка, повторение).

Рачия Никитович. — У матери еще есть надежда, что ее сын Ричард может образумиться. Вот это уже второй план. А то у Вас нет развития. Первая попытка... Вторая... А Ричард не слушается. Тогда — «Будь проклят!». Ведь Елизавета получает удар за ударом. Даже физически принять все эти удары невозможно. Мне у Ричарда нравится вариант «Во имя идею не прощаю никого!».

Между прочим, у нас есть один поэт, который написал поэму под названием «Мать» и получил за нее Государственную премию. В своей поэме он ругал сыновей, которые бессердечно относятся к своим матерям. Но вдруг мы все с горечью в душе узнаем, что мать это-

го поэта живет в очень трудных условиях — почти голодает, сдает чужие бутылки, чтобы как-то перебиться... Поговорили с этой женщиной, напомнили ей, что ее сын известный поэт. Как, мол, она мирится с таким отношением к себе?.. А мать, услышав об этом, забыла все свои обиды и обрадовалась успехам сына. Это ужасно!..

Вот так... Стандарт во всем — это беда современности. Стандартные, поточные пьесы и постановки стандартизируют наши актерские чувства, мировоззрение, таланты.

Герцогиня хочет по-матерински подействовать на сына. Но у нее ничего не получается. А что во втором плане, который мы не привыкли играть? «Пойми, я тебя родила — задушила бы я тебя собственными руками!».

Михаил Александрович (спрашивает у Рачия Никитовича). — Чего они хотят от Ричарда по задаче?

Актриса (Маргарита). — Я не боюсь тебя!
Михаил Александрович.—Вот именно. Тогда не нужны никакие страдания.

Актриса. — Выходит, я пошла на бой?

Рачия Никитович. — Да, это последний, решительный бой.

Актриса (Герцогиня). — А я?

Рачия Никитович. — Мать винит себя за то, что она могла родить такого. Здесь герцогиня впервые пытается по-матерински пробудить Ричарда от страшного сна. Елизавета по характеру была очень сильная женщина. Здесь сводятся счеты по-крупному. Должна быть огромная пауза. И делать это нужно, не меняя характера.

Я расскажу, какая здесь будет мизансцена, может быть, это поможет. Стоит толпа, человек сорок, и когда конфликт между Ричардом и Елизаветой накалется, все они незаметно поворачиваются спиной к беседующим.

Михаил Александрович. — «Прикрыт твой лоб короной золотой». Это значит — «Ты думаешь, у тебя армия, и я не смогу высказатьсь? Нет, я все скажу, Ричард!» Вот что хочет сказать Елизавета.

Рачия Никитович. — Именно. Очень важно чувствовать атмосферу. Вот где последний удар — «Будь ты проклят!», — говорит мать. Это могла бы сказать и Маргарита. Но страш-

но, когда родившая, вырастившая тебя мать проклинает. Пойдемте дальше. (Читка).

Рачия Никитович. — Вот смотри, Миша, у тебя выкрик: «Эге... эй...». Мне кажется, это значит: «Хоть ты мне и мать, но я отрублю тебе голову. Не стой у меня на пути, дорогая» В этих диалогах герцогиня хочет спасти Ричарда, пока не поздно. Это никак не торжественные выступления по этому поводу. Так гладко читать неинтересно. (Снова читка).

Михаил Александрович. — Начало в принципе верно. А потом начинается театр в плохом смысле слова.

Рачия Никитович. — Елизавете не нужен этот риторический вопрос. — «Где?» Она знает, где погибшие. Спрашивая «где?», она хочет сказать: «Можешь ли быть в ответе за свои злодеяния?».

Михаил Александрович. — Точно как Нюрнбергский процесс: миллионы убитых — где они?

Рачия Никитович. — Но нельзя выйти из состояния и устроить митинг.

Михаил Александрович. — Нет, все это только через характер. (Актрисе). У тебя получается «сдержанный елизаветинский ход».

Рачия Никитович. — У Вас в первый раз получилось более или менее точно, потому что было развитие. Вы сначала нащупывали почву, а потом шли на таран. Вот тогда была логика. Елизавета! Здесь не идет полное разоблачение Ричарда. Ричард лично никого не убил, но все сделано по его приказу. «Я все про тебя знаю и не боюсь все это сказать», — вот что здесь такое. Мне больше понравился первый вариант и у Маргариты. И она была более сдержанна. (Читка).

Рачия Никитович. — Почему-то вдруг начали мудрить...

Михаил Александрович. — Я знаю нашу школу, Рачия Никитович. Всем надо ставить точные задачи. У нас общая беда — играть «вообще».

Рачия Никитович. — Чтобы эта конкретная задача игралась через предложенные страдания, состояния, ситуации. Чистую, голую задачу играть недопустимо. Мы не абстрактное предлагаем. Елизавета с каменным лицом говорит: «Я все знаю, и я не сдамся».

Михаил Александрович. — С этим согласен, это точная, действенная задача.

Рачия Никитович. — И она даст движение. Движение мыслям, отношениям, чувствам. Миша, кажется, ты нашел верную интонацию, и глаза наивные. Это хорошо.

Михаил Александрович. — Хрипл:я, колышущаяся интонация. Все умные критики могут сказать, о чем говорится в пьесе. Но без личного актерского ощущения невозможно играть. Дело не в хрипе, а в манере.

Актриса. Ричард многих считает дураками.

Рачия Никитович. — Ричард — гениальный мерзавец.

(Продолжают читать. Встреча Ричарда и королевы Елизаветы. Ричард просит руки дочери Елизаветы).

Рачия Никитович. — Очень интересная сцена. Но есть опасение — не будет ли повтора со сценой с Анной? Здесь должно быть: «Все и без тебя решено мною. Что я теряю с тобой время? Это твой «ключ», Миша, «ключ», предложенный тобою вчера, когда мы работали вдвоем.

Елизавета должна вести сцену с тактом. Это очень умная женщина, государственный деятель с сильным характером. Ричард знает наперед свой спектакль, Елизавете он не известен. У нее должна сохраниться холодная интонация.

(Читка. Текст Ричарда: «Хочу сделать ее английской королевой»).

Рачия Никитович. — Он даже хотел уйти! Все решено. У Елизаветы же внутренняя тема: «Как можно сватать дочь за человека, который убил ее родных». Все время внутренняя напряженность: «Я говорю, но он все равно сделает, как решил». Это для того, чтобы не снимать внутреннюю тревогу.

Актриса. — А что она тогда хочет? У нее ведь есть задачи?

Рачия Никитович. — Есть. Уговорить, напомнить о смертях, вести себя дерзко, чтобы он отказался.

Михаил Александрович. — Мне кажется она сразу выливает всю чашу — не в ее характере цедить по капельке. Конечно, прония

существует. Но она еще раз удивится его злодеяниям: «До чего он дошел! Ты можешь силой сделать все. Убить, изнасиловать, но любви силой не получишь». В этом вся Елизавета.

(Читка).

Михаил Александрович. — Вот сейчас верно—просто, спокойно рассказать. Тогда она не мельчится. Не надо подчеркивать переживания.

Рачия Никитович. — Текст у Вас — очень сильное обвинение, его нужно просто подать зрителю.

(Читка).

Рачия Никитович. — Все правильно. Когда сильный текст, никакие краски не нужны. Она величественная в своем горе, от этого она крупнее.

Михаил Александрович. — А как со мной?

Рачия Никитович. — Есть очень знакомые интонации. Интонация Ульянова из других спектаклей. Здесь ты должен найти мягкую, элегантную интонацию. Это озабоченный государственный деятель. Он, убивая, верит, что все делается во имя народа. А мне хотелось бы видеть тебя в другом качестве. Не нужен нажим. Должна быть простота. Вот под этой простотой и скрывается сила Ричарда. Форма может быть разная. Наполеон говорил тихо, Гитлер кричал. Но о форме задуматься надо. Мы должны как-то показать физические недостатки. Но по пластике, по стилистике, мне кажется, ты должен быть прост, как бог.

(Читка. Михаил Александрович играет человека с очень мягким характером. Даже застенчивого. Возмущается, но очень мягко, тем, что Елизавета не понимает его истинных мыслей).

Рачия Никитович. — Итак, текст:

«Хочешь ее убить?

Ричард. Нет, я хочу сделать ее королевой».

Рачия Никитович. — Ты, Михаил Александрович, не буквально отвечаешь ей. Должно быть: «Господи, о чем ты говоришь! Почему люди не понимают мою искренность и доброту?!» Самые страшные люди — это люди обаятельные. Если это обаяние сделать многогранным, станет интереснее. Получится эф-

фект неожиданности. Я благодарю всех за сегодняшнюю репетицию. Вы свободны.

(Рачия Никитович и Михаил Александрович остаются вдвоем).

Рачия Никитович. — Давай подумаем, пощем форму. Мы уже подробно говорили о Кларенсе. Кларенс—сильный, волевой, жестокий человек. Для Вас (актеру, исполняющему роль Кларенса), в данный момент происходит какая-то ерунда, недоразумение. Он уверен в себе, в том, что его посылают в Тауэр по недоразумению.

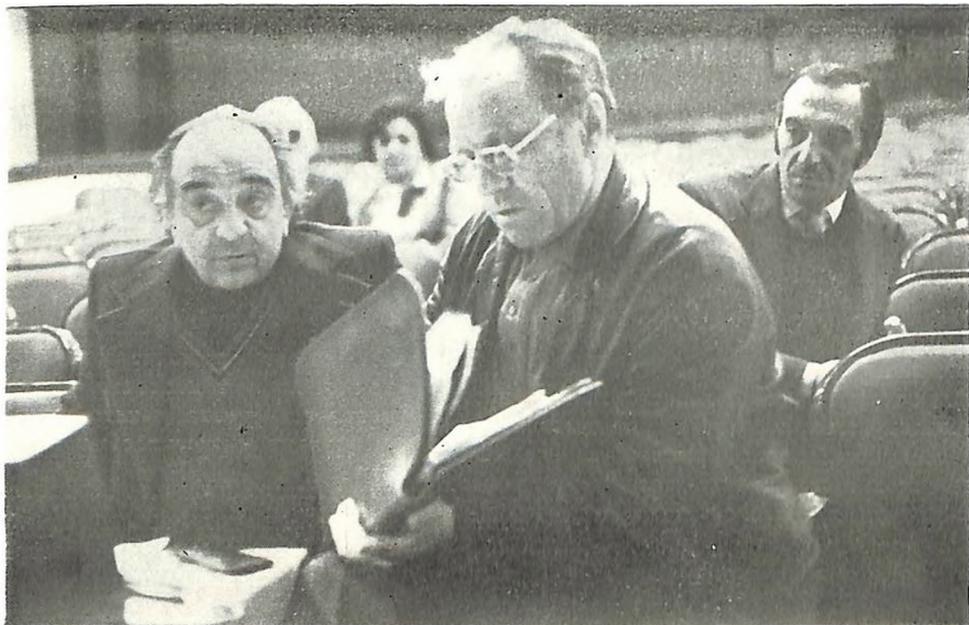
Конечно, пока на это не надо подавать заявку, но когда он в тюрьме будет вымалывать жизнь у убийцы, появится контраст характера.

Хестингс. Эта роль центральная для раскрытия идей, для раскрытия Ричарда. Он видит мир таким, каким ему хочется, а не таким, каков он в действительности есть. Хестингс очень сильный, мощный, но при всей своей торжественности неглубокий человек, примитив. Это единственный человек, который абсолютно отрицает, ненавидит Ричарда. «Ричард на троне? Что ты, господи!». Он хорошо знает цену окружающим, понимает их поступки. Хестингс думает покончить с Ричардом потом, но это оказывается поздно. Когда он уходит из Тауэра, в нем накопилась страшная злость. Ричард чувствует его состояние: «Ага, обиженный человек! Как бы выудить у него тайные помыслы?»

Брекенберри, Вы слишком громко и бесцеремонно говорите с ним. Прощу учесть, кому Вы делаете замечание! У него должен быть особый, профессиональный такт. А Вы торопитесь... Михаил Александрович, вчера мы долго работали с Вами и пришли наконец к правильному выводу. Ты, Миша, точно определил: «искренне поделится», в этой искренности — сообщение.

Михаил Александрович. — В отношениях двух братьев эта искренность в дальнейшем не разыгрывается. Эту сцену надо провести холодно. Это очередной иднотизм. Кларенс суховат, раздражен, но спокоен. Это ведь глупо—сажать его в тюрьму за букву «Г». Здесь уверенность в своей правоте, сила, «Не может





Вахтанговцы репетируют «Ричарда III» В. Шекспира

Вахтанговцы репетируют «Ричарда III» В. Шекспира



такого быть в мире. Справедливость должна восторжествовать». Но она не торжествует. (Михаил Александрович прочел монолог Ричарда).

Рачия Никитович. — У тебя сейчас все готово, что ты намерен делать? Но по логике это только рождается.

Ричард не утверждает свои пороки, а о нем так говорят — будто вернее донести будет смысл монолога. Почему-то появились нотки страдания, это ни к чему. Это хорошо, когда ты обращаешься со своим вторым «я», а иногда со зрителем.

(Михаил Александрович монолог прочел еще раз).

Рачия Никитович. — Это ближе — когда ты искренен, откровенен. Когда ты обращаешься со зрителем — выходит. Здесь нечего скрывать. Все пируют, а там гибнет Англия. Слово «любовник» надо тоже произнести с иронией. (Диалог Кларенса и Ричарда).

Кларенс ко всему должен относиться с юмором. Ричарду все известно по поводу буквы «Г». Не надо ему ничего объяснять, надо показать свое к этому отношение.

Михаил Александрович. — Идиотизм не в том, что дали не ту рубашку, а в том, что сажают в тюрьму. Почему-то у тебя все облегченно. Ведь это же Тауэр! Должно быть какое-то скрытое волнение.

(Во время читки Рачия Никитович показывает: «Вот так всегда, когда мужчины идут на поводу у женщин»). Несколько раз ударяет руками о колени, на лице — удивление, сожаление).

Рачия Никитович. — Ричард обо всем говорит всерьез, всерьез он и думает. Он все делает «через призму серьезности и опасности». Поведение Кларенса сейчас мне нравится. Активность Ричарда, пассивность Кларенса. Кларенс должен быть еще смелее. Другой не позволил бы себе говорить о пороках государства, а он смело заявляет об этом. (читка).

Рачия Никитович. — Стоп! Михаил Александрович! Врешь, как актер Ульянов. Нужна огромная искренность. «Иди и не бойся». Я любой ценой освобожу тебя из заточенья». Надо Кларенса любой ценой убедить в своей искренности, иначе он не поверит. И вот эта

искренность заставляет Кларенса поверить словам Ричарда.

«...Ступай, протак, ты не вернешься...» «...Что делать, другого выхода нет! Может, как человек я этого и не желаю, но ради «идеи» ты должен умереть!».

После текста Хестингса «Король наш болен», Ричард как будто только что узнает об этой новости. Сочувствие Хестингса не понравилось Ричарду: «Я думал, ты тоже против короля, а ты сочувствуешь. Как будто не сможем обойтись без него». «Ступайте же к нему...» «Что вы стоите, может, наш король в чем-то нуждается. Дайте ему лекарство, помогите выздороветь». Все это должно быть очень серьезно.

«Король скоро умрет...» «Не рано ли ему умирать?» «Я не готов к этому». Найти точное слово, нищ, не торопись. Должна быть паника: а вдруг король умрет раньше, чем осуществится «мой тайный замысел». «Король жив и правит...». «Что я себя успокаиваю?».

Михаил Александрович. — Пока я констатирую то, что думал...

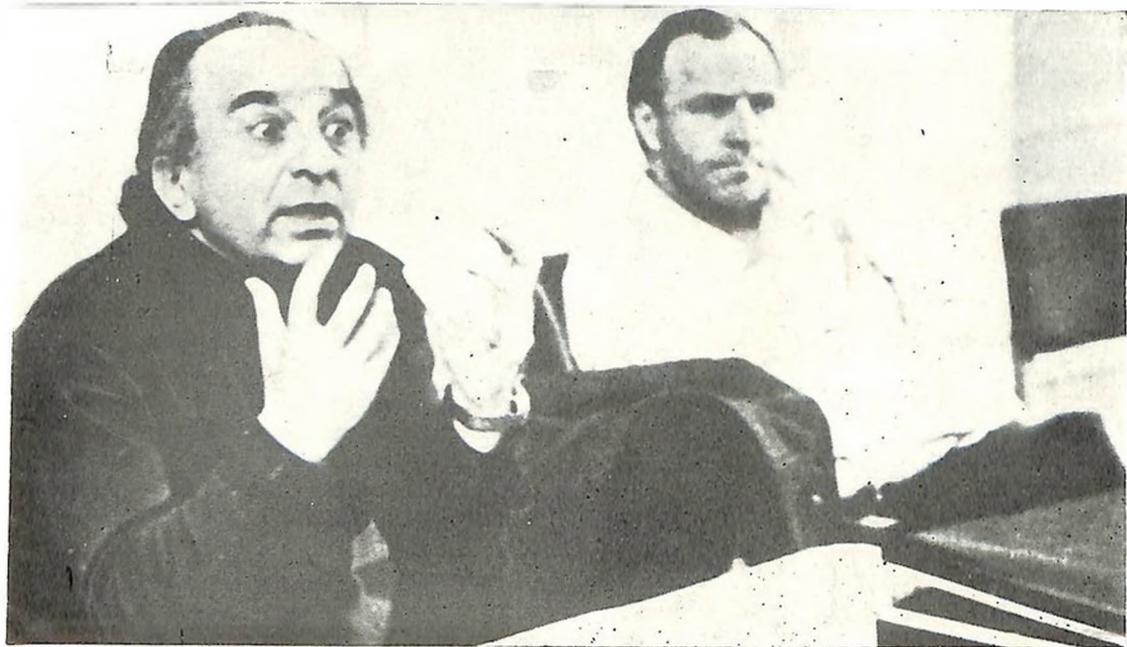
Рачия Никитович. — Все время должен думать. «Что делать?» «Другого выхода нет, я должен убить Кларенса». Вот здесь такая мизансцена: Ричард резко повернул голову и освещаются убийцы. Я сократил текст, все будет освещено в мизансцене.

Абрикосов. — Конечно, это сильнее и так хорошо. Сейчас мы восстановим живые человеческие отношения. А пластика найдется на сцене.

Рачия Никитович. — Брекенберги, вы сами говорите: «Ни во что не путаетесь». У него должно быть холодное, каменное лицо без показа своих отношений к происходящему. Все холодно, строго. Одно исполнение служебных обязанностей. (Михаил Александрович прочел монолог).

Рачия Никитович. — Направление точное. Надо начинать с нуля, рассуждать. Все честно, откровенно. Хорошо, когда развиваешь мысль. Единственная претензия по поводу второй части монолога — прощание с Кларенсом. Здесь должна быть тональная мягкость, обаятельность.

Абрикосов. — В этой мягкости и обаятель-



Вахтанговцы репетируют «Ричарда III» В. Шекспира

В Шекспир, «Ричард III». Сцена из спектакля



ности я как зритель чувствую трагизм происходящего.

Михаил Александрович. — Ричард убивает, страдая.

Рачия Никитович. — «Король болен... Может быть, Ричард не думает даже: не догадался ли он о моих замыслах? Такое время, что никому нельзя верить. Ведь и наши современники иногда доходят до такого абсурда. В мире шантаж, война, шпионаж, убийства... Скажешь, «здравствуй», а будут думать: почему бы он это сказал?»

Абрикосов. — Когда Хестингс говорит о мщении, мне кажется, что у него такая мимика: «Может, и ты виновен, Ричард, что я попал в тюрьму? Ничего, я всех отблагодарю за это!»

Рачия Никитович. — Не знаю, Гриша, думал ты об этом или нет, но прошу, зафиксируй.

Абрикосов. — Это у меня органически получилось. Адресую, конечно, конкретно ему.

Рачия Никитович. — «...Ступайте к нему... «Проси у Хестингса: «Жалко, надо спасти короля». Проси, проси. (Читка, конец эпизода).

Михаил Александрович. — Не знаю, как этот кусок?..

Рачия Никитович. — «Нужно скорее претворить планы в жизнь, а то без меня погибнет государство».

(Репетиция кончилась. Актеры разошлись. Остались Рачия Никитович и Михаил Александрович. Продолжают обсуждать сцену).

Рачия Никитович. — Это очень интересный прием, то, что ты зрителя делаешь своим собеседником. Надо делиться со зрителем, а не рассказывать ему. «Что делать? Надо найти выход из положения!» Он торопится! Поэтому Ричард и панял убийц.

Михаил Александрович. — Да, зритель для него — друг.

Рачия Никитович. — Надо к этому другу, к зрителю, обратиться примерно так: «Я знаю, вас тоже беспокоит судьба Англии. Ничего. Я это все улажу!»

Михаил Александрович. — Если доводить этот прием до абсурда, то нужна приблизительно такая мизансцена. Я сижу на авансцене (он садится на пол и продолжает гово-

рить). «Как вы думаете... (испуг)... Успеет ли король в рай послать гонимого Георга?»

Рачия Никитович. — Да, надо ожидать помощи от зрителя. Диалог со зрителем. (В это время пришла Л. Максакова, репетирующая роль Анны. Рачия Никитович и Михаил Александрович встают, здороваются с ней за руку).

Рачия Никитович. — Михаил Александрович, расскажите в двух словах, что Вы думаете до сих пор об этой сцене.

Михаил Александрович. — Беседовали по поводу образа Анны. Эта женщина хочет раз-обратиться в причинах происходящих событий. Анна поверила Ричарду, поверила, что этому человеку можно довериться. Чем он ее взял? Почему она поверила ему — может быть, она просто доверчивый человек?!

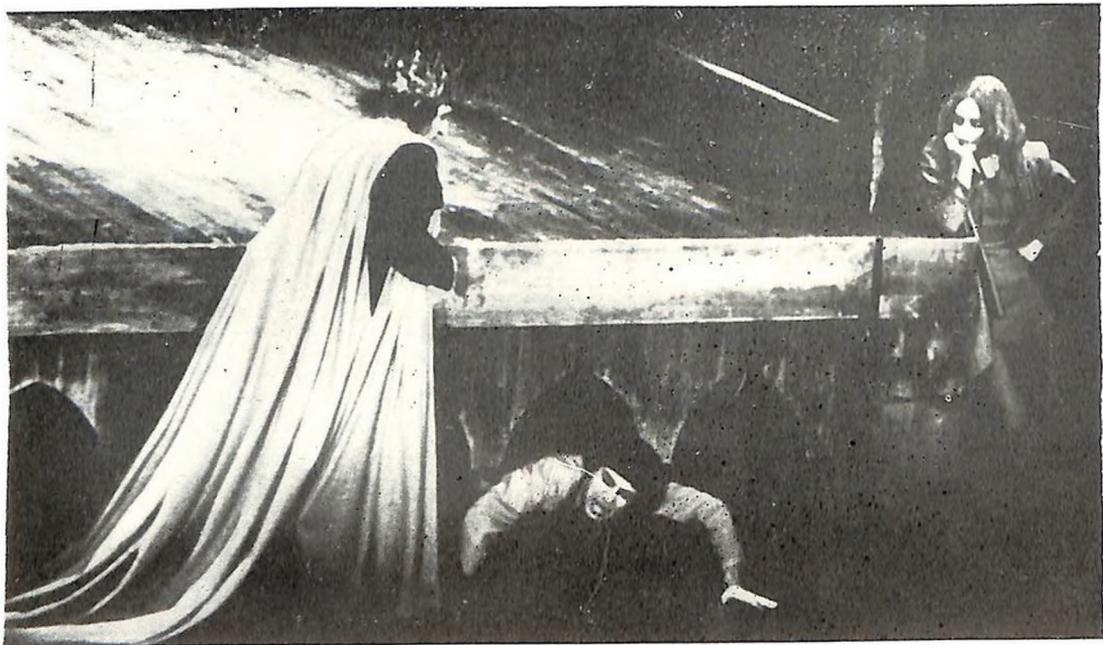
Максакова. — Как сочетать несочетаемое? Она женщина слабая, против своей совести она, однако, идти не может. «Поставьте на-земь...». Это нельзя играть ни рационально, ни иррационально. Тут как бы «Вы меня довели, и я скажу о вас, подлецах, все». Пусть отрубят голову, но скажу...

Рачия Никитович. — Мне нравится сильная от бессилия Анна. Не надо играть задачу ради задачи. Результат играть тоже не надо. Жизнь построена на контрастах. В плаче Анны, представим, есть какой-то протест. Но сразу протест не получится. Я на сцене говорю: «Вот я дарю тебе спички!» Зритель подумает: «Ну и подарок,—цена—копейка!» А я продолжаю: «Эти спички — последняя реликвия, оставшаяся от моего отца. Он завещал зажечь ими свадебные свечи». И обыкновенные спички приобретают значение. Вначале у Вас только горе, обыкновенное женское горе. Вы никак не можете подумать, что Ричард придет сюда, не ждете его. Это невозможно!

Михаил Александрович. — Женщина, которая видит мир таким чистым, что даже для такого подлеца, как Ричард, придумывает свое видение.

(Читка, диалог Ричарда и Анны).

Рачия Никитович. — Не волнуйтесь. Это труднейшая сцена — не только у Шекспира, но, пожалуй, и во всей мировой драматургии. Я не понял, где Анна начала сдаваться? Михаил Александрович, надо найти: как мир не



В. Шекспир. «Ричард III». Сцена из спектакля



В. Шекспир. «Ричард III». Финальная сцена

верит мне! Я все сделаю для тебя, Анна! После этого ты должен помочь ей поверить себе. Нужно всегда иметь в виду, где и при каких обстоятельствах эта беседа происходит. Для Ричарда, гениального актера, нужны другие краски, чтобы оправдать себя в ее глазах. У тебя не должно быть никакого цинизма. Мне кажется, что пока, временно, надо отделить монолог Анны. В монологе надо готовить состояние. Связать монолог с диалогом пока нельзя — они разные.

Михаил Александрович. — «Спички»... Сначала надо доказать, что спички значительны, а потом плакать. В театре часто бывает наоборот. Зрителя надо поставить в известность. Состояние Анны, ее отношение, чувства — все должно быть, но не — «О-о-о!» Не крик! «Поставьте наземь!» Она разговаривает с гробом. Не с живым человеком, а с мертвецом. Давайте обострим немного задачу. «Что мне делать? Если я увижу убийцу, то прокляну его. Ты пойми меня, иначе я не смогу». Чувство играть невозможно. Она проклинает убийцу и вдруг появляется Ричард.

Рачия Никитович. — Зритель должен понять, что в такой атмосфере даже невнимательный человек не сможет к ней подойти. А то вдруг окажешься убийцей! Давайте попробуем.

(Читка).

(Во время первой читки Анна вела себя, как плакальщица у гроба. После беседы она стала как бы разговаривать с гробом. Появились другие, более сдержанные краски в ее проклятиях).

Рачия Никитович. — Постарайся все говорить интимно, тогда окажется сильнее.

Михаил Александрович. — Надо разговаривать почти как в быту.

Рачия Никитович. — Попробуйте услышать голос духа.

(Читка).

Михаил Александрович. — Хорошо или плохо, но это уже жизнь. Не торопись. Как бы постучись в гроб и говори с ним. Не надо громко, с криком.

Рачия Никитович. — Знаете, если взять интимную интонацию, это очень трудно. Сложно говорить с трупом любимого человека. Страшно говорить с гробом живыми словами. Она,

может быть, подбирает слова с трудом. Не торопись. Постарайся сама понять смысл того, что говоришь, а потом и до него донести через гроб.

Михаил Александрович. — И надо это перевести в точный, абсолютно точный диалог. Не монолог, а диалог! Задала вопрос, подождала и снова вопрос. Необходим точный адрес. (Максакова читает монолог еще раз).

Михаил Александрович. — Меньше крика, больше желания объяснить. Но уже выходишь на верный путь. Она не разрешения просит, а говорит: «Отомщу за тебя!» Она его успокаивает.

Рачия Никитович. — Ты почему-то боишься. Не бойся. Мысль ясна, получилось эмоционально. Решение задачи должно быть очень неожиданным. Мне не нравится, когда зрителю все ясно, как $2 \times 2 = 4$. Куда интереснее, когда оказывается, $2 \times 2 = 6!$

Михаил Александрович. — Я не рассказывал, как однажды побывал в сумасшедшем доме. Один все время повторял: «Я переплыву через моря, через океаны! Мы у него спросили: «Как ты переплывешь через море?» «Очень просто. Сажусь на бревно и переплываю». Анна, конечно, не сумасшедшая, но ей сейчас все кажется возможным.

Рачия Никитович. — Вот что ужасно! «Не успели высохнуть слезы, а она уже бросилась в объятия убийцы». Это страшно. Пока ты не чувствуешь, но мысль уже найдена, а это самое главное.

(Повторение читки).

Михаил Александрович. — Надо его утешить: «Прости, что я тебя призываю! Но убийце будет плохо!» Уже не вызываешь, а точно знаешь, что ему не сдобровать.

Рачия Никитович. — На этот раз ты перестала страдать, нашла изюминку.

(Повторение диалога Ричарда и леди Анны).

Рачия Никитович. — «Сгинь..!» Не хочу с тобой разговаривать, убирайся!» А Ричард должен ее остановить: «Твоя краса виновата!» Здесь начинается нападение. Ричард должен быть наглым: «Ты виновата во всех убийствах, только ты! Я убивал столько дорогих тебе людей из-за любви к тебе, чтобы провести час жизни в твоих объятиях!»

Максакова. — Как сказать первую реплику при встрече с Ричардом: «Ты.», «Ты?», «Ты!», «Ты!!!», Как?

Рачия Никитович. — Попробуй, повторяй, не жди объяснения.

(Повторили диалог. Он прошел в очень быстром темпоритме, но мысль читалась).

Рачия Никитович. — Людочка! Постель— это самое страшное сейчас слово. Ведь после всего, что он говорил, он говорит: «Для меня место в твоей постели». С ума можно сойти! Какой подлец, какой негодяй!

Михаил Александрович, ты очень легко начинаешь. Даже гениальному Ричарду трудно войти в эту игру. Но после слова «постель» пути назад нет больше! Только нападение! Оборона, защита гибельны. Только нападение, чтобы выиграть этот бой. Мы еще вернемся к сегодняшним разборам. В работе дома можете опереться на сегодняшнюю репетицию и развзывать ее.

29/1

Репетируется сцена в Тауэре.

Рачия Никитович. — Прощу Вас прочесть полностью всю сцену. (Читка). Вы проходили эту сцену, Михаил Александрович?

Михаил Александрович. — Да, проходили. Сны рассказывают нечетко, как бы припоминаемая. Сон неточен, он обрывочен, неопределен. Говорят ведь старухи: «Снилось мне, будто бы я...» Это первое. А второе — «к чему бы этот сон?».

Рачия Никитович. — Во всех пьесах Шекспира персонажи верят в рок. Надо анализировать свой сон: к чему приснился? Атмосфера Тауэра, неопределенность, внутренняя тревога... Он вспоминает все, что произошло.

Михаил Александрович. — Нужно вспомнить сердцем, язык говорит, как бы между прочим.

Рачия Никитович. — (обращаясь к Брекенбери)—У вас получается интонация сочувствия. А ведь ему решительно все равно. Это профессиональное сочувствие, как будто интересуюсь, но мне все это не нужно. Но надо это сделать тонко. В процессе читки мы приблизительно поняли друг друга. Прощу еще раз. (Читка). «...В погоне за внешним покоем они теряют внутренний покой...» Эта фраза имеет свою

мудрость, годами выработанную философию.

Михаил Александрович. — Не кажется ли вам, что монолог Кларенса надо делить на две части? Первая часть — «К чему этот сон?» Вторая часть более поэтична — «Чего не увидишь во сне!».

Рачия Никитович. — Здесь много шекспировской интонации. Все у Шекспира показано в контрастах. Когда должен быть убит какой-нибудь персонаж, он идет на этот прием. Может быть, такой вариант—вдруг он увлекся жизнью, поэзией, забыв обо всем.

Михаил Александрович. — Вы помните, Рачия Никитович, размышляя о сне Кларенса, мы пробовали и такой вариант: рассказывая про сон, Кларенс обращается к Брекенбери и одновременно изучает его — может, он что-нибудь знает о том, почему его посадили в Тауэр?

Рачия Никитович. — Это не только с Кларенсом. Есть очень принципиальный, важный вопрос — дать возможность ознакомиться с жертвами. Ричард очень точно знает, кого нужно убрать и в какой последовательности. Кто-то беспокоит его своим умом, кто-то своей влиятельностью. Так, Ричард знает, что Кларенс умный, волевой человек. Он может помешать ему в реализации замысла. Кто же он, Кларенс? Зритель должен это знать.

Михаил Александрович. — Ради концентрации идей можно передвигать все, за что Ричард убивает Кларенса? Он видит перед собой противника — если умрет король Эдуард, его преемником станет Кларенс. Во всей этой каше каждый хочет побольше урвать себе. Даже Анна, не участвуя в убийствах, но поверив Ричарду, становится виновной. Убийство двух невинных детей.

Рачия Никитович. — Жаль, что ты не видел эту сцену в ереванской постановке. Там этот маленький Ричард такой сильный, что невольно приходит в голову, а вдруг он будет королем? Можно по-всякому оправдать эту жертву. Идея: все окружающие короля в крови. Когда они видят кровь на другом, они борются, но, пролив кровь, сами, кричат: «Да здравствует король!».

В отношении сна. Как бы рассказывал этот сон Ричард? Совершенно по-другому. Извините, что я вмешиваюсь в вашу кухню, но у Вас

подчас наблюдается тенденция «играть вообще». Это вызывает беспокойство.

Михаил Александрович. — Вы хотите как-то мотивировать убийство Ричардом Кларенса. Вот когда играл Ричарда Сумбатов-Южин, перед этим моментом показывали целые сцены из «Генриха VI». Надо точнее показать момент преемственности королей. Иначе зрителям не ясно, почему Кларенс оказывается первой жертвой.

Рачия Никитович. — Нет, ясно! Мотив убийства Кларенса—Кларенс мешал Ричарду в его продвижении к короне!

Михаил Александрович. — Доведем мысль до абсурда. Девяносто процентов зрителей не знают Ричарда. Идет хороший, красивый парень. Его ведут в тюрьму за букву «Г». Это зрителя нестораживает. Почему его убивают за букву «Г»? Потом на сцене убийцы и им все становится ясно. Убили... В конце Ричард говорит: «Как вы посмели убить такого человека?!» Мне кажется, что помимо всех проблем, надо выявить «механизм» преступления. Рассказывая сцену, Кларенс изучает «тяжесть в сердце» надо оправдать: он ночью не спал.

Рачия Никитович. — Исторические факторы не дают ничего. Но задача «он хочет узнать» — это уже активнее.

Михаил Александрович. — Кларенс — человек, знающий себе цену. Тогда для него сцену должен быть ерундой. Но надо решать задачи «вообще», надо решать задачи от характера.

Рачия Никитович. — Кларенс уверен в своей неприкосновенности. Об убийцах: в этой сцене действуют убийцы-любители, которые потом становятся профессионалами. «Качества убийц» направляет сам Ричард. Недавно я поставил спектакль «Палач». Человек убил тысячи людей, но дома он отличный семьянин, так сказать, гуманист. Он считает свою профессию очень нужной: «Есть виновные, они пужаются в наказании!» У этих убийц должны быть свои будни. Прошу пройти еще раз.

(Читка убийцы, Кларенс).

Рачия Никитович. — У меня дерзкое предложение. Кларенсу пужна жизнь, убийцам — деньги. Они его умоляют: «Нам деньги нужны, умри, пожалуйста!». Только попробуйте че-

рез эти характеры. Это люди случайные — «Нужны деньги? Можете убить?». Они врут: мол, да, не раз убивали. Потом под руководством Ричарда пройдут школу квалификации.

Михаил Александрович. — Если исходить из того, что они не профессионалы, может получиться интересная мизансцена; Кларенс убегает, убегает... Они поймали его, дерутся... Свалили... Встали... А Кларенс лежит. Убийцы в недоумении.

(Повторение).

Михаил Александрович. — Кусок, где идет выяснение по поводу страшного суда, то же говорит о том, что они не профессионалы.

Рачия Никитович. — «Сколько денег нам дадут?» Деньги — причина убийства. Их надо играть покрупнее.

(Повторение).

Рачия Никитович. — Нет! Снимаем! Сцена опускается. Кларенс, вот задача для тебя. Во-первых: допрос. Кто вы и как оказались здесь. Во-вторых, он должен показать власть и характер. Третья задача — оправдание. Четвертая задача — мольба. А у Вас все получается однообразно. Убийцам нужно себя настраивать на убийство. Видели американский бокс? Как боксеры настраивают себя перед боем?

(Повторение).

Михаил Александрович. — Володя, его он учит: убивать — одно, но когда убивать известно — другое. Я мол тонкая натура.

Рачия Никитович. — Совестьливый специалист по убийствам. Страшный суд—это для него серьезно. Он действительно думает, что, убив Кларенса, встретится с ним на страшном суде.

Михаил Александрович. — По действию это надо быстро закончить, а то «рассаживаетесь».

(Повторение).

Рачия Никитович. — Опять долго. Сейчас вы показываете, что правильно все понимаете, но не играете. Текст «Глостер вас ненавидит». Кларенс, Вы уже поняли, что они Вас убьют. Постарайтесь доказать свою невиновность. Не сердиться, не пугать, а доказать.

Михаил Александрович. — Мне кажется, первый кусок у Кларенса: «Не верю в смерть». Второй кусок: «Вы, которые не можете и сло-

ва вымолвить, убьете меня?!». Третий кусок «Надо повернуть, что король спасет». Четвертый кусок: «Глостер—вот на кого я надеюсь». И после этого уже—на колени! Вот это—амплитуда колебаний характера Кларенса перед смертью.

Рачия Никитович. — Кларенс-принц. Он привык, чтобы его все слушались. Мне нравится цинизм убийц. Первый все время что-то рассуждает, а второй тянет убивать. На совесть надо намекнуть, не надо играть, что перebarываете себя.

(После выяснения того, как убийцы относятся к понятию «Совесть», сцена приобрела другой характер и смысл. Теперь убийцы как бы поменялись ролями. А второй убийца находится под влиянием первого. Повторение).

Михаил Александрович. — Вот это правильно. Не надо классику «исправлять».

Рачия Никитович. — Мы и не исправляли. Искали, какими путями лучше донести мысль, характер и взаимоотношения. (Повторение). Мне кажется, теперь верно. Тогда, Кларенс, спроси с иронией. «Чем же я Вас обидел?» Доведи себя до улыбки.

Михаил Александрович. — Очень верно сказали, Рачия Никитович: «Доведи до улыбки».

Рачия Никитович. — «Приготовьтесь к смерти». Кларенс после этого поверил, что его на самом деле убьют. Приказ короля — это не шутка. Текст: «Мы исполняем приказ!.. Мол, мы ни при чем, спросите у короля! А если мы не убьем вас, то убьют нас самих».

Произошел слом! Вспомнив о Глостере, Кларенс преобразился. Глостер — соломинка, за которую он хватается. «Вам нужны деньги? Идите к брату, он даст, сколько требуете, чтобы сохранить мою жизнь!» Текст: «Нет, Глостер вас ненавидит! «Рухнула последняя стена, — «Зачем клеветнешь?»».

Рачия Никитович. — Не сожалей, издевайся. «Милорд, молитесь, надо умереть!». Нужны деньги. Это облегчение, оправдание. Они ведь наемные убийцы.

Михаил Александрович. — В финале сцены он должен умолять, плакать.

Рачия Никитович. — Исходя из ситуации, из отношения партнера в характере убийц рож-

дается наглость. Должен быть огромный контраст между той сценой, где Вас провожали в Тауэр. Там был гордый принц. Здесь он уже мертв. Ползает, целует ноги убийц.

Михаил Александрович. — Спасибо за сегодняшнюю репетицию. Напоминаю, мое первое предложение снято. (Актеры уходят. Остаются Рачия Никитович и Михаил Александрович). Вот так надо доводить все до конца.

Рачия Никитович. — Я теперь боюсь, что трудно будет создать атмосферу на выгородках. Боюсь потерять почерк спектакля. Выйдя на сцену после выгородок, можем многое потерять. Возникает непонятная паника на сцене. Это опасно. Сегодня мы начинаем чувствовать друг друга. Если за столом уточнить все пройденное тобою и мною, на сцене за полтора месяца все завершим.

Михаил Александрович. — Да, это исключительный случай. Вам ясна пластика и мизансцены спектакля. Нужно их только перевести через актерские сердца. Сегодня 26-я репетиция. Я иногда боюсь сможем ли мы собрать найденные нами крупинки...

Рачия Никитович. — Если здесь, за столом, эти крупинки будут точны, о сценическом решении не волнуйся. Мне нравится, Миша, процесс работы у тебя. В это время я мысленно работаю как второй режиссер.

Иногда ты очень воодушевленно ошибаешься (Оба смеются).

30/1.

Репетируется встреча леди Анны и Ричарда. Начали с читки.)

Рачия Никитович. — После первой нашей встречи я дома хотел понять: что подействовало на Анну, почему она уступила Ричарду? Чем он ее взял? И пришел к выводу: своей откровенностью. Эта откровенность включает в себя резкость, смелость и честность. Этой неожиданной смелостью Ричард и одерживает победу над Анной. По-моему, такое начало не исключено.

Максакова. — Просто играть состояние — может, ей плохо...

Рачия Никитович. — Но это состояние должно быть логично. Шекспир показал Анну в таком состоянии, что к ней невозможно подойти. Она как сумасшедшая. И именно в этот

момент появляется Ричард и переворачивает все ее состояние.

Михаил Александрович. — Она вдруг ообразила — что происходит? Можно сделать то, что ты делаешь. Она уже со сдвигом. Тогда другое отношение к мертвецу. «Подождите, что происходит!»

Максакова. — Ей не с кем говорить, кроме этого мертвеца. Как воплотить эту мысль?

Рачия Никитович. — Давайте попробуем еще раз прочесть. (Читка).

Вчера мы ренетировали интересно, но не искали. Чего она хочет? Пока мы этого не уточним, у нас не получится дальнейшее. У тебя пока рассуждения с гробом. Информационность. А это — плач. Это рыдание. Что случилось? Зритель не знает ситуацию. Хоронят короля и так втихую. Это раздражает Анну. Это для начала. А потом надо построить на эмоциональных тонах. Он был последним из вашей династии.

Нужно начинать сцену суховаты, рационально и не очень понятно.

Михаил Александрович. — В этом тексте у тебя три актерских куска. Первый — что происходит? Ей нужно остановить не прекрасное, а ужасное мгновение. Второй кусок — «Прости, что я тревожу твой дух! Но как жить-то дальше?» Посоветуйся с ним. Третий кусок — «Не волнуйся, я отомщу за все!» Рачия Никитович, я бы сейчас полностью убрал эмоциональное состояние. Надо понять и остановить это безумие, эту беготню. Все бегут рысцой. Попробуй остановить их — больше ничего.

Максакова. — «Поставьте!» Я говорю царственно.

Михаил Александрович. — Вот в это можно хотя бы верить. Представь: кругом тишина и вдруг повелительный голос Анны. В первой фразе тебе нужно только остановить их. Характер мы пойдем потом.

(Повторение).

Максакова. — Получается чтение стихов.

Михаил Александрович. — Надо сажать их на задачу. «Он должен слышать!» Не надо ему докладывать.

Рачия Никитович. — «Будь проклят» — это протест и страдание. А ты превращаешь в

митинг. Что она хочет? Зритель пока не понимает, кто убийца, кого проклинает Анна. Это только экспозиция. Здесь нужна не форма, а конкретность. «Что играть?» Представьте, я готовлю себя к тому, чтобы отомстить Ульянову за вчерашний спор. Ульянов приходит на репетицию. Ведет он себя так тихо, делкатно, что я... сдаюсь. «Что творится?» Ведь когда умирает близкий сердцу человек, это огромное горе.

Максакова. — Я, наверное, с ума сойду...

Рачия Никитович. — По-моему, нужно пока перескочить этот монолог. Может, встреча с Ричардом как раз приведет к нему — от обратного.

(Читка диалога Анны и Ричарда).

Михаил Александрович. — Как-то мы записывали на радио сцену из «Идиота» и, хотя играем его уже 15 лет, ничего не получалось. что мы играли его «для 25 ряда». Пластинка этого не терпит. Так и сейчас, Людочка. Я здесь, рядом, а ты говоришь: «с 25-м рядом!» Зачем кричать?..

Рачия Никитович. — Еще — рви стих, разговаривай! (Слушает). Вот так, это уже текст, а не стихотворение! (Продолжают читать).

Рачия Никитович. — Мне кажется, Людочка поняла первый кусок. Кое-где уже улавливаешь суть задачи. По-моему, Глостер, слишком активен в общении с леди Анной. Надо начинать с нуля. Итак, Анна оплакивает покойника и появляется Глостер. Монолог не получается, пока мы не определим, что она хочет. Монолог сам по себе ничего не сообщает. Кого-то убили. Кто-то умер. Обыкновенное горе.

Михаил Александрович. — Гроб и слезы... И вот появляется Ричард. Здесь, между прочим, должна быть огромная пауза. С ума можно сойти! Убийца явился на похороны. Анна не находит слов, она не знает, что ей сказать Ричарду. Это, кстати, одна из самых сложных и самых спорных сцен. Итак, продолжим. Монолог пока снимаем. Начинаем с появления Ричарда. (Читка).

Рачия Никитович. — Анна, снимите плащ, он Вам мешает. Не надо уходить в себя.

Михаил Александрович: — Прежде всего

Анна ждет от Ричарда оправданий. А тот не оправдывается!

Рачия Никитович. — Миша, ты должен быть чрезвычайно выдержанным и спокойным. Уверенно должен сказать «твоя постель». Людочка, ты очень рано смирилась, слишком рано начинаешь верить в Ричарда.

Михаил Александрович. — Что значит «постель»? Здесь ход Ричарда логичен. Он хочет смутить, шокировать Анну.

Рачия Никитович. — Далее, в отношении текста Ричарда «ты виновата». Это классическая демагогия: «Если бы не ты, не было бы этих смертей». А в душе должен повторять: «Не понимает меня Анна, не принимает мою любовь...». Страшный цинизм должен быть в словах: «Пусть поблагодарит, что я его послал туда — в небеса!» Людочка! Очень ты быстро воспринимаешь слова «твоя постель!» Как это так! После таких злодеяний он предлагает тебе стать его женой! Здесь Анна, может быть, задохнулась, может быть, вскрикнула... (Максакова засмеялась). Знаете, мне понравился этот нечаянный смех. Какое-то сумасшедшее состояние. И еще—очень спешите. Не надо! У Ричарда надо убрать жалость: «Я не жалок, я прав!» Мне кажется, здесь мизансцену надо построить иначе. Они сидят далеко друг от друга, и Ричард притягивает ее, как удав кролика. И она тянется против желанья, пока не попадет к нему в пасть. Попробуйте еще раз.

(Повторенне).

Михаил Александрович. — Опять плавает...

Рачия Никитович. — Это оттого, что нет спора! Понимаете? Нужен спор!

(Повторенне). Вот. Начиная со слов «Оставим поединок остроумья» Ричард переходит в наступление. Все ответы, которых ждет Анна, нелогичны, неожиданны. Каждый раз это не то, что ожидала услышать Анна. Это вовсе не такой простой диалог как вы его ведете. У тебя, Анна, вовсе нет ощущения неожиданности его ответов. Поэтому действие не развивается. Что тебя беспокоит, Михаил Александрович? Давай поделимся.

Рачия Никитович. — Вот именно. Мужество и надо играть. После упоминания о постели отступать некуда. Здесь они как-будто

поменялись ролями: Анна отступает, а Ричард переходит в наступление.

(Повторенне).

Михаил Александрович. — Я чувствую, что они должны быть как две сцепившиеся собаки.

Рачия Никитович. — Попробуем. (Повторенне). Об этом я и говорю. Текст «прими перстень...» Анна вовсе не хотела принимать перстень, все получилось машинно. Но и приняв перстень «это вовсе не значит, что я согласна...»

Текст Анны «Вам все мало...». Это значит— после того, что вы совершили, я сдалась, отступила перед вами, а вам все мало?... Это же страшно добивать до конца, как это делает Ричард. Уход Анны со сцены — это целая церемония, а вовсе не «взяла и просто ушла». Может, это сыграете пока в паузе? (Читка сначала, с выхода Ричарда).

Рачия Никитович. — Анна, надо воспринять то, что сказал Ричард, а уж потом отвечать. А то нет контакта и получается крик.

Михаил Александрович. — Может, мне играть без страсти? Хотя бабу без страстей не возьмешь.

Рачия Никитович. — Почему «без страстей»? Все правильно. Но я хочу понять, где должен быть перелом?

Максакова. — Я не чувствую роли, у меня все формально...

Рачия Никитович. — Не чувствуешь, не понимаешь... Но и это уже продвижение к цели.

Михаил Александрович. — Когда ты делаешь «точнейшее понимание», появляется суть, смысл.

Максакова. — Хочется давать усложненное толкование...

Михаил Александрович. — Давай лучше думать о простоте. Не умеем еще ходить, а изобретаем велосипед. Давайте лучше сначала ходить научимся!

Рачия Никитович. — У вас, Людочка, получают готовые мысли, эмоции. А все должно быть неожиданностью. Это создает другие краски, разнообразие. Именно неожиданность появления Ричарда останавли-

васт ее и как бы заставляет беседовать с ним.

Михаил Александрович. — Сейчас наша сцена похожа на современный спор: каждый кричит, не слушая другого. Обругали друг друга, а дальше что?

Рачия Никитович. — Репетировать и еще раз репетировать! Через пару дней вернемся к этому эпизоду.

Репетируется I сцена II акта, — у постели больного короля Эдварда.

Рачия Никитович. — Прошу прочесть всю сцену!

(Читка).

Михаил Александрович. — Мир, в котором живет король Эдвард, очень замкнутый, каждый здесь кого-то преследует, все друг друга боятся, убивают друг друга. И вот появляется человек, который убивает всех. В последние часы своей жизни Эдвард хочет помирить всех. И все эти люди мирятся, не веря друг другу. Одни Эдвард верит в успех этого примирения, а у каждого камень за пазухой.

Рачия Никитович. — Надо всем вести сцену так, чтобы король успокоился. Все делают театр, но это хороший театр. Всем кажется, что в жизни все прекрасно. И вдруг появляется Ричард и разрушает все.

Граве. — Чем чище они для меня, то есть для короля сработают, тем убежденнее зритель скажет: «Вот сволочи, ведь они все врут!»

Михаил Александрович. — Здесь должен действовать механизм «сцепления интересов». Когда человек на грани смерти, а окружающие строят отношения не с ним, а с последствиями.

Рачия Никитович. — Эдвард холодность окружающих замечает. Этот король себе как бы иной мир создал, не имеющий ничего общего с реальностью. Страна находилась в тяжелом положении, а он этого не понимает. Был легкомыслен, думал, если приближенные его помиряются, значит, все будет в порядке. Я не согласен с Вами, Михаил Александрович. Граве не должен играть мертвеца. Наоборот — все знают, что он умирает, а он говорит: «Буду жить!»

Михаил Александрович. — Позиция короля: ему кажется, что если все протянут друг другу руки, то наступит время «кисельных берегов». Он — очень активный сумасшедший. Все они уже по разу поцеловались, а он еще требует.

Рачия Никитович. — Пожалуйста, попробуйте еще раз. (Читка). Королю надо быть самоувереннее. Должна быть огромная забота о ближних. «Поцелуйтесь!» «Если я, король, сказал, значит, все!» Все у короля выработано «профессионально». (Повторение). (Актеру, исполняющему роль Хестингса). Гриша, очень хорошо смотришь, зафиксируй этот взгляд. «Подождите», говорит взгляд Хестингса, — вот умрет король, тогда поговорим». Текст короля: «Господь накажет». Король и сам не верит в искренность мирящихся и призывает бога не помощь. Прошу с этой фразы. (Читка). Вот сейчас атмосфера уже чувствуется. Получается, что король и сам не верит в примирение. (Читает сцену до конца).

Михаил Александрович. — Король должен их уговорить. Ты не должен быть уверен, Саша в том, что они помиряются. Когда ты уверен, пропадает драматизм.

Граве. — Но когда я «вибрирую», то перестаю быть главой государства.

Рачия Никитович. — Он прав, как бог, но не уверен. А примирение это для него много значит. В первый раз Саша начал читать слащаво, и получилось новое отношение к окружающим.

Михаил Александрович. — По системе надо не приказывать, а убеждать. Ты сейчас приказываешь и тебе как королю все подчиняются. Я бы начисто убрал у Саша Граве все предупреждающие нотки. Надо, по моему, передать мысль: «Не для меня мириться, а для себя». Это для вас благо. (Читка).

Абрикосов. — Мне кажется, единственный человек, который говорит здесь искренне, это Хестингс?

Рачия Никитович. — Да. Хестингс очень предан Эдварду. По моему, в этом окружении при произнесении клятвы самым активным должен быть Бекингем. (Продолжают

читать до момента появления Ричарда). Михаил Александрович, у Вас первый выход непонятен. Он пришел уже готовым. Когда ты взорвался, как бомба, я не поверил. Почему Ричард пришел так?

Михаил Александрович. — Он принес известие. Ричарду нужна была гибель Кларенса, чтобы потом погубить всех этих. Он знает, когда вернее воткнуть нож. Ричард издевается над ними: «Вот... помирились... Но знаете ли, дорогие мои, чья это работа— голова Кларенса?...»

Рачия Никитович. — Я бы хотел, чтобы все было так открыто. О смерти Кларенса надо сказать тихо, спокойно. А в результате — взрыв! (Повторение с выхода Ричарда). Простите, но конфликта нет. Эдвард знает, что Ричард — самый большой мерзавец. Это — единственный, который может испортить все. Граве, веди диалог немного активнее. Ричард сейчас должен «ломать трагедию».

Михаил Александрович. — Мне кажется, что Ричард ищет удобного момента для удара. Он видит всех насквозь, он всех раздает, ломает. «А что мне с ними торговаться, когда у меня все козыри на руках!»

Рачия Никитович. — Твой ход, правильный, Миша, — Вы играете в перемирие — играйте! А я включу в эту игру элементы трагедии. С приходом Ричарда партия Елизаветы пришла в замешательство. Вот текстом Эдварда «Хоть кто-нибудь» Шекспир говорит от своего имени. В конце сцены Беккингем предвидит будущее и переходит на сторону Ричарда. Беккингем первым вступает в партию Ричарда. (Повторение). Ричард здесь не просто вестник смерти. Говорит государственный человек. «Боже, как вы все врете! Гибнет государство, а вы тут разыгрываете спектакль!» Он не просто сообщает, а пришел, а то получится мелко. «Господи, что творится у вас», — вот о чем думает Ричард. Саша, твое поведение правильно, но есть внутренняя пассивность. Потом, наша первая задача — не читать стихи, говорить. Когда у Шекспира начинается помпезность, теряется живое, на чем можно строить контакт со зрителем.

(Читка, повторение).

Абрикосов. — Мне кажется, в последнем монологе Эдвард обвиняет не скружающих, а себя: «Все мы сволочи!»

Рачия Никитович. — Знаете, в чем сложность? От бытовизма до ложного пафоса — один шаг. Когда говоришь о простоте, сразу появляется Островский.

Граве. — Есть одно опасение — как бы не стать оратором.

Рачия Никитович. — Я вчера долго изучал в гостинице пьесу и думал, почему не получается сцена Ричарда с леди Анной? И пришел к выводу. До прихода Ричарда Шекспир создает вокруг леди Анны такую среду, что в нее не проникнешь, это как замок. Но появляется Ричард и разрушает этот замок, как карточный домик. Вот и здесь нужно понять эту контрастность.

(Повторение).

Михаил Александрович. — Относительно Беккингема. Есть люди, которых не поймешь — соглашаются они или отрицают, за они или против. Кстати, из твоего же текста «Враждой моих друзей». Он в своей клятве ничего не говорит, а кажется, что сказал все. Кто его друг? Он соратник Ричарда, такой же разбойник с большой дороги. Это воровская дружба. У Беккингема нет друзей.

Кацынский. — Беккингем говорит: «Дай мне именные!» Но я не хочу пока мелочиться. Я мысленно говорю: «Я хочу руководить государством вместе с тобой!» Это масштабное.

Михаил Александрович. — Кое-что о Ричарде. Ричард лично ни в каком убийстве не участвовал. Он специально заставил Беккингема участвовать в убийстве, чтобы прибрать его к рукам.

Рачия Никитович. — Ты, прав, Толя, Беккингем не борется за именные. Когда он в конце пьесы видит, сколько пролило крови, он думает: «За что все это?» Шекспир так и пишет — не было бы окружения, не было бы и Ричардов! Это современная, вечная тема. (Повторение. Волынецу).

Отношение надо показать, но не грубить.

Михаил Александрович. — После каждой удачи не надо спадать.

Рачия Никитович. — «Режиссером» спек-

такля в комнате Эдварда является Елизавета. Все играют для нее. Елизавета думает: «Что ждет меня после смерти короля? Она ничего не говорит, но сцена эта ее!» (Повторение).

Михаил Александрович. — Прости, Толя, По-моему «проявит Бекингем» неправильно, по-моему, «проявит Бекингем». Р. Плятт рассказывает, что Хмелев любил говорить: «В каждом предложении должно быть одно «мохнатое» слово! А у нас их столько, что получается веник. (Повторение).

Рачия Никитович. — На этом этапе, мне кажется, мы поняли друг друга.

Один из актеров. — Остается только еще сыграть!

Рачия Никитович. — И будем играть! Если у нас нет вопросов, спасибо. Разойдемся по домам.

5/II—76 г.

Рачия Никитович. — Честно говоря, я этой сцены касаюсь впервые. В ереванской постановке мы ее сократили. Но здесь, заново пересмотрев, я нашел, что это единственная сцена, где действует народ. Эти представители народа показывают свое отношение к происходящему. Прочитав внимательно сцену, я нашел, что в ней содержится современный диалог. Прошу Вас прочесть сцену. (Репетируется третья сцена второго акта. Встреча трех горожан).

Рачия Никитович. — Об этой сцене Дюпской написал: «Показать всех представителей народа в лице трех горожан». С вашей помощью мы должны сочинить характеры этих трех горожан. Сказал «сочинить» и вспомнил собственную мысль. Мне кажется, давно пора пересмотреть слово «постановщик», понятие «режиссер ставит спектакль». Эти термины упрощают работу режиссера. Ведь надо сочинить спектакль, как сочиняют свои произведения художники, композиторы, поэты и развивать свое сочинение. Исходя из этого, мы будем вместе сочинять характеры этих горожан, которые, как пишут некоторые исследователи, Шекспир «по молодости лет», не раскрыл.

Я предлагаю следующее. Встречаются два соседа. Первый и второй горожанин. За-

ценимся за это. Они доверяют друг другу, но не до конца откровенны между собой, не до конца делятся своими мыслями о положении в стране. Появляется третий горожанин и очень свободно рассуждает об обстановке, сложившейся в Англии. Эта откровенность настораживает соседей — они принимают его за провокатора. После этого уже никому не доверяет. Еще прошу помнить: это — конкретные люди и между ними происходит конкретный разговор, беседа. Поэтому старайтесь избежать стихотворения. Я уже говорил о развитии, помните? Эти горожане будут присутствовать и в сцене коронации. Пожалуйста, попробуйте.

(Читка. Встреча I и II горожанина).

Рачия Никитович. — Первый диалог не удался. Это ведь встреча двух соседей. Раннее утро. «Сосед, здорово, ты куда?.. Когда один из горожан говорит о Ричарде «Опасный человек Глостер», то он сам пугается своих слов. Это, знаете, как, приблизительно, должны воспринимать двое других: «он как диктор радиостанции «Голос Америки». Клевета и шантаж! Все должны друг друга бояться! Вот с Вашей актерской фактурой, это будет очень интересно (Рачия Никитович обращается к актеру Павлову). У вас голос, словно гром, а бонтесь, как кролик. Нужно более активно говорить текст «Так бывает всегда перед грозой...»

(Повторение).

Рачия Никитович. — После выхода третьего горожанина, ситуация усложняется: почему он столько болтает? Что у него на уме? Почему он так откровенен? Пусть с этой откровенностью идет к другим, нам наша голова дорога. Нам надо дойти до такой атмосферы. Если есть вопросы, прошу.

Луц. — Мы все поняли, будем работать по той линии, которую Вы подсказали. Хотелось бы знать, как вы представляете постановку.

Рачия Никитович. — Мы часто возвращались к этому вопросу. И понятно ваше желание узнать режиссерский замысел. Многие шекспироведы считают Ричарда злодеем, который убил всех, кто стоял на его пути к короне. Стоит ли нам показывать Ричарда

таким? Что это даст современному зрителю? Этот вариант для него — история, этнография, — посмотрел, ушел и все забыл. Мы хотим показать, что среда сама создает почву для появления ричардов и этим себя губит. Как говорят французы «каков народ — таково государство». Мы хотим предупредить: «Будьте бдительны! Готовя почву для ричардов, вы роете себе могилу». Ричард — гениальный актер. Он борется за корону, любыми способами сводит счеты со своими конкурентами ради великой цели — «спасти Англию».

Ведь так родились Гитлер, Муссолини, Вот цель нашей постановки «Ричарда».

В 12 часов были приглашены на репетицию актеры, занятые в следующей сцене.

Рачия Никитович. — Давайте прочтем сцену и поговорим. (Читка. Сцена 2, III акт. Хестинге, Кетсби, Стенли).

Рачия Никитович. — Хестинге видит мир в лучшем свете, чем он есть. Это бесстрашный человек, верящий в свою силу. Кетсби — не прирожденная сволочь. Он «исполнительный», и отсюда все идет. Если он что-то делает, то до конца. Он по характеру отличается от остальных персонажей. Он полностью предан Ричарду, подчиняется ему беспрекословно. Он очень тихий человек. Ричард приказывает ему кого-то убить, — Кетсби достает нож, убивает, а потом рассуждает «Что за мир?» Если Ричард предложит ему список лиц, где будут значиться имена брата, жены, отца или кого-нибудь из родственников, Кетсби не задумываясь убьет и их. Ему бы только добросовестно выполнить поручение.

Ричард взял в свою партию Кетсби одним из первых. Первым был Бекингом, вторым — Кетсби. Во всех секретных разговорах Кетсби присутствовал как пес. На него не обращают внимания. А он думает: «Все это до поры до времени. Когда Ричард станет королем, я оторву свой кусок пирога!»

Создалась партия Ричарда. Кто будет в ней третьим? Хестинге! Но пойдет ли он за Ричардом? Ведь он очень предан Эдварду. Вся сцена строится на этом: пойдет ли Хе-

стинге за Ричардом. За этим и послан Кетсби.

Актер. — А мне кажется, что Кетсби интеллектуальный человек, си идеолог Ричарда.

Рачия Никитович. — Из какого текста Вы исходите, когда говорите, что Кетсби — интеллектуал? Если бы Кетсби был идеологом, его бы не посылали на черную работу. Сидел бы в белых перчатках. Он щипик, исполнитель. Вот его вызывает Ричард и говорит: «Иди разузнай, что у Хестингеа на уме! Только ссторожно». Кетсби пожимает плечами и отвечает: «За кого Вы меня принимаете! Это не первый раз!» И делает все, что от него требуется — все ведь оплачено. Зачем приписывать Кетсби ложную интеллигентность?

Есть версия, что Ричард не был горбатым. Просто среди этих атлетов XV века он казался таким. И его физическое несовершенство, хилость раздули его политические противники. Возможно, живи он среди нас, казался бы красавцем-мужчиной.

Кстати, по истории Кетсби — лорд. Но с ним никто не церемонится. Кетсби — человек-палач, с сложением. Еще хуже, он «пес-палач». Это ложится на текст. Посвистали — и он прибежал, полаял, посвистал и два раза — убил.

Актер. — Ведь все это, сказанное Вами, противоречит истории.

Оснев. — Вот вы говорите об истории. Но ведь Шекспир не историк, он историю не писал, а трансформировал ее. Поэтому искать в исторических архивах суть роли неверно. Надо идти от данного текста.

Рачия Никитович. — Я считаю, что Кетсби был человеком действия, Михаил Александрович. По форме он мог быть и тихим, но по существу, это человек действия. Прощу прощенье еще раз.

Рачия Никитович. — Утро. У Хестингеа отличное настроение. Правда, Вы спрашиваете у Кетсби: «Все ли в порядке в этом зябком государстве?», но в душе уверены, что все в этом государстве зависит от Вас.

Кетсби знает, с кем имеет дело. Ничего толком не сказав, он испытывает Хестингеа. (Повторение). — «Если так пойдет, Глостер

обретет венец». Хестингс должен зацепиться за это: «Ты думаешь, он метит на венец?» Вдруг Кетсби выдает себя: «Сегодня убьют твоих врагов. Казнят всю родню королевы...» Огромная пауза. Хестингс отвечает приблизительно так: «Это очень здорово, но вот пройдет неделя-другая, мальчик станет королем и я сам справлюсь с ним. Так что не смейте трогать мальчика! Хотя и создали ссору между мной и монархом, я за Ричардом не пойду!» (Повторение). — У Кетсби идет двойная игра. Когда Бекингем спрашивает у Ричарда «что делать, если лорд Хестингс не пойдет за Глостером?», Ричард сразу отвечает: «Голову долой!» Кетсби во время этой беседы присутствовал. А теперь ведет себя с Хестингсом как близкий друг. (Повторение). — Текст у Кетсби: «Как тяжело умирать не готовым к смерти», как это случилось со многими. Но это правильно, что те погибли, и еще многие отправятся за ними! (Повторение. Появление Стенли). — Можно сказать, единственный более или менее честный человек, как пишет Ян Кот, «светлый человек — это Стенли. Он все время предупреждает Хестингса, что Ричард хочет и может стать королем Англии, но самоуверенный Хестингс не понимает его.

Оснев. — О каком совете идет речь?

Рачия Никитович. — «Вас сегодня вызвали на Совет — во дворец, где решается судьба Англии, а вы тут шутите». Последствия этих шуток могут быть не очень хорошими. Гриша, по настроению ты неверно ведешь сцену. Для тебя Ричард очень честный человек. Ведь он первым встретил тебя после тюрьмы. «Меня вызывают на Совет?» Что мне эти советы, когда я сам скоро буду править Советом». (Повторение). — Гриша, в жизни есть обыкновенные дураки и важные, торжественные дураки. Этому «торжественному дураку» все говорят: «Ты дурак, дурак!» А он сгладывается по сторонам и говорит: «Да, да встречаюся в жизни дураки!» Хестингс в данной ситуации — такой торжественный дурак. Стенли предупреждает его: «Не лучше ли прогнать судей?» Это значит — и тебя могут обезглавить. А Хестингс не понимает намека. Стенли продолжает «Пойдем,

милорд!» То есть ты идешь на верную гибель, безумец!»

7/11

На сегодняшнюю репетицию приглашены Ульянов и Кацынский, Ричард и Бекингем. До начала репетиции разговор зашел об актерском мастерстве, об искусстве вахтанговцев.

Рачия Никитосич. — Каждый вахтанговец в стдальности — это яркая творческая индивидуальность, но когда они собираются на репетиции и сталкиваются с необходимостью коллективного мышления, то становятся пассивными, трудно преодолевают предложенные задачи. Меня в последнее время очень интересует термин «чувство времени». Говорят, если сидеть над одной постановкой по 6—7 месяцев, получится хорошо. Не согласен я с этим. Американский драматург В Сароян написал самую лучшую свою пьесу «Мое сердце в горах» за неделю. «Пиковая дама» написана Пушкиным за 20 дней. Мне кажется, если у художника есть, что сказать, он это скажет, а если нечего сказать, он не скажет ничего, даже если пройдет десятилетия.

Кацынский. — Актерское мастерство для меня как барьер на ипподроме. Зритель сидит в зале и думает, сможет ли актер взять этот барьер. Актер преодолел барьер, бежит... думают — сможет ли взять следующий, и так до конца спектакля. Мне не нравится, когда актер вот так бежит по полю.

Михаил Александрович. — Я вспомнил один американский фильм, сделанный по последней моде и с использованием техники цвета. Сюжет фильма — предвыборная кампания. Как режиссер закрутил сюжет! Вот это мастерство! Фильм заканчивается грандиозным митингом! И среди всего этого шума кто-то прихлопнул кандидата и никто этого не заметил. Знаете почему у нас нет «коллективного мышления?» Теперь все уравнилось. И сами актеры, и актерское мастерство. Никто не хочет считаться с другими.

(Беседа незаметно вернулась к «Ричарду»). — В данный момент Ричард мне представляется одиноким. В первой сцене выходит одинокий, замкнутый человек. Робкий.

тихий. Потом он беседует с братом, встречается с леди Анной... Постепенно оказывается на троне и удивляется; почему это все от меня убегают? Ведь сами же помогли ему стать королем...

Рачия Никитович. — Вот тогда и реализуется мысль о том, что окружающая среда создала благоприятную почву для такого негодяя как Ричард. А в конце они понимают, что подняли Ричарда на трон, на свою же голову. Я хочу, чтобы он был, как сдвинутый шенок — стоял на улице, ежился, замерзал. Скулит. Кто-то пожалел его, принес домой. Обогрел, накормил. Щенок вырос в огромного пса и загрыз своего хозяина. Можно сказать, что одним из таких хозяев его является Бекингем. Ян Кот очень точно характеризует отношение Ричарда к Бекингему: «Ричард сразу понял, что этот человек тщеславный и любит, чтобы с ним посоветовались» И Ричард советуется с ним, а поступает по своему, постепенно реализует свои планы.

Михаил Александрович. — У меня такое чувство, что я иду, иду, и вдруг передо мной тысяча тропинок. Надо точно выбрать по какой пойти дальше. Ричард свой «поход великий» начинает с нуля и не знает, чем его закончит.

Рачия Никитович. — Давайте попробуем прочесть еще раз. Кстати, «о ржавых доспехах». Надо не «доспехи» играть, а военное положение. (Актеры начинают читать сцену). — Текст Ричарда — «Ну друг, сможешь ты дрожать?...» в подтексте — «Все зависит от тебя, пойми, только от тебя!» Толя, ты очень уж сразу спрашиваешь «Где Кетсби?» Не торопись, обыграй паузу, и вдруг со злостью: «Где Кетсби?» Миша, ты наверно, знаешь, как откармливают свинью? Кормят, выхаживают ее, а осенью убивают. Вот здесь Ричард должен тоже «откармливать» Бекингема. «Что бы я смог сделать без тебя, гениальный ты человек!» А Бекингем расстаял от взгляда Ричарда, расцвел, как майский цветок!

(Продолжают читать).

Ричард. — Как охраняется мост?

Бекингем. — Нам в помощь бог и наша правота.

Рачия Никитович. — Здесь Вы искусственно создасте панику для лорд-мэра. В мизансцене его сначала чуть не убили, приняв за врага. Накрыли плащом. Поволокли по земле... И вдруг Ричард как-будто узнает мэра — «Постой, друзья идут к нам!» А лорд-мэр от испуга уже «готов». (Продолжает репетировать. Кетсби бросает на землю голову Хестингса). — Может, это не имеет прямого отношения к работе, но я хотел бы, чтобы все знали, какая перемена и церемония была в Тауэре по отношению к убитым. Голову убитого надевали на копье и показывали народу. Приходил священник и объяснял всем, за какие грехи его убили. Одеты в белое (цвет траура) приглашенные плакальщицы начинали оплакивать покойного. Эта церемония происходила всегда, даже если убитый был изменником.

(Актеры продолжают репетировать. В первой части диалога Михаил Александрович ведет себя с Кацынским как режиссер). После появления лорда-мэра он яркими голосовыми красками, мимикой создает ощущение паники. Бекингем повторяет его указания. Когда Кетсби бросает голову Хестингса, Михаил Александрович мгновенно преобразуется. На лице его можно прочесть: «Какое горе!» — Михаил Александрович начинает оплакивать Хестингса со слезами на глазах. Услышав о том, что лорд-мэр не верит, он грозным, громовым, хотя и сильным голосом обвиняет лорд-мэра за опоздание. Лорд-мэр сдается. Михаил Александрович делает переход на другой актерский кусок. После того, как все уходят, он полностью расковывается, освобождает мышцы, голосовые связки от нагрузки. Сразу убирает все интонации. Перед нами уставший от игры актер — Ричард. «Спектакль окончен!» После этого Михаил Александрович ведет очень спокойную доверительную беседу со зрителем о том, что теперь остается убить шенков Кларенса. — Ричард неспроста говорит: «Приведи всех в замок». Потом, попробуй без «жирных» интонаций. Произнес текст о «щенках» так, словно ты говоришь своему брату-зрителю: «Что мне делать, ведь другого выхода у меня нет!»

Кацынский. — Это очень интересный прием, что Вы зрители делаете сообщником. Наверно будет очень интересные мизансцены и доверительный текст? — Попробуем на сцене! Пожалуйста, еще раз! (Во время читки Михаил Александрович останавливается, чтобы уточнить способ подхода Ричарда к Беккингему и рассказывает один случай).

Михаил Александрович. — Однажды мне был нужен торт. Прихожу в магазин и мне говорят, что без разрешения директрисы не смогут принять заказ. Мне издали показывают директрису. Я подхожу к ней и становлюсь навтыяжку, как солдат. Говорю: «Наконец-то я нашел вас!» А она спрашивает. «Откуда вы меня знаете?» Отвечаю: «Мне сказали, что самая красивая женщина в магазине — наша директриса». Она сразу же повела меня к себе в кабинет и даже посоветовала, какой торт заказать! Вот приблизительно так же Ричард находит подход ко всем.

Кацынский. — Каким Рачия Никитович представляет Ричарда внешне?

Рачия Никитович. — То, что Ричард не будет каким-то Квазимодой, нами решено. Я бы хотел, чтобы он был даже обаятельным. Ричард должен быть очень ловким, пластичным, как пантера, несмотря на свои физические недостатки.

Михаил Александрович. — При встрече с лорд-мэром, Толя, у нас с тобой не получается «сневка». Мы оба должны убедить его...

Рачия Никитович. — И как можно активнее. (Повторение. За лорд-мэра читает Рачия Никитович). — У меня возникла мысль, что у Ричарда есть три интонации: первая — актерская, Ричард — актер. Вторая, при беседе с близкими друзьями, третья — при беседе со зрителем.

Михаил Александрович. — Меня это пугает, но надо попробовать.

Рачия Никитович. — Вот сейчас, когда ты перешел на другой регистр, я как зритель отдохнул. Потому, что этот новый регистр, без хрипоты, дал новую окраску твоей роли.

Кацынский. — По-моему, тоже интересно, но есть такой штамп — быстрый переход, как в «Турандот».

Рачия Никитович. — В «Турандот» это прием и очень облаженный. Если я как актер в каком-то накале перехожу на другой тон, это не может быть штампом. Конечно, в процессе работы это надо проверить.

Михаил Александрович. — Вот это переход надо «поносить», как костюм. Бывает ведь, надеваешь новый костюм, а он не к лицу.

Рачия Никитович. — Попробуйте, пожалуйста еще раз. Может и получится. (Повторение). — Когда этот переход делается через характер, получается интересно. Не внешний переход должен быть, а внутренний.

Кацынский. — В этом случае даже однотонный монолог будет звучать как краска.

Рачия Никитович. — В роли все должно быть, как в симфоническом оркестре. Роль Ричарда — это своеобразная симфония. Имеет свою оркестровку. Вот я вспомнил Папазяна в «Отелло». Первый монолог он проводил в полной свободе мышц и голоса, как-то даже безразлично. У него спрашивали: «Почему Вы так играете? Папазян ответил: «Если я начало спектакля буду играть в полном накале, то на финал потребуются приглашать другого!» (Перешли к диалогу Ричарда и Беккингема из XV сцены — Ричард хочет узнать, признал его народ или нет).

Рачия Никитович. — Вот вы поняли, какая ситуация. С народом шутить нельзя. Попробуйте так. Беккингем пришел и сел, не сказав ни слова. Ричард сразу понял — полный провал. Мы должны играть безвыходную ситуацию. У Ричарда в душе буря, но внешне он спокоен, хладнокровен. Такому решенно сцены, мне кажется, поможет характер Ричарда.

Михаил Александрович. — Готов попробовать, но не убежден. Как донести? Я думал, все готово, а народ сказал «нет». Каждый шаг дается испугом срыва. Поэтому, может быть, играть, как Вы предлагаете, но с «чудовищным сердцебиением».

Рачия Никитович. — В одном и том же поступке люди с разными характерами проявляют себя по-разному. Сильный реагирует по-своему, глупый — по-своему, трус — по-своему, и экспансивный... У Ричарда ха-

ракет и реакции сильного человека. Ричард «созревает», готовит себя к последнему удару, или как ты, Миша, говоришь, к последнему раунду.

Михаил Александрович. — Значит, Ричард с приходом Бекингема сразу понял, что дела плохи... (Снова ренетируют эпизод).

Рачия Никитович. — Толя не переживай, не оправдывайся. Перечисляй, расписывай сделанную тобой работу. Текст Ричарда — «Чурбаны бессловесные», ни звука?, т. е. «Ничего! Я им еще себя покажу, «Но к народу нельзя отнестись легкомысленно».

Рачия Никитович. — Бекингем был уверен, что проведет это дело на высшем уровне. Но народ не попался на удочку, не сдастся. Бекингем вернулся, как ошпаленная курица. Это конец, это страшно! Попробуйте еще раз. (Бекингем рассказывает, что никто не крикнул: «Да здравствует король Англии—Ричард!» Ричард посмотрел на него пронзительным, злым взглядом. Бекингем смутился и начал оправдываться).

Михаил Александрович. — На глазах у Бекингема убили Хестингса. Ты все время оправдываешься, потому что думаешь: «Если это дело не удастся, снесут голову мне». А я думаю, в чем бы его обвинить, чтобы потом пристукнуть.

Рачия Никитович. — Это кульминационная сцена, здесь решается судьба Ричарда. Я уверен, что если оценить серьезность опасности, то получится хорошо, но мысли у вас правильно все. Давайте еще раз. (Повторение).—Я опять повторяю, по мысли сцена ясна. Сейчас она имеет огромное содержание. Я бы сказал, идеологическое содержание: «Как завоевывается народ».

Михаил Александрович. — У меня родились два варианта для мизансцены. Первый вариант — Ричард ходит, Бекингем сидит. Второй — Ричард статичен.

Рачия Никитович. — По мизансцене твой первый вариант — штамп. Второй лучше. Статичность Ричарда показывает его силу воли.

Михаил Александрович. — Может быть, у Ричарда такая задача: «Я пришел за со-

ветом». Я с народом ничего не мог сделать, ты посоветуй».

Рачия Никитович. — Миша, здесь общин крах идей. А то Толя играет провинившегося, это потому, что ты сказал: «Бекингем бонется за свою шкуру». (Актеры играют сцену своими словами. Отрицая, убеждая друг друга, перебивая и стараясь перекричать).

Кацынский. — Ричард еще не король. Чего мне его бояться? У меня должно быть: «Вот что, твой план не прошел. Теперь слушай меня».

Рачия Никитович. — Конечно, последний вариант лучше. Бекингем говорит Ричарду, что теперь сам становится режиссером. «Теперь ты меня слушай!»

Михаил Александрович. — Они ищут выхода, хотят избежать петли. Любой ценой надо прибрать народ к рукам.

Рачия Никитович. — Эта сцена кроме всего повышает напряженность следующей. Зритель будет ждать страшного накала, а следующая сцена произойдет в полутонах.

(Кацынский собирается уходить).

Рачия Никитович и Михаил Александрович. — Будь здоров, Толя!

Кацынский (уже в дверях). Это очень важное положение!

9/11.

Снова ренетируется сцена примирения у Эдварда.

Рачия Никитович. — Эту сцену мы проходили, знаем ее. Перейдем к практике. Ее можно условно назвать «Крах Елизаветы». Единственная задача Ричарда — заманить Елизавету в ловушку. Здесь Ричарду не стоит заниматься демагогией как в сцене с Анной. У него есть козырь, о котором никто не знает. Интересно отношение к происходящему Бекингема. После долгой разведки он оценил ситуацию и решил: надо идти за Ричардом. Появление Стенли несет с собой взволнованность. Но что хотел сказать его появлением Шекспир? Это интересно, и мне кажется, что характерно и для мастерства Шекспира-драматурга. Смысл тут в том, что Шекспир сопоставил две смерти. В монологе Эдварда он показывает, как глупо все устроено в Англии. Умер Кларенс, но никто

вовремя не просил помиловать его, но вот умер какой-то раб и все просят просить убийцу.

Михаил Александрович. — Получается, что Стенли «вне игры». Он просит о срунде.

Кацынский. — Мне кажется, что Бекингем здесь дает согласие, что пойдет за Ричардом.

Михаил Александрович. — И Бекингем становится правой рукой Ричарда.

Рачия Никитович. — Мне нравится монолог Эдварда. Саша хорошо строит, чувствует его. Это совпадает с мизансценой, которую я собираюсь строить: Эдвард в ночной рубашке... смерть Кларенса отняла у него последние силы.

Михаил Александрович. — Мне кажется, Саша, у тебя пока не хватает страстного желания убеждать. Есть какая-то преувеличенность желания. По-моему, у Эдварда должна быть задача доказать, что если они не помирятся, то все погибнет.

Рачия Никитович. — Остальные участники до выхода Ричарда должны решать задачу: «Все помирились, мир успокоился!» Обязательно надо создать атмосферу, выход Глостера мельчнется. От этого мира зависит судьба Британии. Все помирились, Ричард опять разрушил планы. (Читка). — Текст Эдварда: «Нынче потрудились я на благо... Пэры, укрепляйте сей союз». Здесь, мне кажется, недостаточна доза чтения. Надо ее удвоить. Эдвард хочет снять с себя тяжесть: «Пока не помирю вас, не успокоюсь». (продолжают читать).

Михаил Александрович. — Саша, мне кажется, надо сделать ступень—первая, вторая, третья...

Рачия Никитович. — Перенесн свою внешнюю активность вовнутрь. Ты смертельно болен, а внутренне очень активен.

Граве. — Я все понимаю, но не могу пока «подниматься по ступенькам». (Повторение первой реплики Эдварда).

Михаил Александрович. — Мысль такая: «Я каждый день жду смерти. Если помиришься, я смогу умереть спокойно». А ты, Саша, разрываешь мысль. Мне кажется, пужно произнести еще спокойнее. Желание все-

лить в них свою правоту. Христос! (Повторение первой реплики Эдварда). — Текст: «Удалось!» означает — «Я помирил вас, но еще раз поклянитесь рука об руку быть друзьями». (Все время Рачия Никитович что-то искал в своем режиссерском экземпляре и, наконец найдя, обратился к Михаилу Александровичу).

Рачия Никитович. — Почему сняли текст о Глостере? Вот видите, какой текст: «Лишь брата Глостера недостает, чтоб это примиренье было полным».

Ведь главного виновника раздора здесь нет. Потом, Саша, это продолжение разговора о перемирии. Эдвард выделяется со всеми в отдельности, кроме Елизаветы и Ричарда. На этот раз, Саша, ты был верен. Тебе правится мир, который ты успел заключить между родичами короля и королевы.

Бекингем должен говорить вроде бы искренно, но ни о чем. Он всех должен убедить в искренности своей клятвы. Ты, Толя, должен это сказать с таким мастерством, чтобы Эдвард и окружающие поверили в преданность и правдивость Бекингема. (Продолжают читать с выхода Ричарда). — Сейчас у тебя, Миша, не получилось, потому что ты сразу начал действовать. У меня здесь предусмотрено мизансцена: когда до выхода Ричарда идет беседа между королем и окружающими, Ричард стоит в темноте на сцене и подслушивает. Но когда Эдвард говорит: «Нет только нашего брата Глостера», он исчезает. А через секунду вновь появляется на сцене, подходит к беседующим, слово ничего не зная о том, что происходит. (Повторение с выхода Ричарда). — Наконец сцену поняли. Радость, которую играет Ричард, надо уменьшить, оставить место второму плану — козырю. Опять остается вопрос о дозировке. Ситуация такова, что не верить Ричарду невозможно. Пока Ричард одинок, он вынужден быть искренним. Но здесь тоже важна дозировка.

Кацынский. — Вот Вы говорите о козыре. Ведь игроки иногда с такой силой не бросают козыри, как это ты делаешь, Миша. Козырь сыграет за себя! Мне кажется, насколько тише ты сыграешь козырем, настолько

более неожиданным и грозным будет удар. (Повторение).

Рачия Никитович. — Нет! Мы уже точно кое-чего добились. Смысл происходящего доходит. Если нет никаких вопросов, сегодняшнюю репетицию можно закончить.

2/II—76 1.

Рачия Никитович. — (возвращая Ульянову какую-то книгу) Прочтя эту книгу, я убедился, что интуиция у меня работает точно.

Актер. — Простите, что это за книга?

Михаил Александрович — «Шекспир—наш современник». Написал ее польский шекспировед с мировым именем Ян Кот. Книгу мне прислал югославский режиссер Белович. У Яна Кота есть мысли о Гамлете, о Лире. Поразительно то, что он рассматривает Шекспира с позиций сегодняшнего дня.

Рачия Никитович. — Мне показалось, что это не анализ театроведа, а режиссерская экспликация. Вот бы нам дойти до такой тонкости восприятия! Но, конечно, писать чуточку легче. Сегодня у нас XII сцена. Давайте прочтем ее. (Читка). — Давайте поговорим. Как вы думаете, когда в первой части Ричард и Беккингем готовятся к инсценировке, они это делают серьезно? По-моему, ситуация очень напряженная. Это сцена после королевского совета, посвященного коронации. Сейчас самое важное — признание Ричарда народом. Ричард и Беккингем страшно боятся отношения ко всему происходящему народу. Отсюда и начинается самое страшное. Вы должны написать на мэра. Какой он мэр! «Вы не приехали вовремя, и мы казнили без вас!».

Михаил Александрович. — Они в заржавленных доспехах. Идет нагая, обнаженная сцена. Надо выстроить сцену, пугающую и жуткую по своей бандитской сути.

Рачия Никитович. — У Ричарда есть ощущение, что мэр не верит ему, понимает, что все это инсценировка. Чтобы спасти свою голову, мэр вынужденно говорит: «Да, да, все хорошо!, а про себя думает: «Что творится в мире!».

Михаил Александрович. — Заржавленные доспехи. Они как бы не успели полностью

вооружиться. «Враги кругом! Спасайтесь, кто может!» (Повторение). — По-моему, Ричард уже «показывает себя?»

Рачия Никитович. — Рано! Пока два мелких разбойника держат совет. Вот в XIV картине, когда Беккингем, вернувшись, скажет: «Ничего не вышло с народом», начнутся подлинные отношения между ними.

Михаил Александрович. — Они не менее заняты актерскими проблемами.

Рачия Никитович. — Ричард и Беккингем не брезгают ничем. Любой ценой подняться наверх. Из-за этого идут на любое унижение. Ричард здесь трактует свое «режиссерское видение» данной сцены: «Сумеешь ли победить, задрожать»? После прихода лорд-мэра надо раздуть огонь: «Как? Ты нам не веришь? Если бы не было прямой угрозы государству и нам, мы бы не дали приказ о его казни!» (Повторение). — Продолжайте нападение. Как можно агрессивнее: «Вы сами виноваты, что опоздали. Надо было явиться вовремя, тогда бы увидели, услышали бы, как он грозил, потом каялся, раскрыл весь заговор. А Беккингем в это время думает: «Вот голова! Здорово работает!» (Повторение). — Беккингем должен слушать Ричарда с удивлением и восторгом.

Михаил Александрович. — Ричард — гениальный актер. Он играет нагло, но в такой ситуации никто не осмелился ему сказать: «Плохо играешь!» Все бояться за свою голову.

Рачия Никитович. — Ричард со слезами на глазах обращается к мэру: «Я за свою жизнь даже курицы не убил. А был вынужден дать приказ убить такого человека. Но он сам виноват. Ступайте, лорд-мэр, расскажите народу правду!» (Повторение). — Текст у Ричарда: «Лорд-мэр идет». Это как-бы — «ирриготовились». Третий звонок. Начинается спектакль. А где реквизитор Кетсби? Пусть будет готове с головой Хестингса! — Беккингем должен на ходу подхватывать игру Ричарда: они льстят лорд-мэру. «От Вас, дорогой, все зависит! Как мы счастливы, что у нас такой лорд-мэр!» — (Повторение). — Все ушли. Огромная пауза... Потом спокойно советуйся со зрителем: «Вот дальнейшие мои

планы... Теперь я в тайне прикажу убрать щепки Кларенса... как вы на это смотрите а?»

(Повторение. На этом репетиция заканчивается).

4/11—76 г.

Рачия Никитович. — Вы уже проходили эту сцену?

Михаил Александрович. — Да!

Рачия Никитович. — Прошу прочесть еще раз. (Читка сцены «У Тауэра». Королева Елизавета, Герцогиня и Дорсет, потом леди Анна. Они пришли навестить маленьких принцев, которые до коронации живут в Тауэре).— Хочу начать с леди Анны. Сейчас я не понял Ваше отношение к происходящему. Анна знает о том, что обвенчается с Ричардом?

Максакова. — Нет!

Рачия Никитович. — Анна действительно идет в Тауэр, чтобы навестить принцев?

Максакова. — Да.

Рачия Никитович. — Почему же Вы тогда такая грустная и заранее знаете, что случится? Анна ничего не знает ни о Ричарде, ни о принцах. Мне показалось, что в Ваших интонациях промелькнула неопределенность. Между прочим, аналогичное происходит и с Беккингемом. И он помогает Ричарду стать королем, а потом говорит: «Что я наделал?...»

Максакова. — Как мне вести сцену — темпераментно или...

Рачия Никитович. — Темперамент — это природное явление. Темпераменты, как и человеческие характеры, бывают разные. У южан-открытый, у англичан — во всяком случае, шекспировских англичан — мощный, внутренний, вот и выбираете сами! — Брекенберн, когда запрещаете, не сожалейте об этом! Если даже у Вас есть в душе сожаление, вы обязаны это скрыть: «Закон есть закон». Стенли — это мудрый человек, но либерал. Он все видит, но ничего не может сделать. Мы знаем, в бизнесе никто друг другу не доверяет, все боится друг друга. Здесь Стенли идет на риск, предлагая Дорсету покинуть Англию, чтобы избежать смерти... (Повторение). — Герцогиня и Елизавета при виде Анны должны забыть о осторожности: «Почему она пришла сюда?» Ведь Анна —

из другого лагеря. Елизавета, у Вас получаются пока деловые отношения. Но здесь ритм другой. Вы пришли с целью забрать детей из Тауэра, будучи уверенной, что они живы-здоровы, и все хорошо! (Повторение).— Совет уже выбрал Ричарда королем. Комендант присутствует на заседаниях, он это знает. Потому он и говорит: «Король запретил!» Елизавета со злостью и удивлением спрашивает: «Какой король?» Комендант думает, не проговорился ли он? Ведь королева ничего не знает и еще неизвестно, чем это кончится? И он исправляет свою ошибку: «Простите, приказал лорд-протектор».

Покровский. — Как реализовать эту мысль?

Рачия Никитович. — Пропустите это через тебя: «Как ответить?» (Повторение). — Кроме леди Анны никто не обращается к коменданту настоятельно: «Впустите! Все последствия я беру на себя! За все в ответе буду я!». Что касается Стенли, это тот случай, когда человек не хочет что-то делать, поневоле делает. Он, как бы говорит Анне: «Как тебе не стыдно? Как ты могла дать согласие Ричарду? Что ты наделала, Анна! Тебя с Ричардом должны короновать... А я выполняю свой служебный долг...» (Повторение). — Текст у Елизаветы: «От смертельной вести упаду...» Елизавета не понимает, что говорит и делает. Текст у Анны: «Страшное известие!» Анна оправдывается: «Поймите, поверьте! Я не знала, я не виновата» Герцогиня тоже оправдывается: «Я во всем виновата! Это я родила Ричарда! (Повторение). — Точно. Вы играете точно! Когда Вы произносите монолог, рядом как-будто никого нет! Это немного «гамлетовский ход». Вывод в тексте — «Поймал он сердце женское мое...» «Что я наделала, что я наделала?!» (Продолжение). — Диалог не получится. Елизавета должна быть ожесточенная. Это трагично, что никто в этот момент не верит Анне.

Всем нужно играть крупнее эту сцену. Вы пришли навестить детей и вести принца на коронацию. И вдруг — раз, два три — такие бомбы разорвались! — Попрошу еще раз с начала. (Читка. Рачия Никитович не останавливает актеров. Делает запись). —

Елизавета, когда ты отсылаешь Дорсета, у тебя получается внешняя паника. Это не в характере Елизаветы. Она оценила сразу ситуацию. Как можно проще — тогда получится сильнее (Повторение). Кажется мы поняли друг друга. Вот вчера я прочел в журнале «Театр» статью А. Дымшица о реализме. По-моему, он тоже не смог убедительно показать, что такое реализм. По-моему, самый условный театр — это театр Шекспира, но самый реалистический драматург — это Шекспир. Пусть это покажется парадоксальным, но это так.

Вопрос — Почему Ричард первым убрал Грея, а не Дорсета?

Рачия Никитович. — Дорсет — от другого брака. Он не сын Эдварда. Риверс и Грей уже имеют должности, они создают политическую атмосферу. (Рачия Никитович рассказывает, как видел в Англии по телевизору избрание премьер-министра). — Это целый театр! — Есть вопросы по поводу репетиции? Благодарю, все свободны, кроме леди Анны-Максаковой. А к этой сцене мы еще вернемся.

Актриса, играющая Елизавету. — «Разрежьте шнурки»... Как это будет на сцене?

Рачия Никитович. — Есть эмоциональные куски и целые сцены, которые могут получиться только на сцене. Такая и Ваша сцена. Без эмоций не может быть искусства. За столом мы уточним взаимоотношения, потом это выживет на сцене. Конечно, многое зависит и от таланта. Главное на сцене и вообще в театре — АКТЕР. Однажды Охлопков спросил у Рубена Николаевича Симонова: «Почему ты хороших актеров заманиваешь в свой театр?!» «Рубен Николаевич ему ответил: «Я не гениальный режиссер, чтобы с плохими актерами делать хорошие спектакли».

Есть вещи, которые за столом не выходят. В современном театре, говоря в мировых масштабах, режиссура построена на задачах. Почему мы играем «Ричарда»? Если не уточним это, грош цена нашей работе!

Вы знакомы с творчеством Питера Брука? Что видели из его спектаклей?

Максакова. — Видела «Макбета» со Ско-

филдом. — Это образец нового прочтения Шекспира! Персонажи по поведению своему стали нашими современниками. Живые интонации и вместе с тем — такая театральность!

Рачия Никитович. — Когда ты объяснишь — все правильно, точно. Но есть истина — знание актера — умение показать на сцене. Задачи у Вас очень конкретные: «Дайте мне оплакать!». У этой женщины ничего, кроме этого гроба, не осталось. Уверяю, на сцене этот эпизод получится! «Мертвеца» на сцене не будет. Потому, что если «мертвец в гробу», зритель начнет думать о нем, а не о Вас. Интересно, сколько он получает за то, что играет мертвеца? Бедняга, целых десять минут лежит в гробу и не шелохнется! Здесь будет прекрасная музыка — английская музыка. Будут звучать колокола и женский голос. И эта музыка поможет Вам ощутить состояние Анны. Не бойтесь, не волнуйтесь! Смело работайте.

6/II—76 г.

(Михаил Александрович начал читать первый монолог Ричарда, обращаясь к Рачия Никитовичу, как к «брату-зрителю»).

Рачия Никитович. — Я внимательно слушал твой монолог. Ты потерял интимность в беседе. Словами «делается злодеем» Ричард дает заявку, которая должна пройти по всему спектаклю. Беседа, только беседа со зрителем! «Ну, что мне делать? Поймите, другого выхода у меня нет...»

Абрикосов. — Извини, Миша, но я даже записал у себя: в прошлой репетиции говоря «даже псы лают, увидев меня», ты улыбался». Это было страшно! (Михаил Александрович повторяет монолог).

Михаил Александрович. — В прошлый раз пробовал я так: «Что делать. Надо спасти Англию! Я вынужден!» Но это вдруг не стало ложиться на характер.

Рачия Никитович. — И я согласен с твоим первым вариантом. Это — твоя первая встреча. Попробуй еще раз! (Повторение монолога). — Прошу дальше. (Репетируется встреча Кларенса с Ричардом). — У нас была задача — снять стихотворение. И мы впали в другую крайность. У вас получалась

беседа в плохом смысле слова. Представьте— брата короля через весь город ведут в Тауэр. Кларенс оскорблен, встревожен.

Весь спектакль должен быть построен на контрастах человеческих чувств, пропущенных через призму Ричарда. В первом монологе Ричард очень спокойно, шипично говорит о том, что вынужден отправить Кларенса в тюрьму. Но при встрече с ним он становится добрым, честным братом. Ричард умеет обмануть слезами. Нужно понять, через какой характер и через какое состояние это делается. А у Вас получилось сухо, безлико. Ричард — это временами Отелло, временами Гамлет, даже Ромео и Макбет! А у тебя, Миша, получилось: Брекенберги не разрешает вести беседу с Кларенсом и ты его упрекаешь. А Брекенберги не виноваты, они исполняют свои обязанности. (Повторение). В конце беседы Кларенс должен поверить всему, что сказал Ричард.

Михаил Александрович. — Мне кажется, я понял свою задачу в отношении Кларенса: «Я, как и ты, ненавижу приспешников короля».

Рачия Никитович. — У Шекспира так: они говорят, но лишь коснулись «государства, меняйте тему!» (Повторение). — Текст у Ричарда: «Объясни, Кларенс! Это — «Ты неправду говоришь, из-за буквы «Г» не могут сажать в тюрьму. Наверно, что-нибудь натворил. Что случилось? Объясни, Кларенс!» — Текст у Ричарда: «Всегда так, когда мужчины на поводу у женщины!» Это новость для тебя, Кларенс! Не король, а его жена, леди Грей, отправила тебя в тюрьму.

Текст у Ричарда: «У королевы не в чести мы, надо подняться». Почему ты соглашаешься, Миша? Ты очень взволнован. У тебя в глазах должно быть: «Брат! Родной! Потерни! Я любой ценой освобожу тебя!». Текст у Кларенса: «Приходится» — Вот какой брат у меня! Спасибо!.. (Повторение). — Продолжайте. (Михаил Александрович продолжает монолог Ричарда после ухода Кларенса).

Рачия Никитович. — Текст у Ричарда: «Ступай, прощай! Назад ты не вернешься! — Хоть и в самом деле я люблю тебя, но другого выхода у меня нет! Ты должен

умереть» (Ричард увидел Хестингса, вышедшего из тюрьмы. Диалог) — Гриша, ты почему-то обиженный какой-то. Наоборот, вышел из тюрьмы злый, но гордый, самоуверенный: «Ничего, я еще успею отомстить всем!» (Повторение). — Текст у Хестингса: «Орла сажают в клетку, а коршуны на свободе». Эти слова понравились Ричарду, он понял, что и Хестингс жаждет мести. Начинается вербовка. Но когда Хестингс говорит о болезни короля, Ричарда словно облили холодной водой. Текст у Ричарда: «Король умрет...». В таком случае Кларенса могут освободить. Тогда помешают моей тайной цели. Текст: «Что нового на свете?» Здесь Ричард тянет Хестингса на разговор, хочет выяснить его позицию.

(Повторение). — Миша, когда ты читаешь нагло, получается интересная форма. Текст: «Зверя не загнав, не делят шкуру...» — Что вы торопите меня, зритель? Ведь король еще не умер и Кларенс пока жив. Надо ждать! Ждать удачного момента, чтобы нанести основной удар. Знаете, сколько у меня забот? Я должен жениться на леди Анне. А вы меня торопите... (Повторение сцены — с первого монолога Ричарда до конца). — Миша, не начинай монолог сразу. Долго смотри на зрителя, потом начинай разговор с ним, «с нуля».

Михаил Александрович. — Не могу избавиться от того, что обманываю... Не хватает внутренней воодушевленности. Ричард все делает с верой. Брекенберги, прошу только раз поднять глаза на Ричарда, — в реплике: «А кто он?» Услышав ответ, опять опустил глаза и стал как манекен. (Прочли до конца).

Рачия Никитович. — По-моему, монолог получился вернее. Есть тенденции, которые очень обнадеживают. Прошу в беседе с Хестингсом оставить 1 вариант — нащупывание почвы, Михаил Александрович. Конечно, со временем, ты все найдешь, а пока не бойся делать самые сумасшедшие вещи.

Михаил Александрович. — По поводу монолога мы решили: «Надо спасти Англию». Здесь появляется вторая мысль: «Спасать Англию надо мне!» Ричард оправдывается,

объясняет, почему он становится злодеем.

Рачия Никитович. — Все правильно, Михаил Александрович. «Что творится вокруг меня? Нет ни одного умного человека, который мог бы спасти Англию. Это должен сделать я!» (Повторение сцены от начала). — Мне понравилось новое отношение к первому монологу. У Ричарда появилась «забота о государстве».

Михаил Александрович. — Забота! Это очень точное определение (Отмечает в своем экземпляре. Повторение всей сцены).

Рачия Никитович. — Сцена получается. Надо чуть уточнить отношение Кларенса к Ричарду: он должен расставаться с Ричардом очень трогательно: — «Как жаль, что никто не понимает, какая душа у моего брата!».

Между прочим, многие шекспироведы пишут, что у Ричарда мания величия. Я с этим не согласен. Ричард объективно убежденный, гениальный человек. Мания величия — когда ничего нет этого! А у Ричарда есть и истинное величие. Благодарю всех за сегодняшнюю репетицию.

11/11—76 г.

Рачия Никитович. — Эту сцену условно можно назвать — «Ловушка для Хестингса». Ричард через Кетсби прощупал Хестингса и теперь проводит всю операцию нагло. Здесь нет никакого обвинения, весь расчет на трусость окружающих.

Снова мы возвращаемся к главной теме спектакля — питательной средой для Ричарда является окружающая среда, все эти мелкие эгонисты, самовлюбленные обыватели. Сам Хестингс является представителем этих эгонистов. И суток не прошло, как расправились с Риверсом, с Греем. Он тогда радовался этому событию. Теперь же Хестингс сам становится жертвой беззакония. Ключом к решению сцены служит психологическое состояние персонажей. Шекспир такие приемы любит. Заключительный текст — авторский комментарий к роли Хестингса.

Поняв, как ничтожны его противники, Ричард становится наглым, решительным. Даже с Беккингемом он говорит иначе. Здесь выявляется подлинный характер Ричарда.

«Обвинение», предъявленное Хестингсу, смешно. Психологически сцену надо решать точнее. Ведь и сейчас, когда кто-то занимает какой-то пост, вокруг него толпятся «друзья» и «единомышленники». А если этого человека сместят, они все исчезают. По определению Рубена Николаевича, эту сцену надо решить лихо, храбро! Может, и Вы что-нибудь посоветуете, Михаил Александрович!

Михаил Александрович. — Это одна из самых сильных сцен. Ричард все делает для того, чтобы захватить корону. Я для себя в рабочем порядке назвал сцену эту апофеозом спектакля. Ричард ставил кровавый, жуткий спектакль. Все смолчали и мгновенно согласились играть роли статистов. А Ричард открыто пошел в наступление.

Рачия Никитович. — Совершенно точно!

Михаил Александрович. — Партия организована, союзники есть, надо расширять действие.

Рачия Никитович. — Если помните, я как-то прочел из Яна Кота: «Ричард здесь откровенно дает им понять, что они все — сволочи, гады!» Это самая наглая его сцена.

Михаил Александрович. — Мне кажется, здесь играть надо очень грубо, чтобы этих всех ничтожеств поставить на колени.

Рачия Никитович. — В ереванской постановке я дал актерам такую задачу: кроме Ричарда и Беккингема, никто не смотрит друг другу в глаза. Надо создать атмосферу, о которой очень точно сказал Михаил Александрович.

Михаил Александрович. — У Томаса Мора есть рассказ о том, что Ричард спокойно говорил с епископом о землянке, а потом сказал вдруг: «Меня околдовали». Хестингс спрашивает: «Как это — околдовали?» Тогда Ричард по столу ударил кулаком и закричал: «Вы что, не верите мне?» И тут же вошли пятьдесят вооруженных солдат и все началось!...

Рачия Никитович. — Есть ли у кого-нибудь вопросы?

Оснев. — Стенли понимает, судя по репликам, подлость людей. Но есть ли у него какой-то протест? Или он человек, отошедший в сторону?

Рачия Никитович. — Этот человек, Стенли, действительно все видит, все знает, но поступает, как все. Не дальний расчет им движет, а грубо говоря, спасение шкуры. Нужно, мне кажется, сыграть его умным человеком. Все молчат — вот и он молчит. Исходя из нашей социальной точки зрения, здесь нет политического человека. (Актеры читают сцену).

Михаил Александрович. — Беккингем еще не знает результата разговора Кетсби и Хестингса. Если Хестингс даст согласие, тогда можно будет уговорить членов Совета короновать Ричарда. Хестингс, однако, против и вот на ходу идет перестройка мыслей.

Рачия Никитович. — Попробуйте еще раз прочесть. (Повторение сцены—члены Совета собрались обсудить день коронации). — Уже исходя из первых реплик, можно сказать: это разведка. Ричард дал задание Беккинге-му прощупать почву. Важно узнать, отношение пэров к коронации. По пьесе Ричарда задержал Кетсби. Но, может быть, он сознательно задержался, чтобы потом через Беккингема выяснить, о чем говорят без него пэры.

Пэры тоже хотят понять — как им вести себя дальше. Епископ рад, что ушел за земляничкой. Стенли сразу понял, что что-то неладное и предлагает «не торопиться с коронацией». А Ричард пришел даже раньше, чем было предусмотрено у них с Беккинге-мом. Он принес от Кетсби новые вести: «Хестингс против!» И вот тут, как говорит Михаил Александрович, на ходу перестраиваются мысли, как войска.

Михаил Александрович. — Мне кажется, надо донести, что произошло в это утро.

Рачия Никитович. — И что дальше должно произойти. Сценическая атмосфера очень сложная. Это не так просто — пришли, собрались, обсудили, Попробуйте еще раз. (Повторение). — Толя, подозрения надо убрать! Главное для Беккингема — выяснить!

Михаил Александрович. — Беккинге-мом каждую минуту ждет удара в спину.

Рачия Никитович. — Епископ бросает провокационный вопрос: Беккинге-мом сразу реагирует: «Чудак, старик! Может все испор-

тить!» И отвечает окружающим: «Что Вы?» Я с Ричардом знаком так же, как и с Вами, и как вы знакомы с ним!» Это должно означать: «Я не состою с ним в заговоре!»

Михаил Александрович. — У Стенли сначала мысль: «Чем быстрее наладится коронация, тем спокойнее». Но увидев, что Ричард, придя, отвел Беккинге-ма в сторону, понял — здесь что-то неладное! И отказался от своего первого предложения.

Вопрос: Почему епископ уходит за земляничкой?

Михаил Александрович. — Ричарду важно создать непринужденную атмосферу.

Рачия Никитович. — Это должно значить: «Здесь ничего не случилось, праздник! Мы даже землянички не забыли! Праздник!» (Повторение). Любезность Ричарда очень подействовала на Хестингса. Он в своем монологе говорит: «Милый человек этот Ричард! У него что в мыслях, то и на лице...». Ричард своей любезностью подготовил Хестингса к этому монологу. У Хестингса камень с души упал. Он подумал: «Вот евоloch. Кетсби, хотел нас поссорить!» А Стенли все понял, но говорить не рискнул, как всегда. — Это последний удар Ричарда по Хестинге-му. Хестингс — этот «торжественный дурак», как всегда ничего не понял, а убедился в том, что Ричард — хороший человек. Это было для него роковое заблуждение.

Михаил Александрович. — Линия поведения Хестингса такова, что он верит в хорошее к нему отношение. В этой кровавой бане Хестингс сохраняет веру в справедливость и закон. (Повторение).

Рачия Никитович. — Наглость Ричарда — это результат и потому ее слишком грубо играть не надо. Ричард играет нарочито грубо, бездарно, потому что все окружающие боятся за свою шкуру. Ричард как бы говорит: «Видели, что стало с Хестинге-мом? Не пойдете ли за мной — вас ожидает то же». И самое страшное — все вокруг молчат! (Повторение). — Мне кажется, мы поняли суть и смысл сцены. Будем развивать ее, а потом разработаем на сцене в движении. Благодарю Вас за репетицию.

На репетицию приглашены артисты, занятые в сцене «У Тауэра».

Рачия Никитович. — Эту сцену мы четвертого февраля разобрали, сейчас попробуем ее. Пора кончать обсуждения, а то мы с вами стали театроведами, все знаем, только не знаем, как играть, как ставить пьесу! Надо перейти к другому этапу работы. Прошу прочесть сцену.

(Читка всей сцены).

— Сейчас мы уже должны работать с определенностью над кусками. Я вижу, что наша первая встреча по поводу этой сцены была полезной. Если помните, мы эту сцену называли «Крах Елизаветы». Леди Анне в первом монологе мало выразить свое отношение к Ричарду — ей надо оправдаться перед Елизаветой, объяснить, что ты не собираешься стать королевой. Ты чувствуешь, что Елизавета и герцогиня тебе не верят. Взгляды Елизаветы говорят: «Ты ради короны старался!» Анна отвечает: «Нет!», и раскрывает все карты.

Второй монолог — когда Анна узнает, что ее хотят короновать с Ричардом, — должен идти в греческой манере. Анна понимает свою ошибку, уже поздно. Раскаяния бесплодны. Здесь у нее должна быть огромная женская боль: «Что я натворила!».

Вы ведь знаете, что у Шекспира есть поразительная обобщенность событий, характеров, даже времени. У него год — это как месяц, месяц — как день, день — как час, а час — как секунда! Поэтому во многих эпизодах наблюдаются контрастные перемены. Нам надо искать обобщение, добиваться достоверности. На одной патетике далеко не уедешь! Достоверность, мужественность, обобщенность — надо сочетать три этих качества! Я с вашего позволения, буду делать остановки во время читки.

(Начал читать).

Рачия Никитович. — Стоп! Леди Анна, первая реплика Ваша: «Я с вами» — это значит, «Не считайте меня врагом, ведь и я иду в Тауэр». (Читка). — Елизавета, у Вас такой текст: «Куда идете Вы?» У Елизаветы огромная информация, поэтому такая инто-

нация верна. Но «Пойдемте вместе», должно означать «Сейчас проверим». (Читка). — Текст «О, злая повесть...». Леди Анна растерялась от неожиданной новости о своей коронации (Читка продолжается). — Текст у леди Анны: «Не накликать?... — «Не поверили мне!». (Продолжается читка). — Елизавета, у Вас в подтексте должно быть «Это конец! Крик! Полный крик!» Прочту еще раз. (Начинают читать сцену от начала). — Людочка, чтобы точнее выразить свое отношение к Ричарду, надо все время помнить свою первую встречу с ним. Эту сцену можно назвать сильнейшей экспозицией. Уже с первых сцен Шекспир показывает аморальность эпохи, показывает, как многогранны и порой парадоксальны люди. И потом, почему ты читаешь так монотонно? Здесь множество мыслей. В тексте «Мы в Тауэре...» наника не пужна. (Повторение). — Людочка, ты все понимаешь, но все-таки есть внутренняя пустота. Нет наполненности. У герцогини все должно быть мягче.

Максакова. — И в самом деле. Рачия Никитович, я все понимаю, но ничего у меня не выходит.

Рачия Никитович. — (с улыбкой) Если бы сейчас у Вас все получилось, я был бы удивлен. Шекспира можно найти на сцене, в движении. Мысль, связанная с внутренней пластикой, на сцене правдивее. (В 12. 30 была приглашена исполнительница роли Маргариты).

Рачия Никитович. — Сегодня мне Маргарита понравилась. Живое отношение к ситуации, к роли. Об этом много написано, и я лично это хорошо чувствую, что Шекспир в «Ричарде III» пережил воздействие греческой трагедии. В ереванской постановке мы для начала этой сцены взяли музыку в греческой манере — хор, литавры...

К концу пьесы Шекспир начинает рассчитывать с персонажами, устраняет своего рода «Юрибергеккий процесс». Хестинге заслужил наказание, за ним следуют тоже заслужившие наказание Бекнингем и Грей. В этой сцене очередь дошла до Елизаветы. Но Шекспир развенчивает, разоблачает не только Елизавету. Он беспощаден ко всем

трем женщинам — к Елизавете, Маргарите и к герцогине. Все они «хороши». Все они в крови.

(Повторение). — Маргарита, не надо начинать активно. Победители не бывают так активны! Активность — до победы — это другое дело. Нам нужно спокойно донести свою функцию — рассказать, что когда ты предупреждала, никто не слушал тебя и не хотел верить. У нее вот что должно быть: «Донгралась. Скоро всем вам конец!».

(Продолжение). — Елизавета: «Дай мне совет, как проклинать Ричарда?» Эту фразу надо передать только через характер Елизаветы — растоптанная, но сильная женщина. «Ты победила, Маргарита! А теперь дай совет...»

(Продолжение). — Я вспомнил, как авангардисты решали эту сцену в спектакле. Это был настоящий театр абсурда. Елизавета, герцогиня и Маргарита выходили на сцену, каждая с тазиком и белым бельем. На сцене — никакой декорации. Они начинали стирать. Вдруг вода на наших глазах превращалась в кровь — они, выходя, стирали в крови... Наверху в это время появлялись убитые короли, герцоги и принцы и наблюдали за тем, что делают женщины, лица у убитых мертвенно белые... Это было ужасно!

(Повторение). — Текст у Маргариты: «Где корона? Где толпа, бегущая за тобой?...»

Это звучит очень современно, хотя текст Шекспира я выразил своими словами: «Где богатство и красота твои? Где поклонники? Ушло все. Ничего не осталось, кроме грустных воспоминаний!» Так должен воспринимать этот текст современный зритель. (Повторение). — Ну что-же отрадно, что эту

трудную сцену мы поняли. Есть перспектива — надежда, что получится хорошо. Благодарю Вас.

Эта репетиция проходила в зале музея театра, как раз в день рождения Евгения Вахтангова. Рачия Никитович подошел к бюсту Вахтангова, с минуту постоял молча и сказал: «Ему сегодня было бы 93 года...». Вскоре пришел по приглашению Рачия Никитовича Аркадий Борисович, мастер по батальным сценам. Рачия Никитович ему рассказал о мечтах, заказанных для спектакля на заводе «Динамо».

Аркадий Борисович. — Шты бы еще..

Рачия Никитович. — Шты есть, но мы их использовать не будем. Мы не намерены показывать на сцене подлинные бон. Нужно поставить только три сцены.

Первая и на мой взгляд, самая трудная — бой мальчишек. Принц испытывает свою силу, сразившись со сверстником — будущим королем Англии. Для Вас сложность будет еще в том, что мальчишек играют актрисы-травести. Надо исходить из того, что мальчуганы владеют техникой боя. В этом поединке все присутствуют, дразнят, помогают принцам, хохочут.

Вторая сцена — «бой-шутка» между Ричардом и Беккингемом — убедившись, что победа за ними, они на радостях устроили в шутку поединок.

Третья сцена — разминка войск Ричарда перед боем. Нужно создать атмосферу — озверевшие воины перед боем. Передать их настроение.

Вот по существу, и все.

У Вас будет возможность ознакомиться с макетом. Потом, возможно, понадобится Ваша помощь и в стилевом отношении.

Театр Капляняна гастролирует в Москве

Да, Ереванский драматический театр по праву можно назвать по имени его создателя Рачия Никитовича Капляняна, его бессменного художественного руководителя вот уже пятнадцать лет. Театру было всего 5 лет, когда он в 1973 году впервые приехал в Москву и тепло был принят столичной общественностью и прессой. Вторично театр приехал в Москву спустя 10 лет, в 1983 году, показав свой новый репертуар на сцене прославленного Малого театра. Но в отличие от первого приезда, это был отчет творческого коллектива, своеобразный экзамен на зрелость, отлично им выдержанный.

О том, как они прошли и каких оценок удостоились, свидетельствуют многочисленные отзывы на страницах союзной печати, помещенные в этом разделе. В некоторых из них сделаны сокращения, так как данная книга посвящена шестидесятилетию со дня рождения этого выдающегося советского режиссера, а в оценках творческого лица театра всегда выделялась его роль в формировании творческого коллектива за прошедшие 15 лет, воспитании молодых актерских и режиссерских кадров, поисков своего лица, почерка, репертуарного направления.

Данная книга находилась в производстве, когда Ереванский драматический театр под его руководством начал свои отчетные гастроли в Москве. Вот почему возникла необходимость дать в конце этой книги часть высказываний в адрес Рачия Капляняна и его питомцев, которым предстоит новый путь в неизведанные просторы искусства.

ПУТЬ К САМОПОЗНАНИЮ

Гастрольные дни, уплотненные до предела, были, казалось, заполнены одной работой. Гостиница и Малый театр, короткий путь между ними, репетиции и спектакли, интервью, записи на радио, съемки для телевидения — всего не перечислишь. О посещениях театров и выставок не приходилось и мечтать, торопливыми были встречи с друзьями. А в памяти всё равно сохранилось ощущение праздника.

Впрочем, слово праздник в данном случае почти ничего не говорит. Было постепенное, день за днем всё более уверенное обретение признания. Достойное, солидное открытие — аншлаг, уважительное внимание зала, аплодисменты... Так можно было бы и продолжать, но уже примерно к третьему вечеру состоялось то магическое нечто, окрылившее наших артистов. Раскованность? Нет, не то. Была удивительная собранность, сосредоточенность и внутренняя свобода, но и еще что-то такое, что можно передать разве что старым загадочным словом **вдохновение**. Прекрасно, что оно озарило наших артистов на этой старинной сцене, в доме с множеством запутанных коридоров и коридорчиков, неожиданно переходящих в стильные гостиные и фойе, где изящные бронзовые канделябры оттеняют благородство черт и огонь в глазах на портретах тех, кто веками составляли славу этого старого театрального дома, дома русской Мельпомены и Талии, гостеприимного и радужного дема Островского, который со своего чугунного пьедестала, казалось, с интересом наблюдал за шумными театральными разъездами и волнующими баталиями за лишний билетик.

Впрочем, охота за билетами на Ереванский драматический театр начиналась издалека — в подземных переходах, на всех подступах к Малому и уже за час до начала спектакля. Студенты и пожилые люди стремились в театр одинаково горячо, радуясь даже возможности постоять где-то в ярусе.

Чудесная московская театральная публика!.. Она несомненно воодушевляла артистов. Нет, это не дежурные слова, ставшие общим местом, о «чутком и требовательном» зрителе, а справедливая дань благодарности людям, воспитанным на театре, разборчивым, но при этом не стыдящимся своего восхищения, умеющим слушать текст, способным отличить и запомнить исполнителя даже по небольшой роли и щедро дарящим свои аплодисменты, сияние своей радости, своего при-

поднятого, преображенного спектаклем настроения.

Эти зрители делали свои открытия без помощи рекламы. Когда впервые на сцену Малого театра вышел Владимир Мериан, которого многие называли между собой Паганини, в зале раздались овация — это была благодарность за фильм. Мериан с полным правом сохранял до конца гастрольный интерес, признание, может быть, даже любовь этого большого зала. Но этот успех достался вовсе не ему одному. Аплодисменты — после каждого выхода Эммы Вартанян в «Игроке», браво Армену Хандякяну за его Генриха VI, овация Гужу Манукяну после «Зова богов». Левон Тухикян в «Последнем учителе» прочел стихи Тьерьяна и вдруг, совершенно неожиданно — аплодисменты! А ведь в зале армян было мало, то была реакция не на текст. В антрактах люди говорили о том, как красивы актеры труппы, как женственны женщины и как мужественно звучат голоса мужчины. После спектакля зрители подолгу стояли у актерского подъезда, сжидая своих любимцев. Их оказалось много: Анаит Топчян, Татевик Капцания, Виолетта Геворкян, Артур Утмазян, Рафаэль Котанджян — напомним, что выше я уже называла Эмму Вартанян, Владимира Мериана, Гужу Манукяна, Левона Тухикяна, Армена Хандякяна. Но это все равно не полный перечень полюбившихся индивидуальностей. Как понравилась Жасмен Мериан в роли бабки Арус, а Ким Ерицян в роли незадачливого Симона («Осеннее солнце»)! Говорили о Полонии — Левоне Шафаряце, восхищались старым директором школы — Ишханом Гарибяном, отмечали Григория Габриэляна, Авика Хримяна, Эвеллину Шахриян, Эдуарда Гаспаряна — последнего в роли Рейнальдо, слуги Полонии.

И объясняли, подолгу и горяче, почему именно им всё это понравилось. В «Последнем учителе» взволновала неподдельная искренность, значительность главного — **положительного** героя при общей значительности проблематики, в «Зове богов» — сочетание исторической темы с подлинной трагедией человека, в «Осеннем солнце» — сложность жизненного потока и глубокая человечность. Люди открывали для себя армянскую драматургию, с уважением говорили о первоклассной литературе Гранта Матевосяна, Вардкеса Петросяна, Перча Зейтуницяна, расуждали, доказывали. Среди них были учителя и научные сотрудники, врачи и работники конструкторских бюро. Многие из них, единожды попав в театр, открыв его для себя,

приходили пешком на все спектакли и на прощание говорили о том, что мечтают теперь увидеть все снова, еще раз — уже в Ереване, в Армении, любовь к которой им привил Ереванский драматический театр. Дорого стоят такие признания! И разве это важно, что они нигде не стенографируются, не заносятся в протокол, — они западают в сердце, расцветая ответной любовью.

Постоянные зрители — друзья театра, его постоянные гости... Это, что говорится, особая тема. Мне довелось увидеть первые московские гастроли тогда еще совсем юного ЕДТ в театре имени Ленинского комсомола. Тогда в театр приходили Анастас Микоян, маршал Баграмян, Арам Хачатурян, Сурен Кочарян... Увы, нет уже этих людей на свете. Но вот они, верные друзья родного театра, жившие все пятнадцать дней его гастроями: художники Мариам Асламазян и Рудольф Хачатурян, скульптор Николай Никогосян, общественный деятель Георгий Шахназаров, работник МИД СССР Михаил Кочарян — без них трудно представить поток этих летних московских дней и светлые сумерки после бурного выплеска спектаклей. И другие друзья, кто давние, а кто нет, но искренние и болеющие за успех — Михаил Ульянов, Алексей Арбузов, Михаил Шатров, Юрий Соломин, Лев Аннинский, Эллина Быстрицкая, Евгений Симонов, Георгий Тараторкин...

Александр Абрамович Анникст, деятельный энергичный, сохранивший изящество, поджентльменски прямой в своих суждениях и оценках, пришел на «Войну Алой и Белой розы» движимый одним лишь профессиональным долгом шекуснироведа. Трудно вообразить, сколько ему довелось увидеть шекунировских спектаклей, и легко понять, что удивить его чем-либо совсем не просто. Анникст, взволнованный и побежденный, сразу после спектакля поднимается на сцену и (разумеется, за занавесом), говорит актерам, какое важное они делают дело, как значителен этот спектакль, как масштабен по мысли и как он верен духу Шекспира. Но это еще не все. В Москве открывается Всесоюзная шекунировская конференция и Александр Анникст, который руководит ее работой, рассказывает о том, как на сцене Ереванского драматического театра поставлена хроника «Генрих VI», он увлеченно популяризирует этот спектакль и приводит армию шекуснироведов на все последующие его показы и на «Гамлета». Это было, конечно, приятно и почетно, но это не было никак предусмотрено.

Тщетно администраторы объехали все театральные кассы Москвы — билетов на ЕДТ не оказалось. Пришлось многим шекуснироведам довольствоваться приставными стульями и пуфиками, но и этому они были благодарны. А Александр Анникст по-молодому сиял, радуясь, что довелось ему еще раз «испытать ощущение подлинности, увидеть размах, услышать мощное биение сердца, пульсацию могучей мысли».

Критики, представители театральной мысли и театрального общественного мнения — какие они были разные!.. Задумчивый и неторопливый Бартошевич; непроницаемый, сохраняющий дистанционную корректность Юрий Рыбаков, для которого это было первое знакомство с ЕДТ, и суматошный, экзальтированный Александр Минкин, заразивший своей любовью к армянскому театру не один десяток бородатых театралов; энергичная Инна Вишневская, вбегающая в театр после третьего звонка, сторвавшись от своих бесчисленных дел и обязанностей; Инна Велехова со всей своей театральной семьей. Юрий Черепалов со своей кудрявой пепельноседой шевелюрой и неизменной трубкой — так и кажется, что он тихонько посасывает ее и во время спектакля. Натэлла Башинджагян с ее тонким и метким взглядом. Нелли Корниенко, как бы расцветшая от встречи с театром, который увлек ее еще первыми своими спектаклями. И — Строева, Рыжова, Швыдкой, Гульченко, Корнева, Максимова, Максимов, Шахазизова, Щербакв, Образцова, Родина, Дмитриев, Хайченко — впрочем, невозможно всех перечислить. И с каждым спектаклем являлись новые — их друзья, их коллеги, их соседи, родственники, с которыми они говорили об армянском театре.

Дифирамбический жанр нынче не в чести. По образному выражению Веры Максимовой, обсуждения гастролирующих театров, к счастью, всё меньше напоминают состязания придворных ашугов. Наступила пора, когда восторжествовала скорее сдержанная справедливость, точность анализа, некоторая скупость оценок. Таким вот деловым и доброжелательным был разговор о театре во время обсуждения гастролей в Министерстве культуры СССР. Не хочется цитировать выступавших — Ю. Рыбаков, А. Бартошевич, В. Максимова высказались не только на обсуждении, но и в печати. Все, кто читали эти статьи, смогли убедиться, как высоко был оценен театр. Были и замечания — по поводу конкретных исполнений, спорности некоторых решений. Но важно другое: о гастролях театра гово-

рилось как о явлении неожиданном. Театр предстал в Москве не как некий среднестатистический коллектив с определенным набором своих сильных сторон и слабых мест. Он обратил на себя внимание своим особым, только ему присущим характером и стилем — своим почерком, по определению Юрия Рыбаква. Гастроли его показали, что подлинный темперамент, масштабность чувств, выразительность сценического рисунка отнюдь не перестали волновать сегодняшнего зрителя.

К чему скрывать — было приятно, когда во время разговоров и дискуссий, которые шли в Москве в это время (в частности, в ВТО, по поводу новейшей драматургии), критики с тоской говорили о том, что многие даже очень талантливые столичные актеры утратили умение армянских и грузинских артистов играть страстно, масштабно и выразительно.

Говорилось о редкостном и удивительно ценном: совместной работе в театре трех режиссеров-постановщиков, с терпимости художественного руководителя театра Рачия Каплянiana к творческим исканиям своих учеников. О том, как много значит для театра и теперь его авторитет — авторитет крупного режиссера, большого самобытного художника...

О всех этих выказываниях, анализах и оценках еще предстоит задуматься. Кое-что учесть, что-то пересмотреть, от чего-то отказаться. Но главное — есть Театр. Ему только пятнадцать лет, но о нем говорят как о театре значительном, в котором есть место Таланту, Идеи и Красоте, без которых творчество и искусство бескрылы.

Такое признание обязывает ко многому. Потому, прежде всего, что оно приводит к самознанию, к ощущению своей силы, своих возможностей. Это действительно как счастливо сданный экзамен. И, наверное, долго еще в сознании участников гастрелей будет идти работа, которая скажется в дальнейшем, непременно страстнее в творчестве, в новых спектаклях, которые вынесут на суд зрителей режиссеры Армен Хандкян и Арташес Оганесян. Думается, что и зрители научатся воспринимать их с большим доверием. И будут с еще большим нетерпением ждать новых работ, которые подарит нам талант Рачия Каплянiana.

Но всё это — в будущем, пусть в самом скором. А перед глазами незабываемое: инквизиторские овалы после завершающего спектакля «Игрок», москвичи, никак не отпускающие

своих гостей из Еревана, которые, собравшись на сцене, счастливо улыбаются, все в цветах.

МАРГАРИТА ЯХОНТОВА

МУЗЫКА ТЕАТРА

Ценнейшее свойство режиссера и актера — обладание собственным творческим лицом, «музыкой» неповторимого звучания, индивидуальностью в объемном-художественном и духовном содержании понятия. Столь же важно наличие своего голоса и лица у театрального коллектива.

Восемь спектаклей Ереванского драматического театра, которым руководит хорошо известный в Москве своими постановками на столичной сцене Рачия Каплянiana («Ричард III» — у Вахтанговцев, «Призвание», «Сирапо де Бержерак» — в Малом театре), позволили услышать эту счастливо найденную, собственную музыку театра, спутить определившуюся с годами самобытность: склонность к монументальным жанрам, естественность сильных открытых страстей на подмостках, умение воздействовать красотой, гармонией, пластическим совершенством театрального зрелища, владение языком сценических метафор.

Естественно, что особый интерес вызвали постановки Шекспира, по-своему созвучного армянской исполнительской традиции мощью темперамента, силой и ясностью суждений о мире. Шекспира, который на современной сцене идет широко, попадает в сферу воздействия многих художественных систем, и, тем не менее, остается автором трудным.

«Всёну Алой и Белой розы» поставил Р. Каплянiana. Безусловным художественным риском было превращение 15-актной хроникой о добром и слабом короле Генрихе VI в двухчастное представление. Риск в целом оправдал себя, разве что к финалу действие стало излишне терпеливым.

Режиссер за первоопову спектакля взял мысль о том, что маниящий и страшный мрак власти нравственно и физически уничтожает людей.

Свой монументальный спектакль постановщик (являющийся одновременно и автором сценографии) расположил в предельно освобожденном пространстве сцены, обрамлением которой служат мощные столбы-колонны света, вещественным оформлением — две

тяжелые кованые цепи, свисающие с колошников, да растущий частокор крестов, каждый из которых означает новую кровь, новую смерть, новое преступление.

Неведение, доверчивость детства сохраняются в Генрихе—хрупком юнце, неуверенно присевшем на край трона, изумленно смотрящем на кровавую борьбу страстей вокруг сеоя.

В перенасыщенном лицами, титулами, именами «массовом» представлении, в мгновение обрывов сцены, перемалываемых в борьбе за власть, режиссер тем не менее предоставляет актерам достаточно свободное поле деятельности, отчего мы запоминаем многих.

Чем далее к финалу, все убыстряясь, продвигается действие, тем отчетливее на первый план выступает еще одна фигура. Сутулый, с жидкими прядями прямых волос Ричард Глостер, будущий Ричард III, неутомимый «ткач смерти», то появляясь, то исчезая среди крестов, в костяных руках вынося все новые, будет «работать» на себя, приближать время своего торжества над поверженными противниками. В финале режиссер даст актеру впечатляющую метафору. Где-то поблизости, тонкий и нежный, раздастся плач младенца, голос только что родившейся жизни. Мгновенно послушав, Ричард яростно воткнет очередной крест в землю, и крик оборвется, превратится в пронзительное карканье воронья над вселенским кладбищем.

О природе театрального монументализма Р. Каплянина свидетельствовала и поэтическая композиция по мотивам армянской истории «Зов богов» П. Зейтуниана.

Стоит отметить, что в период особенно активных и непримиримых споров о судьбе «новой» и «старой», главной и очередной режиссуры, когда некоторые из ведущих мастеров объясняют свое нежелание иметь возле себя сильного и творчески самостоятельного молодого коллегу опасностью разлома труппы как монолита, Ереванский драматический театр привез в Москву спектакли трех постановщиков—опытного Р. Каплянина, молодого А. Хандкьяна и принадлежащего к среднему поколению А. Оганесяна.

Хотелось бы пожелать бесспорно талантливому коллективу более интенсивного, объемного, глубокого поиска современной темы.

В. МАКСИМОВА

«Правда», 1 сентября, 1983 г.

Гастролями в Москве Ереванский драматический театр под руководством Р. Каплянина подтверждает и укрепляет свою репутацию театра серьезного, интересного и, как всякое талантливое явление в искусстве, неожиданного.

Можно по праву назвать его режиссерским театром, не только потому, что создан он пятнадцать лет назад по инициативе режиссера Р. Каплянина и что по своему строю это современный театр, невозможный без единой руководящей и формообразующей руки постановщика, но и потому также, что это одновременно и театр ярких актерских индивидуальностей. В ереванском коллективе с равной силой звучат голоса режиссеров и артистов, что... почти всегда рождает искусство живое, свободное от застывших схем. В мотивах его спектаклей, в их эмоциональном напоре, в их красочности угадываются устойчивые линии традиции и эстетических пристрастий армянской художественной культуры.

Ереванский драматический театр разнообразен в своем репертуаре и в своих жанровых решениях, но, пожалуй, его все же больше тянет к трагедии, недаром он показывает шекспировских «Генриха VI» (под своим названием «Война Алой и Белой розы») и «Гамлета», трагедию современного армянского писателя И. Зейтуниана «Зов богов» и «Игрока» Ф. Достоевского.

Дело, однако, не только в репертуарном выборе,... но и в самом типе мышления режиссеров театра, которые на этот раз в Москве были представлены Р. Каплянином и А. Хандкьяном.

Это различные по опыту режиссеры, различны их спектакли, но это люди одного театра и одного стиля. Они верят в «театральность». Опытный Р. Каплянин мудро сочетает подчеркнутую сценическую выразительность спектаклей с глубиной, последовательностью и масштабностью идейного замысла.

...Само понятие поиска для каждого театра имеет свой смысл. Театр под руководством Р. Каплянина — это подмостки, где воссоздаются миры, где легко поднимаются над бытом, чтобы войти в круг мыслей высоких и существенных. Шутка ли, поставить «Войну Алой и Белой розы» впервые в истории нашей сцены обратиться к трем хроникам Шекспира «Король Генрих VI» и, сирессовав пятнадцать актов в два, показать историю о том,

как гибнет мир, лишенный человеческих законов.

Р. Каплагян ставит красивый спектакль. В костюмах, в мизансценах, в ритмах его есть изысканность. Однако это оболочка живого мира, за ней пустота и кровь. Мир предстает в образе кладбища. Растут и растут кресты, заплывая собой сцену, наводя ужас. Но среди крестов идет тихий мальчишка — не только как давно прошедшее детство слабого короля, но как символ веры в победу человечности. Точность формы и непосредственность чувства, энергия мысли и смелость рисунка — все это в равной мере присуще общему актерскому строю спектакля и каждому исполнителю в отдельности.

По-инному обстоит дело в спектакле «Последний учитель» по повести В. Петросяна. Здесь учащиеся, выпускники школы уверенно и точно сыграны молодым поколением актерского театра. Но здесь есть главное лицо — сам учитель. Левон Тухиян играет его с простотой и сердечностью. Тихий человек, не борец, он становится для своих учеников идеалом потому, что его принципы и дела сливаются воедино.

Надо сказать, что этот спектакль... глубоко и сердечно представил современного человека в его поисках справедливости, в его гневе против ханжества, лицемерия и душевной нечистоплотности.

Из русской классики театр выбрал «Игрока» Ф. Достоевского, который неоднократно ставился в театрах. Однако в выборе Р. Каплагяна есть своя закономерность. Мир страстей человека, выламывающегося из окружающей его мертвой среды, — это тема режиссера, это то, что близко и подвластно его актерам. Алексея Ивановича актер В. Мсрян и режиссер трактуют как антагониста современного герою общества. В. Мсрян создает характер сложный, в котором ясно прослеживается мысль, о том, что и сам Алексей Иванович из этого мира, он его жертва и не ему победить этот мир.

В трагедии «Зов богов», написанной П. Зейтунцяном по сюжетам из армянской истории, режиссера Р. Каплагяна увлекла мысль об истинной внутренней силе народа, которая помогает пройти через многовековые испытания, сохранив единство духа и культуры. «Зов богов» поставлен как умная и красивая притча о царе Армении, решившем трагическую дилемму — быть верным слову чести или спасти народ от войны и возможного уничтожения. Главным для мудрого царя оказывается нравственное чувство, высшие

проявления души, которые не могут быть никогда преданы.

Образ царя Армении с трагической силой создает Г. Манукян, актер огромного дарования. Темперамент и точность мысли, сценическая красота позы и жеста воплощают редкую теперь манеру актерского искусства, которое сразу идет к существу характера, минуя за ненадобностью бытовые уровни. Г. Манукян поднимается к обобщению сразу, выделяя в образе главное. Его герой воплощает величие и силу духа народа, трагическую высоту истории, мужество воина, ответственность пророка.

Ереванский драматический театр еще раз доказал, что он обладает собственным художественным почерком и вносит в наше театральное искусство свои темы и свои неповторимые краски. Он знает секрет содержательности и умеет говорить о жизни и человеке так, чтобы раскрыть их в исторических связях.

Ю. РЫБАКОВ

«Советская культура», 7 июля 1983 г.

НЕ ИЗМЕНЯЙ

СЛОВУ СВОЕМУ

Ереванский драматический театр еще молод — пятнадцать лет для театрального организма сравнительно небольшой срок. Но он уже успел зарекомендовать себя не только в Армении, но и во многих городах страны, за рубежом как интересный, многообещающий коллектив, смело прокладывающий собственные пути в искусстве. Его первые гастроли в Москве десять лет назад до сих пор помнят те, кому довелось увидеть и страстного, покоряющего своей мрачной гармонией «Ричарда III», и поэтический, исполненный философских раздумий спектакль-концерт «Семь станций» на стихи прекрасной армянской поэтессы Сильвы Капутян, поставленные создателем и бессменным руководителем театра Рачией Каплагяном.

Режиссера Р. Каплагяна знают в Москве и по его столичным постановкам: «Ричард III» в театре имени Евг. Вахтангова, «Признание» в Малом театре.

И вот новая встреча с коллективом, приехавшим во всеоружии своего окрепшего мастерства, четкого сознания цели и смысла своего творчества, многокрасочности актерской палитры.

Восемь названий гастрольного репертуара, из которых четыре трагедии — «Гамлет» и «Война Алой и Белой розы» сцены из хроники «Генрих VI» В. Шекспира, «Зов богов» П. Зейтунцяна, «Жаворонок» Ж. Ануя, инсценировка «Игрока» Ф. Достоевского, а также спектакль «Забыть Герострата» Г. Горина, сыгранный для театральной общечеловечности столицы, — на такую афишу может отважиться далеко не всякий театр. И, пожалуй, совсем немногие пойдут на риск доверить молодому режиссеру постановку «Гамлета». А Р. Каплагян дал возможность Армену Хандкяну показать в своей постановке еще и «Жаворонок», и «Иркутскую историю» А. Арбузова и «Забыть Герострата», спектакли далеко не бесспорные и неравноценные, но зато свидетельствующие (а это куда важнее!), что в Ереванском драматическом театре постоянно думают о завтрашнем дне и уже сегодня бережно растят молодую смену.

Четыре трагедии на афише, да еще «Игрок», тоже приближающийся к трагедийному звучанию по исполнению заглавной роли Владимиром Меряном, на первый взгляд может показаться даже некоторым перебором, но это не прихоть и не желание покрасоваться в столице. Опора на высокую классику, стремление говорить со своим зрителем о проблемах глобальных, волнующих и каждого отдельного человека, и человечество в целом, — принципиальная позиция театра, утверждаемая им доказательно и страстно в каждом своем спектакле.

И прежде всего это проблема войны и мира. А значит, совесть человеческой, обостренного чувства ответственности за судьбы миллионов людей на земле, за судьбу планеты.

История армянского народа, уходящая в глубь веков, изобилует трагическими моментами. Вот почему так близко смыкается на сцене театра седая старина Армении в «Зове богов» с печальной судьбой Британии времен войны Алой и Белой розы.

Монументальные в своем сценическом решении (оба спектакля не только поставлены, но и оформлены Р. Каплагяном), суровые и романтические в одно и то же время, они несут заряд огромной публицистической силы, ибо обращены непосредственно в день сегодняшний.

Если в таких руках власть, как бы говорит нам театр, каждый поступок свой соизмеряй категориями высокой нравственности чего бы это ни стоило. Измена слову, попрание чести — и уже не остановить потока зло-

деяний, коварных убийств, кровавых преступлений.

«Зов богов» обрывается в момент, когда отважный и мудрый царь Армении (Г. Манукян), невзирая на угрозы Рима, остается верным данному когда-то слову и отказывается выдать своего союзника Митридата Понтийского (В. Мерян), хотя знает о коварстве и изменчивости его характера... «Ты выбрал Нравственность, — говорит царю Историк, — будущее за тем, кто несет в себе нравственность, а не силу».

И как бы в развитие этой темы, но уже с позиции силы предстает перед нами агонизирующая Англия, раздираемая кровавой междоусобицей, изменами и заговорами в смертельной схватке за корону. Постановщиком найден блестящий режиссерский прием: каждое убийство за престол, каждая смерть сопровождается появлением нового надмогильного креста. И вот уже действующие лица с трудом пробиваются сквозь этот зловещий чистоскоп, заполнивший всё пространство сцены. Неправедная, влекомая одним честолюбием борьба за власть превратила страну в сплошное кладбище. Страшная и сильная метафора! И безвольный, растерянный король Генрих VI (А. Хандкян) с испуганно остановившимся взглядом чистых голубых глаз, взрослый ребенок, так и состарившийся, не выходя из детства, — какая разяще жалкая противоположность красному и могучему Царю Г. Манукяна, положившему жизнь на создание и укрепление своей родины.

К ней, родной Армении, обращены два современных спектакля: многонаселенный, шумный, динамичный «Последний учитель» В. Петросяна, также поставленный Р. Каплагяном, и «Осеннее солнце» Г. Матевосяна в постановке Арташеса Оганесяна.

...Спектакль Р. Каплагяна «Игрок» — это почти что моноспектакль, настолько властно подчиняет в нем всё сущее творческая индивидуальность артиста В. Меряна. Мы становимся свидетелями подлинной трагедии краха личности, незаурядной, одержимой страстями и бессильной реализовать их на благородное дело. Блестящей партнершей В. Меряна становится в спектакле Эмма Вартамян в роли неумирающей бабушки Антонины Васильевны, наследства которой так жаждут все ее жалкие, ничтожные, обнищавшие родственники.

...«Будущее за теми, кто несет в себе нравственность, а не силу» — эти слова театр мог бы сделать девизом собственного творчества.

Нынешнее гастрольное лето в столице посетит триумфально открыл Ленинградский

Большой драматический театр. Тепло принимали москвичи и спектакли театра оперы и балета из Кишинева, представившего развивающееся, набирающее силу искусство Советской Молдавии. Наши гости из Еревана доказали свое право войти в число лучших коллективов страны.

И. БАЛАШОВА,

«Московская правда», 14 июля, 1983 г.

ЭТЮД С НАТУРЫ

Заметки о спектаклях Ереванского драматического театра.

В творчестве хороших театров заметна такая особенность: их спектакли разнолики и несхожи друг с другом. Но чем сильнее это несходство, тем острее внутренняя цельность и монолитность коллектива. Качество это встречается не так уж часто, но именно теперь, говоря о гастрольях в Москве Ереванского драматического театра, руководимого выдающимся режиссером Рачией Капалайаном, нельзя вспомнить о нем.

После монументальной шекспировской «Войны Алой и Белой розы», трагической хроники борьбы Плантагенетов и Йорков за английский трон, в воплощении которой Р. Капалайан достигает подлинно трагедийной целостности, зрительно было не просто «вчитываться» в вольно сплетаемый импрессионистический узор рисунка А. Хандикяна, поставившего другую шекспировскую трагедию — «Гамлет». Действие «Войны Алой и Белой розы» протекает в монументальном единстве пространства и времени — как бы в вечности... «Война Алой и Белой розы» с ее крупными реалистическими образами (где, в частности, хотелось бы отметить работу Л. Тухикяна, играющего герцога Йорского, и А. Хандикяна — Генриха VI) привлекает суровой логикой истории. Метафоры Рачия Капалайана патетичны и грандиозны: цветущий сад роз редкостной красоты превращается в кладбище целых родов, схватившихся, в Тридцатилетней войне.

...Назову эту тему — условно — тоской по идеалу, исканиями идеала в самом человеке, утверждением возможности идеала. Думаю, что прежде всего это тема самого Рачия Капалайана, чья творческая одаренность ощущается во всем — в духе и стиле этого театра. Сам Капалайан находит эту тему и в Шекспире, и в современных произведениях, над постановкой которых коллектив работает по-

следовательно и целеустремленно. Вспомним, к примеру, артистично решенную Капалайаном пьесу В. Петросяна «Последний учитель» с образом учителя Мамяна — Л. Тухикяна, безраздельно отдавшего себя делу воспитания юношества; или историко-философскую драму «Зов богов» П. Зейтунцяна. Режиссер трагедийного плана, он ищет жизненные контрасты.

И когда он вводит в сферу образов Достоевского в «Игроке», то за коллизиями сюжета об игроке в рулетку, не сумевшем одолеть страсть в игре, мы различаем в спектакле «голос» сожаления о падшем человеческом достоинстве, о победе сил хаоса над разумом и волей личности. Идя от своей внутренней темы, Р. Капалайан пришел к Достоевскому, к его пониманию растерянности человека в наступающем на него отчуждении, разрушения святости тончайших чувств.

Самую суть драмы выражает образ казино — одновременно убеждающий и в силе денег, и в их отчужденности от всего человеческого: в мгновенном затишье, нарушаемом лишь стуком рулетки, не то во сне, не то в бреду Алексея Ивановича, не то в самой реальности мы видим его на столе рядом с Полюной, они окружены пестрым сбродом играющих. Зеркальные стены отражают их. И вокруг них, в дымном луче, медленно, словно повинувшись какой-то необъяснимой силе, вздымаются вверх бумажные кредитки, засыпают их, опускаясь вниз, превращаются в призрачную преграду между людьми, отталкивающую их друг от друга. В. Мсрян делает зримым скрытый процесс распада души своего героя. Актер играет здесь анти-Гамлета — трагически сдавшуюся душу, которая уступила хаосу. Драматичен образ Полюны в изображении Анаит Тошчян, чутко уловившей отношение Достоевского к этой закрытой от всех страдающей женской душе.

Вот особенность почти всех спектаклей этого театра: тема развивается постепенно, вторая часть всегда оказывается сильнее. В «Игроке», углубляясь, акцентируясь, действие усиливается повторением конфликта. Это намечается в появлении Бабушки с неожиданно всыхнувшей в ней страстью к игре в рулетку. Актриса Эмма Вартанян делает этот образ таким, что именно здесь становится наиболее осязателен русский колорит спектакля и тема русской «дворянской» психологии. И в какой-то момент за этой великолепной парой — Алексей Иванович и Бабушка — обозначается как претеча темы Игрока у Достоевского пушкинская «Пиковая дама».

Словом, театр во всем многообразии своих спектаклей размышляет о жизни не вообще, не показательно, он ищет смысл и в вечных темах, отразившихся в литературе прошлого, он обращается и к мгновенным впечатлениям быстротекущей жизни. Он ищет, дерзает, иногда берет большие глубины, иногда теряет взятый уровень, но он — в движении!

Ирина ВЕЛЕХОВА,

«Известия», 26 июля, 1983 г.

ВЫСОКИЙ ДОЛГ ТЕАТРА

Столичный театральный сезон, как всегда, насыщен спектаклями гостей. Национальные театры предстают перед московскими зрителями со своими проблемами, достижениями и, конечно, сложностями. Поэтому знакомиться с ними интересно — у каждого неповторимый почерк.

Своеобразный, пожалуй, даже необычный гастрольный репертуар предложил Ереванский драматический театр, руководимый народным артистом СССР Р. Каплянцем. Гастроли подтвердили, что театр работает интересно и серьезно, хотя не во всем бесспорно.

...Русская классика была представлена спектаклем «Игрок» Ф. Достоевского в постановке Р. Капляна. В выборе произведения, несомненно, сказалось стремление режиссуры выявить душу, мысль человека, неокверканного и сломленного всей окружающей его несправедливой жизнью в прошлом. И, конечно, спектакль — с Мсрянном в главной роли интересен.

Но вот еще одна удача. Еще один классический спектакль: «Война Алой и Белой розы»... Здесь режиссер Р. Каплянц делает пьесу Шекспира по-настоящему современной.

Пятнадцатипятая пьеса находчиво и точно «спрессована» в две части. Действие нарастает стремительно и неминуемо. Могучий поток времени жестоко сталкивает человеческие судьбы, и всё здесь открыто взору: борьба соперников, недоверие, перерастающее в ненависть; жестокость ненасытного, оголтелого желания власти, желания дотянуться до трона...

В этом жутком потоке гибнут самые некрепкие чувства. Пропадает отвага. Мужественный Йорк (Л. Тухкян) оказывается в сетях собственного властолюбия, а пылкая, грациозная Маргарита (Т. Каплянян) превращается в резкую, ожесточенную хищницу (во втором акте роль исполняет Э. Вартамян).

Заполняя сцену, растут, растут кресты, знаменуя никчемную гибель, смерть людей, показывая превращение самой земли в огромное кладбище.

Большой современный смысл вложен в эту впечатляющую, сильную сцену... И это чувство надолго остается в душе зрителя, знакомившегося с сильнейшим театром Армении.

Марина ДМИТРИЕВА

«Огонек», № 32, 1983 г.

«И САМОУСПОКОЕННОСТИ — НИКОГДА»

«Другие роли требуют других красок. Вот только что мы завершили очень важную для меня работу над образом Сирано де Бержерака. Я давно мечтал об этой роли, хотя, на первый взгляд, она вроде бы и «не моя». Но прекрасный режиссер и чуткий художник, народный артист СССР Рачия Каплянц, ставивший спектакль у нас в Малом театре, поверил в мои возможности. И это придало мне силы.

...Каждая встреча с такими крупными мастерами режиссуры в кино и театре, как Акиро Куросава или Рачия Каплянц, не только событие в жизни актера, но и его новое открытие. Это закономерно...

Юрий СОЛОМИН,
народный артист РСФСР

«Известия», № 226, 14 августа, 1983 г.

РАЧИЯ КАПЛЯНЯН «Я ВЕЗУЧИЙ ЧЕЛОВЕК»

В его театре актер, играющий Гамлета, в другом спектакле занят лишь в массовке.

В его театре режиссер-постановщик столь молод, что в одном из спектаклей играет роль десятиклассника.

В его театре за 15 лет существования было поставлено 14 дипломных работ совсем юными режиссерами.

Средний возраст актеров труппы его театра — 26 лет.

Называется театр Ереванский драматический. А он — Рачия Никитич Каплянц — основатель и художественный руководитель театра, один из крупнейших театральных режиссеров страны, народный артист СССР,

лауреат Государственных премий СССР и Армянской ССР.

Его спектакли знают не только в Ереване. Его «Ричарду III», поставленному на вахтанговской сцене, и «Признанию» — в Малом театре аплодировала Москва, спектаклю «Живой труп» — Братислава...

— Я буду рассказывать свою жизнь подробно, как сказку, — улыбается Рачия Никитович. — Тем более, что и начало моей театральной биографии было прямо-таки волшебное. Я вырос в Ленинкакане, мой отец-работник, один из основателей Ленинкаканской текстильной фабрики. Я рос в совершенно нетеатральной семье, но с раннего детства обожал выступать на сцене. Когда мне было 12 лет, меня заметили на одном из школьных вечеров и пригласили в Ленинкаканский театр на роль не кого-нибудь, а юного Маяковского — разве не сказка? Ребенком влюбившись в театр, я полюбил его навсегда! Мои родители сначала сильно переживали: сможет ли их ребенок и в школе учиться, и в театре играть, но потом и они поняли: кто однажды заболел театром всерьез — тот уже неизлечим.

В 15 лет я уже актер Ереванского ТЮЗа, там же начал заниматься театральной режиссурой, был помощником режиссера. А потом — война...

Гибнут один за другим люди, и на сцене — один за другим — появляются кресты, к концу спектакля сцена превращается в кладбище. Война Алой и Белой розы. Так решает Каплагян пьесу Шекспира «Генрих VI». И эта постановка звучит как вызов войне, вызов тем, о ком сам Каплагян говорит: «Они хотят превратить нашу землю в огромное кладбище, а потом на этом кладбище жить». Ненависть к войне зародилась в режиссере, когда он девятнадцатилетним ушел на фронт и впервые увидел как впитывает земля человеческую кровь...

— В 1942 году погиб мой отец, я добровольцем ушел на фронт, воевал до победы. Война стала для меня школой мужества, братства людей и, как это ни покажется парадоксальным, в определенной мере — школой режиссуры. Я был политработником, на привалах ставил с солдатами короткие сценки. Когда разговаривают цуцки — музы не молчат, наоборот, рождается еще большая потребность в них.

После войны учился в МХАТе, и вдруг

меня неожиданно отозвали и сделали главным режиссером Ереванского ТЮЗа. Боялся ужасно: ведь мне надо было работать с людьми, которые помнили меня ребенком, надо было ими руководить! Но в меня верили, мне доверяли, а если есть вера — молодой человек, мне кажется, горы может свернуть.

По своему опыту считаю: надо молодым доверять смелее. А то ведь ахаем: «Откуда у нас такая инфантильная молодежь берется?». А она, между прочим, берется и от нашей боязни доверять тоже...

Но тут сразу вот какой вопрос возникает: «Какое качество необходимо молодому художнику, чтобы он мог состояться?» Думаю (кстати, проблема не только к искусству относится), почему так бывает: готовят людей одинаково, преподаватели те же, но одни становятся профессионалами, другие нет. В чем дело? В том, мне кажется, что мы подчас слишком много внимания уделяем воспитанию профессиональных качеств, и очень мало думаем над тем, какого гражданина мы воспитываем.

Часто повторяем: человек должен иметь гражданскую позицию. Но всегда ли хватает у нас терпения объяснять молодым, а что это, в сущности, значит? На мой взгляд, гражданином может называть себя тот, кто чувствует боль своей страны, кто чувствует болевые точки времени. Поэтому я уверен: современный режиссер обязан быть социологом, обязан досконально знать время, в котором живет. Он может ставить классику, может — новые пьесы, суть не в этом. Главное, чтобы они говорили современному зрителю о самом болезненном. Это я не устаю повторять своим ученикам.

...15 лет назад молодыми актерами в Ереване завладела мечта создать свой театр. «Хотим сделать свой «Современник», — говорили они. На них смотрели по-разному: кто-то прощично, кто-то даже зло — куда мол суетесь. В успех их дела не очень верили. В них поверил Каплагян. Под его руководством открылся театр-студия при Армянском театральном обществе. Долго решали: каким спектаклем начать постановки. Выбрали «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского. Определив истоки гражданской позиции коллектива Каплагян ушел из известного театра имени Сундукяна в никому в ту пору неизвестный молодой коллектив, создал из сту-

дни театр. Сам он по этому поводу говорит: «Художник, делая выбор должен думать о том, где он нужнее, а не о том, где ему выгоднее».

— Молодость — сама по себе не плюс. Главное — осознает ли художник свое время, понимает ли, зачем он, собственно, работает. Если нет — неминуемо начнет ставить под кого-то, работать как Симонов, как Стурюа.

Несколько лет назад молодые актеры нашего театра по собственной инициативе поехали на БАМ. Там они познакомились со своими сверстниками — героями, о которых читали, которых видели по телевизору и в кино, но не знали их. Там они поняли, что, кроме романтики, есть еще проза трудных будней. После этой поездки не могла не родиться работа, в которой бы вылились все их мысли и чувства. Так появилась «Иркутская история» Арбузова — спектакль целиком молодежный. Я уверен: если бы не встречи на БАМе, нам бы никогда не удалось добиться того взаимопонимания между залом и сценой, которое бывает на этом спектакле.

А взаимопонимание необходимо. Зачем человек приходит в театр? За общением, которого всем нам так не хватает. Театр — место, где искусство творится буквально на глазах у зрителей. И если человек видит на сцене настоящее — он чувствует себя его участником. Не в этом ли главная задача любого искусства?

...На гастролях в Москве театр показал в постановке Каплагяна пьесу современного армянского писателя В. Петросяна «Последний учитель». Театр привел на сцену учителя Вагана Мамяна (очень интересная работа Левона Тухикяна), это тот самый положительный герой, которого так не хватает современному театру. Его сила — в его вере. Он верит в своих учеников, и, как бы ни казались их поступки безрассудными, подчас — глупыми, он знает: доброта в их душах победит зло.

Мамян — немолодой человек, не умеющий жить без своих суматошных десятиклассников, очень напоминает самого Каплагяна. Своей верой, своим уважением к молодым. Это не случайная похожесть. Все спектакли Каплагяна, как и работы его учеников, — рассказывают ли они о Гамлете, о современной армянской деревне или о Жанне Д, Арк, — исповеди. Рассказывают о самом большем в душе и сердце художника.

— Может быть, главное, чему я хотел бы научить своих учеников, — это честности в отношении к своему делу. Дотошности, если хотите. Настораживает некоторая поверхностность, которую я вижу в молодых людях. Может быть, это время наше быстрое торопит? Вот, скажем, приходит критик в театр, смотрит спектакль один раз и потом пишет статью. Разве так можно? Разве это не признак нечестности в отношении к своему делу?

Я очень уважаю критику. В ней фиксируется движение театра. Один мудрый человек сказал: «Критика, как рыбий жир — есть неприятно, зато полезно». Уверен: критик имеет право и должен быть членом театрального коллектива, должен плакать и радоваться вместе с ним. Но мне, как человеку, небезразличному к критике, бывает иногда обидно, что слишком многие статьи служат примером безответственного отношения к своему делу.

Мне кажется очень важным воспитать в молодых умение отстаивать свои убеждения. Пугает, что сегодня люди слишком часто и охотно идут на компромиссы, что личное благо нередко перевешивает остальные ценности.

...Каплагян-педагог умеет бороться за своих учеников. Качества этого подчас не хватает многим. На гастроли в Москву он рискнул привезти спектакли двух молодых режиссеров А. Оганесяна и А. Хандикяна.

Хандикян поставил «Гамлета». Доверить молодому режиссеру такую сложную работу — уже смелость. Как и должно быть, постановка вызвала споры, Каплагяна отговаривали везти ее в Москву. Но он знал: это необходимо Хандикяну, необходимо и для него тоже, чтобы в будущих постановках он не боялся рисковать.

Спектакль действительно неровный, в нем есть огрехи, но есть блистательные актерские работы — Владимира Мсряна в первую очередь (он известен зрителям как исполнитель главной роли в фильме о Паганини), Р. Котанджяна, А. Топчян... В нем есть главное: мысль режиссера. «Гамлет» Хандикяна спорит с теми, весьма многочисленными трактовками, в которых трагедия человеческой души заменяется драмой ситуаций. Хандикян не побоялся решить спектакль как чистую трагедию — жанр, от которого мы уже немного отвыкли.

Посмотрев «Гамлета», я подумал, что настоящий педагог тот, кого страшат не про-

махи учеников, не их ошибки, а то, что однажды они могут испугаться сделать ошибки и промахи.

— Очень люблю людей, которых интересует происходящее вокруг них. Жизнь задает нам такой темп, что мы иногда уподобляемся пассажиру автомобиля, мчащегося с немыслимой скоростью по очень красивым местам. Если человек не умеет смотреть вокруг, он сам себя обкрадывает. Как все-таки редко мы — режиссеры-профессионалы смотрим работы друг друга, спорим о них, как легко замыкаемся в скорлупе собственной работы.

...Режиссура Капляяна, как и режиссура его учеников, — умная режиссура. В этом убедил нас, может быть, лучший спектакль, показанный на гастролях в Москве, — «Игрок» Ф. М. Достоевского. Удивительно насколько поняли трагизм русского писателя и Капляян, и исполнитель главной роли — Владимир Мерян и другие актеры: Э. Вартамян, А. Топчян, Г. Габриэлян. Р. Котанджян... Спектакль получился не только очень близким Достоевскому по духу и глубине, но и современным, показывающим трagedию людей, для которых главная вера в жизни — вера в деньги, вера в их непогрешимость. И когда в финале спектакля главный герой Алексей Иванович сам превращается в ру-

летку, которую крутят, крутят, крутят алчные руки, — становится жутко...

— Я везучий человек, потому что рано выбрал дело, которому посчастливилось отдать жизнь, потому что рядом со мной всегда были хорошие, верные люди и потому еще, что не чувствовал себя старым человеком и не почувствую, думаю, никогда! всю жизнь я воспитываю молодежь. всю жизнь молодежь воспитывает меня. Стариться просто невозможно!

Не жалею о сердце я:

Пускай щемит, болит сильнее!
Чужая радость мне — своя.

Чужая боль — своей больней.

Весь мир бы в сердце я взяла
Костром горела б на ветру!...

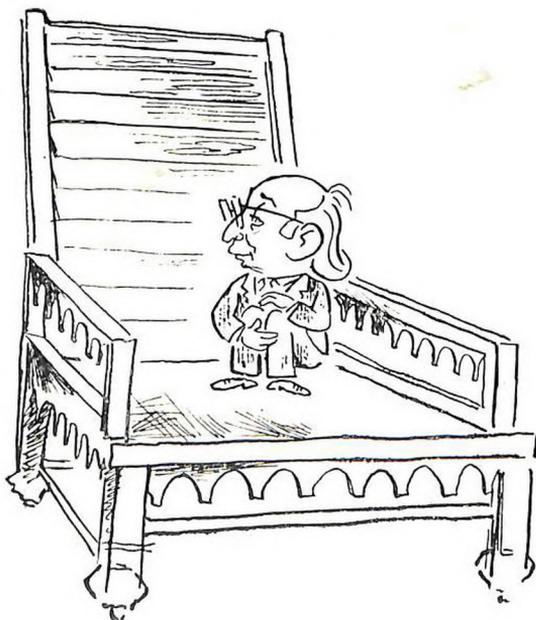
...Одним из первых спектаклей Ереванского драматического театра была композиция по стихам Сильвы Капутян. Я не знаю, звучали ли эти строки в той композиции, но они, по-моему, имеют прямое отношение к его руководителю.

А. МАКСИМОВ

«Комсомольская правда», 13 августа, 1983 г.

ДРУЖЕСКИЕ ШАРЖИ.

Г. ЯРЯЛНА



ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

- 1923 год, 14 ноября — Родился в селе Гяр-Гяр, Степанаванского района Арм. ССР.
- 1935 год — В Ленинанканском театре им. А. Мравяна исполнил роль Гикора в одноименном произведении Ов. Туманяна.
- 1938 год — Приглашен в Ереванский театр юного зрителя для исполнения ролей юных героев.
- 1940 год — Окончил Ереванское театральное училище под руководством режиссера Тиграна Шамирханяна.
- 1942 год — Призван в ряды Красной Армии. Участник Великой Отечественной войны.
- 1945 год — Демобилизован из рядов Советской Армии. Назначен ассистентом режиссера и артистом Ереванского театра юного зрителя.
- 1947 год — Первая самостоятельная режиссерская работа — «Овод» Л. Войнич.
- 1947 год — Принят в члены КПСС.
- 1948 год — Постановка пьесы «Суворовцы», написанной в содружестве с писателем А. Шайбоном.
- 1950 год — ТЮЗ показывает пьесу Р. Капляяна «Учитель» в постановке гл. режиссера Т. Шамирханяна.
- 1950 год — Принят в члены Союза писателей СССР.
- 1953 год — Командирован в Москву на стажировку в МХАТ им. М. Горького, под руководством гл. режиссера М. Кедрова.
- 1953 год — Назначен гл. режиссером Ер. театра юного зрителя.
- 1954 год — Удостоен звания засл. артиста Арм. ССР.
- 1956 год — В театре Музыкальной комедии им. А. Пароняна поставил «Долину любви» А. Барсеяна.
- 1956 год — Поставил в театре им. Г. Сундукяна пьесу С. Алешина «Одна».
- 1958 год — Приглашен очередным режиссером в театр им. Г. Сундукяна, где ставит «Розы и кровь» А. Араксманяна.
- 1959 год — В Московском театре им. Ленинского Комсомола ставит «Огонь твоей души». А. Араксманяна.
- 1960 год — Получил звание засл. деятеля искусств Арм. ССР.
- 1960 год — В театре им. Ленинского комсомола ставит «Ночное чудо» Г. Ягджяна.
- 1962 год — Назначен гл. режиссером театра оперы и балета им. А. Спендиарова.
- 1963 год — Постановка «Царя Эдипа» Стравинского в театре оперы и балета им. А. Спендиарова. (Либретто Р. Капляяна)
- 1965 год — Избирается председателем президиума Правления Армянского театрального общества.
- 1966 год — Удостоен звания Народного артиста Арм. ССР.
- 1967 год — Организовал Ер. драматический театр. Назначен его художественным руководителем.
- 1967 год — Впервые в СССР организовал театр «Дружба». Открытие театра было предоставлено коллективу Академического Малого театра СССР.
- 1970 год — К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина в Малом театре поставил «Признание» С. Дангулова, удостоившись Диплома первой степени и премии.

- 1971 год — К 100летию со дня рождения Леси Украинки в Малом театре поставил «Каменного востельина» украинской поэтессы.
- 1972 год — Член коллегии Мин. культуры Арм. ССР.
- 1973 год — Указом Президиума Верховного Совета СССР удостоен звания народного артиста Советского Союза.
- 1974 год — Избран Депутатом в Верховный Совет СССР и членом ревизионной комиссии ЦК КП Армении.
- 1974 год — Избран председателем Армянского отд. общества Советско-Румынской дружбы.
- 1975 год — Член художественного совета Мин. культуры СССР.
- 1975 год — Удостоен Государственной премии Арм. ССР за постановку комедии «Любовь и смех» Е. Отыя, «Ричарда III» и «Семи станций» в Ер. драматическом театре.
- 1976 год — Приглашен в театр им. Евг. Вахтангова для постановки «Ричарда III» Шекспира.
- 1977 год — В Братиславском национальном театре поставил «Живого трупа» Л. Толстого.
- 1977 год — Назначен директором и худ. руководителем театра им. Г. Сундукяна.
- 1978 год — Выход 2-х серийного телевизионного фильма «Признание» по сценарию Малого театра в постановке Р. Каплагяна.
- 1978 год — Впервые на армянской сцене в театре им. Г. Сундукяна поставил «Кориолан» Шекспира.
- 1979 год — Удостоен Гос. премий Арм. ССР за постановку спектакля «Перекресток» Ж. Арутюняна в театре им. Г. Сундукяна.
- 1980 год — Спектакль «Кориолан» показан на Шекспиравском фестивале в Веймаре и удостоен диплома I степени.
- 1981 год — Выход 2-х серийного телевизионного фильма «Ричард III» по сценарию театра им. Евг. Вахтангова в постановке Р. Каплагяна.
- 1981 год — Впервые на армянской сцене, в Ер. драматическом театре поставил «Генриха VI» («Война Алой и Белой розы») Шекспира.
- 1981 год — Избран депутатом в Верховный Совет Арм. ССР.
- 1981 год — Удостоен Гос. премий СССР за постановку «Кориолан» Шекспира в театре им. Сундукяна.
- 1981 год — Поставил «Восточного дантиста» А. Пароняна в Бакинском Азербайджанском театре им. М. Азизбекова.
- 1982 год — Выход 2-х серийного телевизионного фильма «Кориолан» по сценарию театра им. Г. Сундукяна в постановке Р. Каплагяна.
- 1982 год — В Кишиневском Академическом театре им. А. Пушкина поставил «Много шума из ничего» Шекспира.
- 1982 год — Впервые на армянской сцене в Ер. драматическом театре поставил «Игрока» Достоевского.
- 1983 год — На сцене Малого театра поставил «Сирано де Бержерак» Э. Ростана.

ПОСТАНОВКИ Р. КАПЛАГЯНА

показанные во время гастролей Ер. драматического театра

- 1973 год, Москва — Е. Отыя — «Любовь и смех»
 Островский — «Бесприданница»
 Шекспир — «Ричард III»
 С. Капутян — «Семь станций»
 О. Мелконян, — «Монолог отна Тонапета»
 Г. Чалкян

1977 год, Баку	— Шекспир «Ричард III» Островский — «Бесприданница» Е. Отян — «Любовь и смех» А. Паронян «Восточный дантист»
1978 год, Тбилиси	— Шекспир «Ричард III» В. Петросян «Последний учитель»
1980 год, Ростов	— Шекспир «Ричард III» В. Петросян «Последний учитель» Е. Отян «Любовь и смех» Г. Тер-Григорян «Поговорим на чистоту»
1981 год, Париж	— А. Паронян «Восточный дантист» Е. Отян «Любовь и смех»

ПОСТАНОВКИ Р. КАПЛАНЯНА

показанные во время гастролей театра им. Г. Сундукяна.

1978 год Москва	— Шекспир «Кориолан» Л. Толстой «Живой труп» Г. Сундукян «Хатабала» Ж. Арутюнян «Перекресток» П. Зейтуцян «Легенда о разрушенном городе»
1978 год Болгария — Чехословакия	П. Зейтуцян — «Легенда о разрушенном городе»,
1979 год, Баку	— Г. Сундукян «Хатабала»
1979 год Тбилиси	— Шекспир «Кориолан»
1980 год, Берлин, Веймар	— Шекспир «Кориолан»
1981 год, Киев	— Шекспир «Кориолан»
1982 год, Ленинград	— Шекспир «Кориолан»

Поставленные Р. Каплянском «Признание» и «Каменный хозяин» в Малом театре и «Ричард III» в театре им. Евг. Вахтангова были включены в репертуар этих театров во время гастрольных поездок в Ленинграде, Киеве, Ереване и др. городах.

РОЛИ
РАЦИЯ КАПЛАНЯНА, СЫГРАННЫЕ В ЛЕНИНАКАНСКОМ ТЕАТРЕ

№№	Автор	Пьеса	Роль	Год	Постановщик
1.	О. ТУМАНЯН	Гикор	Гикор	1935	Ц. Америкян
2.	В. ГУСЕВ	Слава	Митя	1936	В. Аджемян
3.	Г. БААЗОВ	Ицка Режинашвили	Юный Маяковский	1936	Д. Антадзе

РОЛИ
РАЦИЯ КАПЛАНЯНА, СЫГРАННЫЕ В ТЕАТРЕ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

4.	М. Даниел	Зямка Копач	Зямка Копач	1938	С. Кочарян
5.	С. Михалков	Том Кент	Нищий мальчик	1938	А. Агасян
6.	Б. Миракян	Неустранимые	Рубик	1939	А. Мартиросян
7.	О. Туманян	Гикор	Жоржик, Гикор	1939	А. Агасян
8.	А. Ширванзаде	Артист	Нцико	1940	С. Кочарян
9.	И. Шток	Дом № 5	Никита	1940	А. Агасян
10.	Ч. Диккенс	Давид Коперфильд	Джеме	1941	Т. Шамирханян
11.	Е. Шварц	Снежная королева	Кей	1941	С. Кочарян
12.	А. Бруштейн	Боевые дни	Минка	1941	А. Агасян
13.	М. Кочарян	Камо	Гоги	1941	А. Агасян
14.	Г. Бейлярян	Для родины	Митя	1941	А. Агасян
15.	А. Шайбон	В тылу	Гришкун	1942	С. Кочарян
16.	Мольер	Миньмий больной	Товмас	1946	Т. Шамирханян
17.	Шекспир	Сон в летнюю ночь	Пэк	1946	Т. Шамирханян
18.	В. Панова	Девушки	Андрюша	1946	А. Агасян
19.	Л. Малюгин	Старые друзья	Сенька	1946	С. Кочарян
20.	Гольдони	Слуга двух господ	Труффальдино	1947	Т. Шамирханян
21.	Ч. Диккенс	Давид Коперфильд	Давид Коперфильд	1947	Т. Шамирханян
22.	С. Михалков	Особое задание	Олег	1947	А. Агасян
23.	В. Катаев	Сын полка	Валя Солнцев	1947	А. Агасян
24.	А. Шайбон	Счастливое поколение	Гурген	1947	Т. Шамирханян
25.	А. Фадеев	Молодая гвардия	Сергей Тюленин	1947	Т. Шамирханян
26.	В. Апанян, А. Широян	Тайна пещеры	Григор	1947	С. Кочарян
27.	С. Михалков	Красный галстук	Чанкин	1948	А. Агасян
28.	Р. Капганян, А. Шайбон	Суворова	Размик	1948	Т. Шамирханян
29.	Д. Газазян	Хачатур Абовян	Ашот	1948	Т. Шамирханян
30.	С. Михалков	Я хочу домой	Саша	1949	А. Агасян
31.	В. Любимова	Снежок	Дик	1949	Т. Шамирханян
32.	Л. Гераскина	Аттестат зрелости	Леня	1950	К. Арзуманян
33.	Р. Капганян	Учитель	Сурик	1950	Т. Шамирханян
34.	Ц. Солодарь	Звезда мира	Жав	1951	А. Агасян
35.	В. Апанян	На берегу Севана	Григор	1952	А. Агасян
36.	В. Губарев	Павлик Морозов	Павлик	1953	Р. Капганян
37.	Г. Сундукян	Еще одна жертва	Вано	1953	Ж. Калантар
38.	В. Розов	Страницы жизни	Костя	1953	З. Татищян

С П И С О К

пьес, поставленных Рачия Каплагяном.

№№	Название пьес	Автор	Театр	Год постановки.
1	2	3	4	5
1.	«Опод»	Л. Войнич	ТЮЗ	1948
2.	«Разведчики»	Т. Шамирханян, Р. Каплагян	ТЮЗ	1949
3.	«Волшебный кувшин»	П. Малияревский	ТЮЗ	1950
4.	«Учитель»	Р. Каплагян	ТЮЗ	1950
5.	«Жизни дяди Тома»	Г. Бичер-Стоу.	ТЮЗ	1950
6.	«Клуб знаменитых капитанов»	В. Крепе	ТЮЗ	1953
7.	«Павлик Морозов»	В. Губарев	ТЮЗ	1953
8.	«Золотой город»	Г. Ягджян	ТЮЗ	1954
9.	«Юношество отцов»	В. Горбатов	ТЮЗ	1954
10.	«Артист»	А. Ширванзаде (инсценировка Р. Каплагяна)	ТЮЗ	1955
11.	«Коварство и любовь»	Шиллер	ТЮЗ	1956
12.	«Должна любви»	А. Барсегян	Муз. комедия	1956
13.	«Когда в доме нет глаз»	А. Аракелян	ТЮЗ	1956
14.	«Одна»	С. Алешин	т-р Сундукяна	1956
15.	«Лучше поздно, но мило»	А. Айвазян	Муз. комедия	1957
16.	«Гикор»	Ов. Туманян	ТЮЗ	1957
17.	«Розы и кровь»	А. Аракелян	т-р Сундукяна	1957
18.	«Эзон»	Г. Фигерейдо	т-р Сундукяна	1958
19.	«Негаснувшие звезды»	Кузнецов	т-р Сундукяна	1958
20.	«Огонь твоей души»	А. Аракелян	т-р Сундукяна	1959
21.	«Огонь твоей души»	А. Аракелян	Москва, т-р им. Ленинского комсомола	1959
22.	«Хачатур Абовян»	Г. Армениян	т-р оперы и балета им. Спендиарова	1960
23.	«Ночное чудо»	Г. Ягджян	Москва, т-р имени Ленинского комсомола	1960
24.	«Приключения Сура и Сама»	А. Шагинян	ТЮЗ	1961
25.	«Ночное чудо»	В. Хачикян	ТЮЗ	1961
26.	«Так проходили года»	Г. Ягджян	ТЮЗ	1961
27.	«Сомбреро»	А. Аракелян	ТЮЗ	1961
28.	«Снежная королева»	С. Михалков	ТЮЗ	1961
29.	«Весеннее дыхание»	Е. Шварц	ТЮЗ	1962
30.	«Весеннее дыхание»	Г. Ягджян	ТЮЗ	1962
31.	«Перелистывая страницы»	Композиция Р. Каплагяна	оперный т-р Спендиарова	1963
32.	«Царь Эдип»	Н. Стравинский	оперный т-р Спендиарова	1963
33.	«Вестейская история»	Л. Берестайн	оперный т-р Спендиарова	1963
34.	«Саят-Нова»	А. Арутюнян	оперный т-р Спендиарова	1963
35.	«Господин Минтоев в Париже» (Муз. А. Айвазяна)	Либретто Р. Каплагяна	оперный т-р Спендиарова	1963
36.	«Евгений Онегин»	Чайковский	оперный т-р Спендиарова	1964
37.	«Сейдемекне колдуньи»	Артур Миллер	т-р Сундукяна	1965
38.	«60 лет и три часа»	А. Аракелян	т-р им. Сундукяна	1965
39.	«Шумная улица»	С. Баяндур	ТЮЗ	1966
40.	«Каждому свое»	С. Алешин	т-р Сундукяна	1967
41.	«Оптимистическая трагедия»	В. Вишневский	Ер. драм. т-р	1967
42.	«Дневник Анны Франк»	Ф. Гудрич и А. Аккет	Ер. драм. т-р	1968
43.	«Ночная история»	К. Хонский	Ер. драм. т-р	1968
44.	«Божественная комедия»	И. Шток	Ер. драм. т-р	1968
45.	«Ануш»	Ов. Туманян (инсценировка Р. Каплагяна)	Ер. драм. т-р	1969
46.	«Казар идет на войну»	Ж. Арутюнян	т-р Сундукяна	1968
47.	«Пригородные мелочи»	Р. Мюллер	Ер. драм. т-р	1969
48.	«Медя»	Ж. Ануи	Ер. драм. т-р	1969
49.	«Любовь и смех»	Е. Отян (инсценировка Г. Ягджяна)	Ер. драм. т-р	1970
50.	«Отелло»	В. Шекспир	т-р Сундукяна	1970
51.	«Бесприданница»	А. Островский	Ер. драм. театр	1970
52.	«Признание»	С. Даигулов	Малый т-р СССР	1970
53.	«Мы, они и другие»	Г. Чапкин	Ер. драм. т-р (рук. постановки)	1970
54.	«Семь станций»	С. Капутикян (инсценировка Р. Каплагяна)	Ер. драм. т-р	1971

1	2	3	4	5
54.	«Каменный хозяин»	Леся Украинка	Малый т-р СССР	1971
55.	«Затюканный апостол»	А. Макаенок	Ер. драм. т-р	1972
56.	«Ричард III»	В. Шекспир	Ер. драм. т-р	1972
57.	«Монолог отца Тоналета»	О. Мелконян		
	«Ричард III»	Г. Чаликян	Ер. драм. т-р	1973
58.		В. Шекспир	т-р им. Евг. Вахтангова	1976
59.	«Легенда о разрушенном городе»	П. Зейтунян	т-р Сундукяна	1975
60.	«Живой труп»	Л. Толстой	Братислава, нац. театр	1976
61.	«А зори здесь тихие»	Васильев	т-р Сундукяна	1976
62.	«Нюрнбергский процесс»	Р. Мизакаян		
		Р. Каплагян	т-р Сундукяна	1976
63.	«Палач»	Л. Берланга	Ер. драм. т-р	1976
64.	«Восточный дантист»	А. Паронян	Ер. драм. т-р	1976
65.	«Перекресток»	Ж. Арутюнян	т-р Сундукяна	1977
66.	«Живой труп»	Л. Толстой	т-р Сундукяна	1977
67.	«Хатабала»	Г. Сундукян	т-р Сундукяна	1978
68.	«Дамы и господа»	Э. Олби	Ер. драм. т-р	1978
69.	«Кориолан»	В. Шекспир	т-р Сундукяна	1978
70.	«Последний учитель»	В. Петросян	Ер. драм. т-р	1979
71.	«Репетитор»	Г. Полонский	Ер. драм. т-р	1979
72.	«Армянские эскизы»	В. Петросян	Ер. драм. т-р	1980
73.	«Зов богов»	П. Зейтунян	Ер. драм. т-р	1980
74.	«Восточный дантист»	А. Паронян	т-р им. Азизбекова	1981
75.	«Генрих VI»	В. Шекспир	Ер. драм. т-р	1981
76.	«Много шума из ничего»	В. Шекспир	Кишиневский т-р им. А. Пушкина	1982 г.
77.	«Игрок»	Ф. Достоевский	Ер. драм. т-р	1982
78.	«Сирано де Бержерак»	Э. Ростан	Малый т-р	1983
79.	«Твое последнее пристанище»	Ж. Арутюнян	Ер. драм. т-р	1983



СОДЕРЖАНИЕ

И. Каграманев. Несколько слов	5
Ю. Черепанов. Художник и время	6
Говорят его современники	17

КРИТИКИ И ЗРИТЕЛИ О ЕГО ПОСТАНОВКАХ

Ереванский театр юного зрителя	61
Государственный академический театр им. Г. Сундукяна	71
Академический театр оперы и балета им. А. Спендиарова	80
Ереванский драматический театр	85
Московский театр им. Ленинского комсомола	125
Малый театр	128
Словацкий национальный театр	139
Его Шекспирiana	145
Занись репетиций «Ричард III» Шекспира в театре имени Евг. Вахтангова	194
Театр Каплагяна гастролирует в Москве	236
Памятные даты	249
Постановки Р. Каплагяна, показанные во время гастролей Ер. драматического театра	250
Постановки Р. Каплагяна, показанные во время гастролей театра им. Сундукяна	251
Роли Рачия Каплагяна, сыгранные в Ленинкаканском театре	252
Роли Рачия Каплагяна, сыгранные в театре юного зрителя	252
Список пьес, поставленных Рачия Каплагяном	253

РАЧИЯ КАПЛАНЯН

СБОРНИК

Художник — Дж. Е. ГАСПАРЯН
Худ. редактор — В. А. ТУМАНЯН
Тех. редактор — Г. С. ДЖАВУКЦЯН
Контрольный корректор — И. Г. ЧИГИНОВА, И. Г. САРКИСЯН
Фоторабота — А. А. КЛЕКЧЯНА
Цветные фотоснимки — Г. ШАКАРЯНА

ВФ 07824

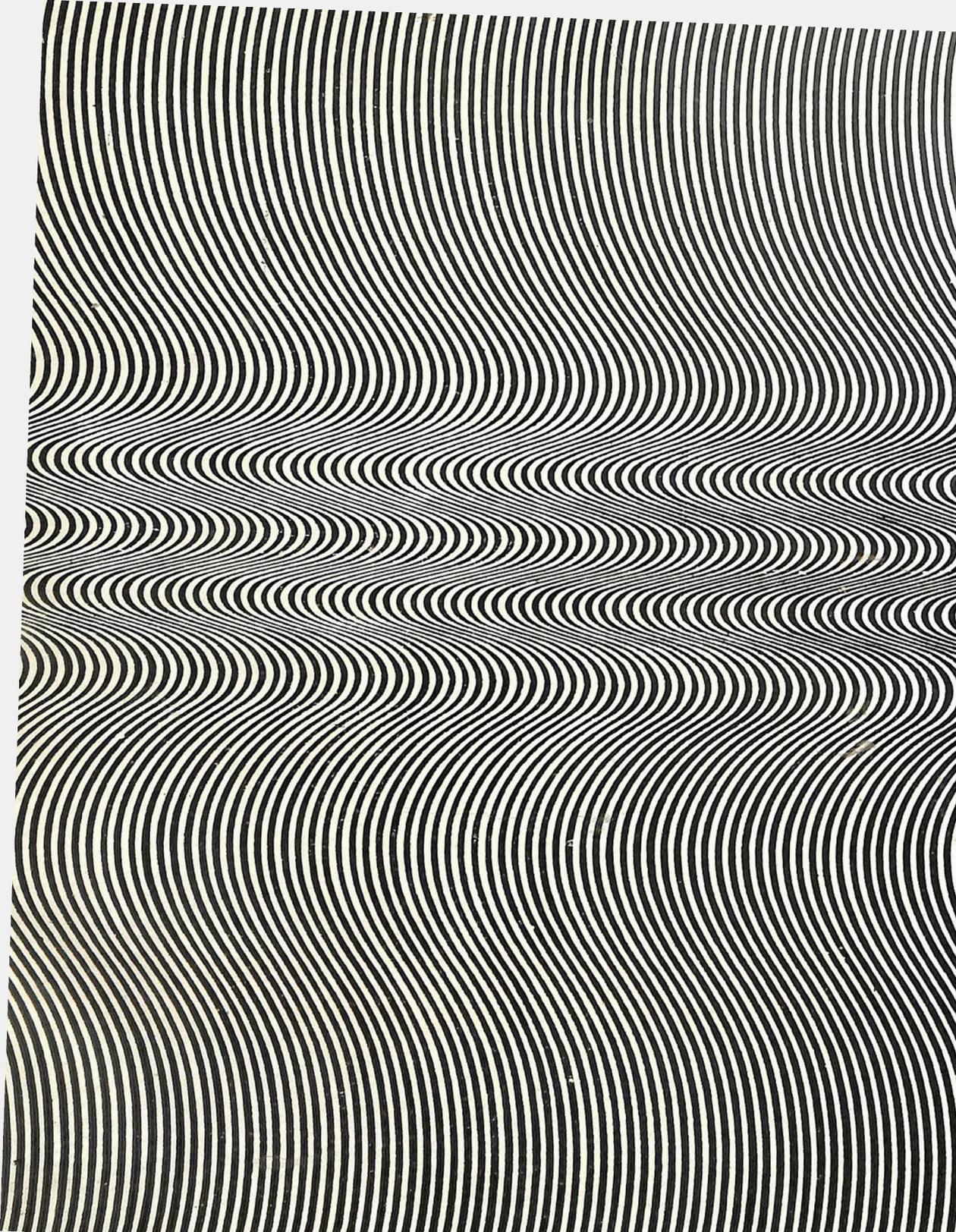
Заказ 687

Тираж 3000

Сдано в набор 8. 04. 1983 г. Подписано к печати 5. 03. 1984 г.
Бумага мелованная, 84 × 108¹/₁₆, гарнитура «Литературная», печать высокая, 22,7 уч.
изд. листов. + 2 вкладыша, 26,88 усл. печ. листов., цена 3р. 70 коп.

Типография № 1 Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли, Ереван, ул. Алавердяна, 65.

Армянское театральное общество, Ереван—15, ул. Кармир Банак, 8





ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0401413

