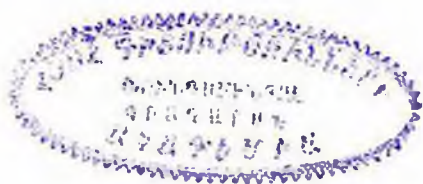


НЕРСЕС КАГРАМАНОВ

СЦЕНА
И ЕЕ ЛЮДИ

ЕРЕВАН



ЛЕНИНИАНА АРМЯНСКОГО
ТЕАТРА



792.2 (479.25) 1091

Армянское театральное общество.

НЕРСЕС КАГРАМАНОВ

СЦЕНА
И ЕЕ ЛЮДИ



===== Ереван — 1979 =====

792 индекс ББК 85.4

К 129



К $\frac{4907000000-004}{728 (02) 79}$ 4-79(М)

Редактор И. С. Вердиян
Художник А. В. Гаспарян
Худ. редактор В. А. Туманян
Тех. редактор Я. Б. Чахоян
Контрольный корректор С. С. Диланян

ВФ 06073. Заказ 1918. Тираж 1000.

Сдано в набор 12/VI. 1979 г., подписано к печати 30/XI 1979 г.
бумага типографская № 1, 70×108¹/₃₂, гарнитура «литературная»,
печать высокая, 15,25 усл. печ. лист, уч.-изд. 9,7 листов, цена
1 р. 10 коп. Армянское театральное общество, Ереван, 9,
пр. Ленина, 48.

Типография № 1 Госкомитета Арм. ССР, по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
Ереван, ул. Алавердяна, 65.

© Армянское театральное общество, 1979

ЖИЗНЬ С ТЕАТРОМ, ЖИЗНЬ ДЛЯ ТЕАТРА

Есть служители театра, пожалуй, неприметные, далекие и от огней рампы, и от аплодисментов, но очень нужные в своей каждодневной и нелегкой работе — видеть спектакли, оценивать их глазами доброжелателя, вскрывать недостатки глазами самого взыскательного зрителя. Это редкая, и я бы сказал, завидная профессия — театровед. Обычно шутят, что критики — неудавшиеся поэты или прозаики, театроведы — несостоявшиеся режиссеры или актеры. Такую характеристику заслуживают плохие театроведы и критики.

Нерсес Каграманов — театровед, снискавший и уважение, и любовь, и авторитет, и признание. Хотя я, наверное, погрешу против истины, называя его только театроведом.

Он и литератор. В 1930 г. в журнале «Темп» появляется первый рассказ Каграманова «Сила», а вслед сразу же две книжки «Застрельщики» и «На штурм торфянных полей». Однако, молодой рабочий-ударник, призванный в литературу, имеющий за плечами большой жизненный опыт, жадно тянется к знаниям. Окончив литрабфак имени М. Горького, поступает в ГИТИС имени А. Луначарского.

Он и умелый организатор. Работал в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР, заведующим сектором искусств ЦК КП Армении, заместителем начальника управления по делам искусств Арм. ССР, директором театра имени К. Станиславского, организа-

тором и директором Ереванской студии телевидения, заместителем председателя Комитета по телевидению и радиовещанию.

Он и ученый. Кандидат искусствоведения. Автор монографий: «Драматургия А. Н. Островского на армянской сцене», «Пять портретов», «Русская классика на армянской сцене», «Нина Егорова», «Арташес Овсепян», «На сцене районных театров» и другие.

В 1960 году получает Первую международную литературную премию в Чехословакии за новеллу «Лидии» 1959 г.».

Но в первую очередь, заслуженный деятель искусств Нерсес Восканович Каграманов — большой друг армянского театра, пишущий сорок лет об армянской сцене с гражданским пафосом, со знанием своего дела...

Это большое счастье служить своим пером на протяжении сорока лет театру, писать о нем и о его деятелях, посвятив этой благородной теме всю свою жизнь. На этом пути у него были и радости и огорчения, но театр всегда притягивал его своей вечной новизной и неисчерпаемостью.

Много и плодотворно работал он на протяжении всех этих лет. Различны и неравноценны его статьи, собранные в этом сборнике, но человек, писавший их, всегда жил для театра, всегда жил с театром.

РАЧЬЯ КАПЛАНЯН,
Народный артист СССР,
Лауреат Государственной
премии Арм. ССР,
Председатель Армянского
театрального общества.

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ В ЖИЗНИ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

С полным основанием можно сказать, что возрождение армянского театра связано со свершением Великой Октябрьской Социалистической революции. Еще двадцать столетий тому назад, в 53 году до нашей эры, армяне имели свой театр, на сцене которого ставились трагедии и комедии греческих авторов, в частности «Вакханки» Эврипида, приуроченная к победе объединенных сил армян и парфян над римскими легионами. Греческие трагедии и комедии ставились и в средние века. Плодотворно работал в XVII веке армянский театр во Львове.

В 1863 году в Тифлисе организовывается профессиональный армянский театр реалистического направления, возглавляемый Геворком Чимшяном. Позже создаются армянские профессиональные театры и любительские коллективы в Баку, Ереване, Александрополе, Шуше и в других городах Кавказа и России.

В силу целого ряда исторических причин — захвата турками и персами армянских земель, физического истощения и насильственного угона местного населения в рабство — армяне в одиночку и целыми группами переселялись в другие страны, навечно оседали там. Расселение армян по всему миру проходило от Индии до Америки, от Ближнего Востока до северных европейских стран, не говоря уже о том, что убежищем для преследуемых армян в первую очередь стали Грузия,

Россия, Украина, Азербайджан, Средняя Азия, Крым, Северный Кавказ.

Живя среди других народов, участвуя в хозяйственной и культурной жизни приютившей их страны, армяне в то же время развивали свою национальную культуру, литературу, живопись и другие отрасли человеческих знаний. И только в 1827 году с помощью русского народа Армения освобождается от персидской неволи, входит в состав России и обретает возможность мирного существования. В связи с этой исторической датой следует упомянуть, что именно в Ереване в 1827 году, в присутствии А. С. Грибоедова, была впервые показана его бессмертная комедия «Горе от ума».

Еще до установления Советской власти в Армении в 1920 году, самым крупным центром развития армянской литературы, культуры и театра являлся Тифлис, в котором было сосредоточено значительное армянское население. Здесь издавались большинство армянских газет и журналов, книги национальных писателей, переводились на армянокий язык шедевры русской классической литературы. Развитию армянской культуры способствовали учебные заведения, среди которых самым крупным являлась семинария Нерсисян, тесные контакты и взаимосвязи с прогрессивными деятелями культуры и искусства соседних народов. Сближению способствовали и различные литературно-общественные и театральные мероприятия, личные встречи. Многие представители армянской интеллигенции, особенно писатели, дружили со своими грузинскими и азербайджанскими коллегами, с находившимися в Тифлисе представителями русской прогрессивной интеллигенции, с декабристами, сосланными на Кавказ.

Тесные связи с передовыми деятелями русской культуры, литературы и театра расширяли кругозор армянской интеллигенции, пробуждали в ней новые демократические устремления.

Армянский театр, организованный в Тифлисе в 1863 году, сыграл решающую роль в последующем развитии армянской театральной культуры. В этом городе создавал свои шедевры великий армянский драматург Габриел Сундукян: здесь творили Ширванзаде, Эмин Тер-Григорьян, Нар-Дос, Вртанес Папазян, Левон Манвелян, Дереник Демирчян...

Что же касается самого театра, то до 1920 года через его сцену прошли такие общепризнанные личности, как Геворг Чмшкян, Азизв Грачия, Сирануйш, Петрос Адамян, Ованес Абелян, Погос Араксян, Армен Арменян, Амо Харазян, Ваграм Папазян, Григор Аветян, Асмик, Арус Восканян, Ови Севумян, Жасмен, Ольга Майсурия, Ованес Зарифян и многие другие, ставшие неотъемлемой частью истории армянского театра.

Партия и правительство Советской Армении создали все условия для организации первого государственного театра Армении, названного вскоре именем Габриела Сундукяна. Вновь организованному театру нужен был готовый творческий коллектив, для чего из Тифлиса была приглашена большая группа армянских профессиональных артистов во главе с режиссером Левонем Калантаром, составивших костяк будущего театра. Центром армянского театрального искусства становится Ереван. Однако армянские театры продолжали свою неустанную деятельность в Тбилиси, а также в других городах Союза. В этой связи следует сказать, что задолго до организации в Ереване театра им. Г. Сундукяна, еще в 1918 году, спустя несколько месяцев после Октябрьской революции, в Пятигорске был создан армянский театр под руководством известного режиссера Ови Севумяна. В том же году в Москве начинает функционировать армянская театральная студия по подготовке молодой смены для армянской сцены. (Позже создается театральная студия при Доме культуры

Армении в Москве, переданное Армении постановлением Совнаркома РСФСР, подписанным Владимиром Ильичом Лениным). В годы борьбы с интервентами и гражданской войны театральные труппы возникли в Ростове-на-Дону, Армавире, Краснодаре, в Крыму, Астрахани, Ставрополе и в других городах. Они проводили большую работу по идейному и художественному обслуживанию трудового армянского населения.

А как обстояло дело в Армении? Спустя всего лишь две недели после вступления частей Красной Армии в Дилижан, (30 ноября 1920 года), местная армянская театральная труппа, возглавляемая известной артисткой Асмик, показывает населению и красноармейцам бессмертное творение Г. Сундукяна «Пено» и революционную пьесу о Парижской коммуне. Тогда же родился театральный коллектив в Караклаисе (Кировакан) под руководством Амо Харазяна и Анушавана Вартаняна.

Возникновение в различных городах России, Армении, Грузии, Азербайджана и Средней Азии армянских театральных коллективов стало возможно благодаря Октябрьской революции. В молодой закавказской республике большую работу в этом направлении проделали славные деятели дореволюционного армянского театра — Степан Кананакян, Ови Севумян, Исаак Алиханян, Левон Калантар, Амо Харазян, Вартаи Мирзоян, Микаэл Маймелян, Анушаван Вартанян и другие. Невозможно в краткой статье охарактеризовать весь пройденный творческий путь театра. Однако резюмируя можно сказать, что создание национального театра собрало вокруг него все лучшие актерские и режиссерские силы. Ведь до переезда многих артистов и режиссеров в Армению им приходилось работать в различных театральных коллективах, что почти исключало возможность творческого и стиливого единства. У каждого из них сложился свой стиль и метод работы, репертуарные пристрастия.

В силу отсутствия оригинальных пьес о современности, в первые годы Советской власти театр ставил в основном произведения армянских, русских и западноевропейских классиков, которые сыграли большую роль в общем духовном и культурном подъеме зрителя, развивая эстетические вкусы населения на бессмертных шедеврах мировой драматургии. Классические произведения явились хорошей школой для молодой армянской современной драматургии.

Артисты театра реалистического направления — Рачия Нерсисян, Ваграм Папазян, Ованес Абелян, Авет Аветисян, Асмик, Арус Восканян, Григор Аветян, Вагарш Вагаршян, Гурген Джанибекян и многие другие придали деятельности театра им. Г. Сундукяна всесоюзное звучание, что особенно проявилось в период московских гастролей в тридцатые и последующие годы и во время Декад армянского искусства и литературы в Москве в 1939 и 1956 гг. Особенно хочется отметить московские гастроли сундукяновцев в 1978 году под руководством Рачия Капланяна, посвященных 150-летию вхождения Армении в состав России, во время которых зрители бурно аплодировали «Кориолану» Шекспира, «На перекрестке» Ж. Арутюняна, «Легенде о сожженном городе» П. Зейтуняна, «Хатабале» Г. Сундукяна и другим постановкам.

Но что один театр, когда дореволюционный Ереван, насчитывавший всего 30 тысяч населения, рос бурными темпами с первых же дней установления Советской власти, став в наши дни миллионным городом? Нужны были новые театры и не только в столице республики, но и в Ленинакане, Кировакане и в других населенных пунктах.

Год 1929-й. В Ереване под руководством Т. Шамиряна создается театр юного зрителя, а в Ленинакане — второй государственный театр под художественным руководством В. Аджемяна, проработавшего в нем дол-

гие годы и поставившего на его сцене много замечательных спектаклей.

В тридцатые годы открываются широкие просторы для возникновения новых театральных коллективов. К этому периоду относится рождение театра оперы и балета им. А. Спендиарова, театра им. М. Горького, Кироваканского театра им. Ов. Абеяна, многих районных колхозных театров, русского театра им. К. Станиславского, кукольного театра им. Ов. Туманяна, передвижного театра Амо Харазяна.

Бурный расцвет театрального искусства в Советской Армении явился результатом культурной революции: он был обусловлен возросшими духовными и эстетическими потребностями освобожденного армянского народа. Даже в тяжелые годы Великой Отечественной войны, когда враг находился в предгорьях Кавказа, в Ереване открылся театр музыкальной комедии им. А. Пароняна.

Наконец, в 1967 году в день 50-летия Великого Октября народный артист СССР, режиссер Р. Н. Каплянян открыл занавес Ереванского драматического театра, ставшего за короткий срок одним из ведущих театров нашей республики, успешно выступившего на сценах Москвы, Тбилиси, Баку и других городов. В том же 1967 году по инициативе Р. Капляняна при Армянском театральном обществе создается единственный в Советском Союзе театр «Дружба», на сцене которого за прошедшие годы выступили все лучшие театры Москвы и Ленинграда, Баку и Тбилиси, а так же Братиславский академический театр.

Армянский театр всеми своими корнями, задачами и помыслами связан с интересами своего народа. Он творит для него, воспекает его жизнь, трудовые подвиги, воспитывает молодое поколение в духе любви к Родине, в духе дружбы народов и социалистического интернационализма.

Именно подобные темы являются ведущими в репертуарах Ленинкаканского театра им. А. Мравяна, Кироваканского театра им. О. Абеляна, Арташатского театра им. А. Харазяна, театра г. Камо им. Л. Калантара, Кафанского театра им. А. Ширванзаде, многочисленных коллективов самодеятельности на заводах и фабриках, в колхозах и учебных заведениях.

Заслуженной славой пользуются спектакли Ленинкаканского театра. Реалистическая глубина и романтическая приподнятость его спектаклей, мастерство его артистов Армена Арменьяна, Екатерины Дурян-Арменян, Цолака Америкяна, Левона Зограбяна, Арто Пашаяна, Арзо Арзуманяна и других, выдвинули этот театр в ряды серьезных творческих коллективов. Велика роль Вардана Аджемяна в формировании Ленинкаканского театра, возглавившего его художественное руководство. На этом посту его сменил Е. Казанджян, создавший на его сцене ряд интересных спектаклей.

Значительное место в репертуаре армянского театра занимает драматургия стран социалистического содружества — Болгарии, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Польши, ГДР, а также Югославии.

В территориальном отношении Советская Армения находится на значительном расстоянии от них, но духовно она ежечасно чувствует их близость. И эта близость отчетливо проступает в репертуаре театров Армении. Наш зритель за прошлые годы увидел много произведений авторов из братских стран социализма. Из югославской драматургии — «Доктор философии» и «Госпожа министерша» Б. Нушича, «Ограбление в полночь» Д. Митровича; из польской — «Мораль пани Дульской» и «Пани Маличевская» М. Запольской, «Ночная повесть» К. Хоньского; из болгарской — «У подножья Витоша» Яворова, «Четыре близнеца» П. Панчева; из чехословацкой — «Ромео, Джульетта и

тьма» Л. Отченашека; из румынской — «Потерянное письмо» Каранджале, «Бессмертная звезда» М. Себастьянова; из венгерской — «Пригоршня мелочи» П. Миллера; из немецкой — «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Человек со звезды» Витлингера и другие.

Весь этот репертуар в сочетании с западноевропейской классикой, русской классической и современной драматургией позволил армянскому зрителю ближе узнать культуру, быт и жизненные проблемы других народов.

Особое место в армянском театре заняла драматургия народов СССР. Практическая деятельность дореволюционного армянского театра дает много примеров, причем очень поучительных, искренних, дружественных отношений театральных коллективов и отдельных деятелей разных национальностей, что особенно ярко проявилось между армянским, азербайджанским и грузинским театрами. Много было фактов участия армянских артистов в азербайджанских и грузинских спектаклях. Достаточно сказать, что за прошедшие годы в репертуаре армянского театра всегда звучали имена грузинских, азербайджанских, русских, украинских, белорусских и авторов других народов.

Но сила армянского театра определяется не только классикой. Большой отряд современных армянских драматургов плодотворно работает над тематикой сегодняшнего дня. Среди этих авторов мы видим А. Папаяна, А. Аракеманияна, Ж. Арутюняна, П. Зейтуниана, Л. Микаеляна, Г. Тер-Григоряна и других, написавших много пьес из героического прошлого армянского народа, на историко-революционную тему. Они рассказывают о созидательной жизни армянского народа, его успехах на фронте экономического и культурного строительства.

Успехи и достижения советского армянского искусства и, прежде всего, театра стали возможными потому,

что искусство армянского народа развивалось в братской семье советских народов, творчески используя демократические и реалистические традиции русской литературы, театра, музыки, живописи, архитектуры — передового и прогрессивного искусства нашего времени.

Это он, Великий Октябрь, дал освобожденному армянскому народу самый демократический, интернациональный и реалистический театр, а театру — самого массового в мире зрителя, во имя идейного и художественного обслуживания которого он живет и творит, помогает и учит, являясь его другом и помощником.

1977 г.

Армянское театральное искусство внесло весомый вклад в создание театральной Ленинианы, и почетное место в этом труде, безусловно, принадлежит выдающемуся артисту Вагаршу Вагаршяну, первым создавшему образ Ленина на сцене театра имени Г. Сундукияна в 1938 году в пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем».

Ленинская тема целиком и безраздельно захватила творческую мысль артиста, и он работал над ее осуществлением с одержимостью подлинного творца. Вот почему образ Ленина стал вершиной в творчестве Вагаршяна.

Сейчас, когда спустя много лет восстанавливаешь в памяти созданный артистом образ, кажется, что это было вчера — его игра оставила яркое, неизгладимое впечатление. И это было результатом не столько стремления артиста достичь внешнего сходства (артист добился и этого), сколько проникновения во внутренний мир вождя.

В образе Ленина Вагарш Вагаршян особо подчеркивал безмерную любовь Ильича к простому трудовому народу и беспощадность ко всем врагам революции, конкретным носителям зла.

Совершенствуя сценический образ Ленина, Вагаршян достигает нового творческого успеха в спектакле «Ленин в 1918 году». Исполнителю удастся во всем многообразии показать сложный внутренний мир Ильича, разные грани характера. Вспоминается одна из ярких

картин спектакля. Вот закончился бурный разговор Леиина с Поляковым, отвечающим за состояние транспорта, во время которого мы видим непримиримое отношение вождя к либерализму и мягкотелости. Но тут же, когда в комнату входит М. Горький, артист показывает нам другого Ленина — человека большой души, обаятельного, любящего своего пролетарского писателя.

Блистательный успех Вагарша Вагаршяна в образе Ленина явился результатом колоссального труда артиста над собой, над огромным количеством материала, результатом поисков и бесед, увенчавших титанический труд артиста заслуженной победой. Спектакль явился успехом также режиссера В. Вартаняна и всего творческого коллектива театра имени Г. Сундукяна.

Проходит всего год, и артист с большой художественной убедительностью создает образ пламенного революционера, соратника Ленина Сурена Спандаряна в пьесе А. Гулакяна «Великая дружба». Вагаршян и в работе над этой ролью проявляет страстность своей артистической натуры в раскрытии образа большевика, пожертвовавшего своей жизнью во имя осуществления ленинских идеалов. Чтобы лучше узнать внутренний мир Спандаряна, Вагарш Вагаршян не только изучает большой фактический материал, но и встречается с людьми, близко знавшими армянского революционера. Он ищет, сравнивает, накапливает факты и снова ищет, не останавливаясь в своих творческих поисках. Приведу один пример.

Москва. По просьбе Вагаршяна я созваниваюсь с проживающей здесь старой большевичкой Верой Швейцер, соратницей Сурена Спандаряна по Туруханской ссылке. Она соглашается встретиться с артистом. И вот мы у нее. Я наблюдаю за Вагаршяном — он волнуется, задает много вопросов. Потом Вагаршян воспроизводит перед нею всю роль Спандаряна, и в конце, видя ее

притихшей, мысленно перенесшейся в те бурные дореволюционные годы, довольный улыбается...

Образы Ленина и Спандаряна, созданные Вагаршяном в течение двух театральных сезонов, явились большой победой армянского театрального искусства.

Не меньшего успеха в создании образа Ленина добился и артист Ереванского русского театра имени К. Станиславского Н. Тер-Семенов в пьесе «Кремлевские куранты» Н. Погодина, поставленной в 1956 году режиссером А. Гулакяном. Романтическое звучание «Кремлевских курантов» требовало от режиссера, исполнителя главной роли и всего творческого состава спектакля глубокого понимания и раскрытия величия ленинских идей построения социализма в нашей стране.

И надо сказать, что театр им. К. Станиславского блестяще справился с этой серьезной задачей, создав полноценный, художественно убедительный образ Ленина, спектакль большого романтического звучания. Постановка эта получила положительную оценку московской общественности во время Декады армянского искусства и литературы в Москве в 1956 году.

В центре спектакля был образ Ленина, созданный Н. Тер-Семеновым с большой душевной простотой, взволнованный и проникновенный. Не ставя знака равенства между результатами работ Вагаршяна и Тер-Семенова, следует отметить общее, что было у обоих актеров — художественная убедительность созданного образа.

Каким показывал своего Ленина Тер-Семенов? Специальный образ вождя артист раскрывал с большой задушевностью и теплотой, подчеркивая его человечность и гуманность в разговоре с Забелиным, по-отечески разъярясь заблуждения последнего. Иным представляется Ленин в разговоре с английским писателем. Вдохновенный мечтатель и трезвый политик, верящий в завтрашний день России, острый полемист, наделен-

ный народным юмором, разбивающий в пух и прах беспочвенные доводы и пессимизм своего оппонента. Все это способствовало всестороннему, глубокому внутреннему раскрытию образа вождя и человека.

Такое исполнение дало право московской критике оценить работу Н. Тер-Семенова, как талантливую, правдиво воссоздавшую на сцене образ гениального вождя.

Спустя четыре года после премьеры русский театр возобновил к 90-летию со дня рождения Ленина «Кремлевские куранты», и артист вновь с большим творческим волнением приступил к репетиции. В эти дни он писал: «Вновь охватывает меня радость, волнение. Работа над образом чрезвычайно трудна, сложна и ответственна. С волнением жду начала репетиций этого спектакля».

В 1958 г. О. Аветисян ставит в русском театре пьесу «Юность отцов» Б. Горбатова, в которой в роли Ленина зритель снова увидел Тер-Семенова.

Армянская сцена по праву гордится успехами, достигнутыми в воплощении образа Ленина в различных театрах. Вспомним спектакль «Ленин» в Ленинканском театре им. А. Мравяна, поставленный В. Аджемьяном, в котором образ Владимира Ильича создали Арам Рштуни и Ариуни Арутюнян. Тот же А. Рштуни воплотил образ вождя и в спектакле «Юность отцов» (постановка Р. Капеляна) в Ереванском ТЮЗе.

Исаак Алиханян и Ваан Галстян в Тбилисском театре им. Ст. Шаумяна, Арзо Арзуманян в Бакинской армянской драме, Геворг Ашугян в спектакле «Семья» в театре им. Г. Сундукяна... Сколько сценических воплощений бессмертного Ильича было создано армянскими артистами! Да, богата армянская галерея Ленины.

1940, 1969 гг.

Театр им. Г. СУНДУКЯНА

В НОГУ С ЖИЗНЬЮ

Одним из замечательных доказательств расцвета советской армянской культуры является Государственный академический театр им. Г. Сундукяна, созданный в 1922 году — в год образования Союза Советских Социалистических Республик.

Творческий путь коллектива тесно связан со всеми важнейшими этапами жизни нашего народа. Театр всегда помнил, что основой его репертуара должна быть советская драматургия. Художественный руководитель театра Л. Калантар, режиссер А. Бурджальян и целая плеяда замечательных артистов старшего поколения — Асмик, Г. Аветян, М. Манвелян, А. Восканян и другие, сыгравшие в дореволюционное время много ролей в пьесах русских авторов, хорошо знали силу воздействия русской реалистической драматургии. И обращение к произведениям современных русских писателей было вполне закономерным продолжением традиционных связей армянского театра с русской драматургией.

В 1924—25 гг. репертуар театра пополнился несколькими названиями пьес современных авторов. Это — «Освобожденный Дон-Кихот» и «Красная маска» А. Луначарского, «Герой поневоле» Ю. Юриша и «Учитель Бубус» А. Файко.

Вслед за этими названиями театр в 1926—27 гг. показывает «Яд» А. Луначарского, «Мандат» Н. Эрмана, «Любовь Яровую» К. Тренева, «Пургу» Д. Щеглова.

«Рычи, Китай» С. Третьякова, а в 1928 году — «Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова, «Бронепоезд 14-69» В. Иванова, «Трансатлантик» Д. Щеглова.

Такое общественно-политическое направление репертуара свидетельствовало о том, что революционная тематика прочно обосновалась на сцене, что театр ведет последовательную линию на воспитание своего зрителя в духе патриотизма и любви к Родине.

В этом отношении наиболее значительными спектаклями были «Любовь Яровая», «Разлом», «Мятеж», «Бронепоезд 14-69», в которых режиссура (Л. Калантар, Н. Фрид и А. Гулакян) и артисты добились большого успеха.

Современная русская драматургия в тематическом и идейном плане неизмеримо расширила творческие возможности театра, еще теснее связала его с реалистическим направлением всего советского театрального искусства.

В последующие годы тема революции и гражданской войны переплетается с проблемами социалистического строительства.

В тридцатые годы, наряду с постановкой пьес на историко-революционную тему, театр глубоко раскрывает образ советского человека, поднимает важные вопросы коммунистической морали, дружбы народов.

Курс на постановку пьес русских современных авторов был, безусловно, очень плодотворным для творческого коллектива. Он имел большое воздействие на повышение режиссерского и актерского мастерства, оказывал непосредственное влияние на развитие современной армянской драматургии. Если с этой точки зрения рассматривать произведения армянских авторов, то можно заметить, что в пьесах Д. Демирчяна, Т. Ахумяна, В. Вагаряна, А. Гулакяна, С. Багдасаряна, Г. Сарьяна, З. Ацагорцяна, В. Худавердяна и других ставились проблемы аналогичные тем, которые поднимались современной русской драматургией.

Армянские авторы откликались на разнообразные животрепещущие вопросы. Вспомним такие постановки, как «Родные люди» М. Кочаряна, «Эти звезды наши» Г. Тер-Григоряна, Л. Карагезяна, «Чудесный клад» Г. Боряна и Р. Каплагяна, «Опытное поле» Н. Заряна, «Тегеран» Г. Севунца и С. Радзинского, «Розы и кровь» и «Огонь твоей души» А. Аракеляна; «Под одной крышей» Г. Боряна, «Весенний дождь» Г. Тер-Григоряна, «К грядущему» В. Аджемяна и Л. Ахвердяна (по Е. Чаренцу).

Ленинская тема на долгие годы входит в творческую биографию театра. Он ставит «Ленин» А. Каплера и Т. Златогоровой и «Человек с ружьем» Н. Погодина, в которых в роли Ленина впервые на армянской сцене выступил Вагарш Вагаршян. Поставленные накануне Великой Отечественной войны эти спектакли имели исключительное политическое значение.

Война явилась суровым испытанием для всего советского народа. Патристический репертуар театра призывал к победе. Коллектив с честью справляется с этой ответственной задачей, сыграв за эти годы лучшие пьесы русских и армянских авторов.

Современная тема в репертуаре театра имени Г. Сундукяна не ограничивалась именами только русских и армянских авторов. Ставились и произведения украинских, белорусских, грузинских и азербайджанских драматургов, что во многом способствовало знакомству армян с жизнью других братских народов Советского Союза.

Создание современного репертуара требует огромного напряженного труда всего творческого коллектива. Многие сделал в этом направлении известный режиссер А. Гулакян, давший путевку в армянское театральное искусство многим молодым драматургам и с успехом поставивший ряд интересных спектаклей. Эту линию плодотворно продолжал художественный руководитель

театра народный артист СССР В. Аджемян. Определенный вклад в этом направлении внес народный артист СССР Р. Каплагян.

1970 год был юбилейным в жизни армянского народа. Торжественно было отмечено 50-летие установления Советской власти в Армении. Театр к этой знаменательной дате подготовил и показал своеобразную трилогию «Казар идет на войну» Ж. Арутюняна, «Председатель республики» З. Даряна, «Врата Мгера» В. Давтяна. Эти пьесы были созданы в тесном содружестве коллектива с драматургами.

За прошедший полувековой отрезок времени поставлено много современных пьес. Среди них были и слабые, маловыразительные, а порой и примитивные. Но что в своем большинстве театр работал над художественно полноценными произведениями — не вызывает никаких сомнений. Можно перечислить ряд спектаклей советских авторов, годами идущих на сцене, назвать многих артистов, создавших значительные образы своих современников.

Театр имени Г. Сундукяна прошел славный творческий путь. Зритель видел на его сцене темы Октября и гражданской войны, дружбы народов, интернационализма, они стали во многих его спектаклях ведущими. Эти и другие темы в пьесах армянских авторов позволили театру поставить ряд произведений из жизни армянского народа, показать его созидательный труд в семье братских народов.

С первых шагов своей деятельности коллектив высоко поднял общественную и театральную роль армянского театра, постоянно расширяя содержание своего репертуара, утверждал каждой своей постановкой наш социалистический образ жизни.

Вклад театра имени Г. Сундукяна неопценен в пропаганде нового, передового, современного. Но кому много дано, с того и спрос большой. Будем надеяться,

что этот курс на современность получит дальнейшее развитие. Для этого у театра имеются прекрасные артистические силы, усилиями которых театр достиг больших творческих успехов и достойно носит звание академического.

1972 г.

РУБЕН СИМОНОВ СТАВИТ «ДОХОДНОЕ МЕСТО»

В октябре 1929 года театр имени Г. Сундукяна показал «Доходное место» в постановке Рубена Симонова. Это была, как известно, не первая встреча армянского театра с творчеством великого драматурга.

Первыми, вслед за русским театром, деятели армянской сцены открывают для своего зрителя «пьесы жизни» Островского.

После постановки в 1864 году пьесы «Не в свои сани не садись», осуществленной Геворком Чмшкяном, драматургия Островского прочно утверждается на сцене армянского театра — ставятся «Без вины виноватые», «Доходное место», «Бедность не порок», «Бесприданница», «Лес», «Женитьба Белугина» и «Гроза».

В послереволюционные годы связь армянской сцены с драматургией Островского не прерывалась. Тбилисский армянский театр в 1922 году показывает «Без вины виноватые» (режиссер О. Майсурян). В 1923 году в Александрополе (Ленинакане) Вартап Мирзоян и Самвел Богемский (Затикян) в рабочем драмкружке обращаются к «Доходному месту», в 1925 году в Тбилисском армянском театре режиссер А. Александров ставит вновь «Без вины виноватые», в 1928 году в Ба-

кинематографическом армянском театре известный русский режиссер А. Туганов в день 25-летнего юбилея артистической деятельности Овсена Восканяна ставит четвертый акт «Женитьбы Белугина». Но все эти спектакли независимо от участия в них известных артистов, в той или иной степени повторяли постановки дореволюционных лет.

В 1929 году театр им. Г. Сундукяна впервые включил в свой репертуар «Доходное место» Островского. Сундукяновцы пригласили из Московского театра имени Евг. Вахтангова молодого режиссера и артиста Р. Симонова и художника С. Аладжалова.

В новом спектакле были заняты лучшие артистические силы: роль Жадова исполняли Г. Нерсисян и Г. Джанибекян, Вышневецкого — С. Кочарян и В. Вартамян, Белогубова — В. Вагаршян, Вышневецкой — А. Восканян, Кукушкиной — О. Гулазян, Полины — Р. Вардамян. В центре спектакля был Жадов, образ которого с огромной художественной силой раскрыл Грачья Нерсисян. Артист мощного трагического дарования. Нерсисян своим исполнением выражал активный протест против ложных общественных отношений. Он ярко показал духовный мир Жадова, цельность его натуры, чистоту и честность всего его облика. «Грачья Нерсисян самой беспомощностью созданного им образа сумел возбудить ненависть зрителя против Белогубова, Юсубова, Вышневецкого»¹. «Глубокая озабоченность не сходила с его лица. Говорил он тихо, без пафоса, но достаточно было посмотреть на него, чтобы почувствовать, какое пламя бушует в его истекающем кровью сердце» — вспоминает Р. Симонов.

Разбирая игру Нерсисяна в сцене его объяснения с Полиной, театровед С. Ризаев писал: «С этого момента начинается катастрофа. Ясный, открытый взгляд сме-

¹ С. Меликсетян. «Хорурдани Айастан», 1929, № 253.

нилась беспокойным, блуждающим, изменилась походка, движения и жесты — они стали неуверенными. Поколебалась вера Жадова в человека и нарушила его душевную гармонию... «Пойдем к дядюшке просить доходного места!» — торжественно произносит Жадов — Нерсисян и удаляется, продолжая громко смеяться. И этот жуткий хохот долго еще звучит в ушах зрителя, вызывая смятение в его душе...»¹.

Р. Симонов много позже писал: «Удивительный это был Жадов. Нерсисян играл его человеком какой-то особенной чистоты, искренности, человеком с огромной горячностью и темпераментом, отстаивающим справедливость. До сих пор мне кажется, что это было лучшим исполнением роли Жадова, которое я когда-либо видел»². Излагая свои мысли об образе Жадова, его философии и жизненных устремлениях, Симонов отмечал, что главный герой не имеет поддержки со стороны определенного класса и потому никак не может найти выхода из запутанного положения.

Роль Кукушкиной в этом спектакле была поручена Ольге Гулазян, артистке, начавшей свою театральную карьеру в начале 900-х годов, создавшей колоритные образы в произведениях Сундукяна, во многих армянских, русских, западноевропейских пьесах. Ольга Гулазян еще на заре своей артистической деятельности, в 1901 году, сыграла роль Юленьки в «Доходном месте», в 1911 году исполняла Анну Иванову в спектакле «Бедность не порок», в 1914 году выступала в пьесе «Без вины виноватые», а в 1919 — в «Женитьбе Белугина». Таким образом, Кукушкина стала ее пятой ролью в драматургии Островского. С большим мастерством она создала характер властной и ограниченной женщины,

¹ С. Ризасян. «Грация Нерсисян», изд. «Искусство», М., 1968, стр. 110.

² Р. Симонов. «Рыцарь сцены». «Литературная газета», 11 ноября, 1961 г.

пресмыкающейся перед сильными, деспотичной с людьми, зависимыми от ее воли.

Вспоминая много лет спустя работу с Вагаршяном над образом Белогубова, Симонов писал: «Чтобы в спектакле правильно прозвучал образ Жадова, необходимо, чтобы сценический облик Белогубова был совершенным... Образ Белогубова в исполнении Вагаршяна был собирательным, мы видим, как для достижения своей карьеры этот молодой человек теряет свое достоинство... В его исполнении Белогубов становился социальным типом, обобщенным явлением». Тщеславный и хитрый, циничный и угодливый, внешне подтянутый, с готовой улыбкой на лице — таким рисовал своего Белогубова Вагарш Вагаршян. Под внешней благопристойностью и вежливыми манерами скрывался завтрашний Юсов, а может быть и Вышневецкий.

Сдержанная манера игры Сурена Кочаряна и Вавика Вартаняна в роли Вышневецкого, наивность и душевная чистота Полины, раскрытые в непосредственной игре Рузанны Вартанян, органически входили в общий актерский ансамбль спектакля.

Успех «Доходного места» на сцене театра имени Г. Сундукяна был по достоинству оценен общественностью, стал темой специального диспута. Известные деятели армянской культуры А. Гюликхвян, Н. Зарян, Д. Демирчян, М. Мазманиян, С. Тарьян, В. Вагаршян, А. Гулакян и другие были единодушны в положительной оценке спектакля, режиссерского решения, игры артистов и внешнего оформления. Основной спор развернулся вокруг понятий гротеска. И если некоторые из выступавших находили, что эти элементы в спектакле не являются художественно оправданными и нарушают реалистический стиль спектакля (имелись ввиду сцены пьяного разгула чиновников, сценическое поведение Белогубова в доме Кукушкиной, пантомимические сцены чиновников), то большинство придерживалось

мнения, что эти режиссерские приемы усиливали впечатление от постановки и облегчали понимание пьесы зрителями.

Премьера «Доходного места» в театре имени Г. Сундукяна в постановке Р. Симонова явилась творческой победой режиссера и артистов. Спектакль положил начало новой жизни драматургии Островского на армянской сцене.

1971 г.

«СТРАНА РОДНАЯ»

Талантливый армянский писатель Дереник Демирчян, автор многих произведений, идущих на сценах армянского театра, написал новую пьесу «Страна родная». Постановкой этого произведения открылся юбилейный, двадцатый сезон в театре им. Сундукяна.

Выразительный язык, прекрасное знание законов сцены, умение строить острые конфликты — все эти качества выгодно отличают «Страну родную» Д. Демирчяна. В его пьесах всегда видишь не холодного летописца, который добру и злу внимает равнодушно, а писателя страстного, заинтересованного, активного.

«Страна родная» приближает к нам далекую историю, интерес к которой объясняется теми свободолюбивыми идеями, которыми были обуреваемы герои пьесы Демирчяна, поднявшие на борьбу за независимость Отечества.

«Страна родная» посвящена одной из прекрасных страниц истории армянского народа. Десятый век. Эпоха царя Гагика всегда привлекала к себе внимание историков, писателей, драматургов. Это и понятно: с именем Гагика связаны важные события в жизни ар-

мянского народа и прежде всего победоносная борьба с иноземным врагом. Большой интерес для художника представляла колоритная фигура самого Гагика.

После смерти своего отца, царя Ашота, несовершеннолетнему Гагику приходится скрываться, вести скитальческий образ жизни. Один из трех опекунов государства, князь Вест Саркис стремится овладеть тронном. В стране смута, кругом предатели, князья бесчинствуют. «Грустно, грустно! Вот так начинается мое царствование!» — эти горестные слова молодого Гагика хорошо передают обстановку тех дней.

Первый акт переносит нас в город Ани, в резиденцию царей Багратуни. Население столицы, обеспокоенное слухами о готовящемся походе византийских войск, решает срочно закончить возведение крепостных стен. Но народное воодушевление пугает Вест Саркиса. Он отдает приказ прекратить работу, а мастеров бросить в темницу. Устранив преданных молодому царю придворных, Вест Саркис готовится провозгласить себя царем. Но в это время трубы возвещают тревогу. Во главе небольшого отряда появляется Гагик. В коротком единоборстве он побеждает Вест Саркиса.

Гагик хорошо понимает, что Вест Саркис действовал не один. Вопреки воле матери и советам своих сторонников он решает оставить Вест Саркиса в живых: следя за ним, он рассчитывал обнаружить всех заговорщиков. Он узнает, что католикос обязался сдать город Ани византийскому царю, что враги Армении группируются вокруг посла Византии. Гагик лишает католикоса его сана, изгоняет посла, собирает армию, способную защитить страну от нашествия.

Но Вест Саркис не складывает оружия. Он знает, что духовенство во главе с католикосом подготавливает бунт. Старый интриган всячески раздувает пламя заговора, вовлекая в него князей, недовольных тем, что их принуждают отдать свое войско в царскую армию.

Туча сгущаются над Гагиком. Скоро вспыхивает восстание. Во дворец врываются церковники во главе вооруженной толпы. Навстречу бросается Гагик, и перед такой храбростью молодого царя взбунтовавшаяся толпа отступает. В разгар этих событий появляется гонец от византийского императора с требованием сдать Ани. Перед лицом опасности народ объединяется вокруг Гагика.

Таково содержание первых трех действий. В четвертом автор рисует события, предшествующие решительному сражению войск Гагика с войсками византийского царя. Автору особенно удалась первая сцена, показывающая нарастание конфликта между Вест Саркисом и Гагиком. И в этой последней схватке, принявшей очень острые формы, побеждает молодой царь. Драматизм этой борьбы усиливается тем, что в нее вовлечены все близкие Гагику люди — мать и жена (жена Гагика — родная сестра предателя Вест Саркиса). К сожалению, несколько замедляет темп действия вторая картина IV акта, не вносящая ничего нового в спектакль.

В последнем акте драматург рассказывает о победе Гагика над врагами родной земли.

Спектакль отлично поставил Варган Аджемян, один из лучших режиссеров. Удачно были распределены роли: роль Гагика сыграл Вагарш Вагаршян, Вест Саркиса — Давид Мальян, Браблон — Сюзанн Гарагаш, Зенона — Левон Мсрян, Овенца — Амбарцум Хачатян, Горга — Ованес Авакян.

Все это определило успех юбилейной постановки. Здесь много романтики, оптимизма. Очень выразительны были отдельные мизансцены.

Многим казалось удивительным решение поручить роль Гагика Вагаршяну, известному своим исполнением ролей Егора Булычева, профессора Полежаева, Сурена (в пьесе «Из-за чести» Ширванзаде), своим глубоким

проникновением в образ Ленина. В пьесе Демирчяна ему надо было играть роль восемнадцатилетнего царя. С понятным волнением мы ждали появления Вагаршяна. Артист сразу же овладел нашим вниманием. Тонкими штрихами рисовал он образ молодого патриота, юношу, мужавшего в борьбе. Превосходно проводил артист сцену объяснения с Вест Саркисом, изменником-католиком и византийским посланником. В этих местах Вагаршяну удалось показать все превосходство Гагика над своими врагами, источник этого превосходства — преданность своему народу, вера в него.

Несколько наивно поступает драматург (а вслед за ним и исполнитель роли Гагика), когда, желая показать патриотизм молодого царя, заставляет его заигрывать с представителями народа. Это противоречит исторической правде, нарушает цельность образа.

В этом спектакле порадовал и Давид Мальян. В созданном им образе Вест Саркиса много искренности, темперамента, силы. Артист не старается подчеркивать злодейское в образе Вест Саркиса внешними приемами. Личные человеческие качества Вест Саркиса, его честолюбивые стремления, лицемерие, ханжество, страдания во время неудач—все это показано артистом ярко, театрально убедительно. Сильное впечатление оставляет игра артиста во втором акте, когда он обнимает ноги Гагика и молит о пощаде. Артист создал убедительный образ человека, одержимого манией власти. Давид Мальян доказал, что он способен создавать образы большого драматического плана. Это обстоятельство следует подчеркнуть, ибо правильное воспитание актера — дело существенное...

Среди исполнителей выделяется Сюзани Гараган. Она играет роль Брабион, дочери Зенона, которая потеряла рассудок после несчастья, обрушившегося на ее семью. Вся прелесть игры артистки в том, что она не подчеркивает сумасшествия бедной девушки. Здесь нет

припадков, безумно вытаращенных глаз, ломания рук и т. д. Отреченная от мира, она воспринимает этот мир глазами ребенка. И ее смех, такой искренний, звонкий, звучит укором.

Талантливо оформил спектакль художник Сергей Арутюнян. Эпоха Гагика передана художником верно и театрально эффектно.

1940 г.

«ИЗ-ЗА ЧЕСТИ»

В декабре 1939 года театр им. Г. Сундукяна показал «Из-за чести» Ширванзаде. Перед талантливым режиссером Вартаном Аджемяном стояли большие трудности. Наиболее популярным исполнителем центральной роли пьесы Ширванзаде — Элисбарова — был чародей армянской сцены Ованес Абеян. То, что делал Абеян в этой роли, становилось обязательным для других исполнителей. Дело порой доходило до смешного: Так, один из исполнителей этой роли, играя Элисбарова, держал свой палец согнутым. Зачем? «Так делал Абеян». Бедняга не знал, что у Абеяна палец был перебит.

...Андреас Элисбаров — так называемый «честный капиталист», добившийся многого: и денег, и почета, и уважения, и даже любви. Его не мучают воспоминания о том, что он некогда обобрал своего компаньона Отаряна и пустил его семью по миру. Но вот вырос сын Отаряна — Арташес. Он нашел документы, изобличающие Элисбарова, и явился к нему, требуя денег. Молодой Арташес Отарян стремится покончить эту неприятную и щекотливую процедуру миром: он не желает

ссоры с Элисбаровым, так как любит его дочь Маргарит. Элисбаров ненавидит молодого Отаряна, но, желая сохранить награбленное, готов выдать за него свою дочь. Маргарит узнает о страшном обвинении, которое предъявил ее отцу Арташес Отарян. Она требует доказательств и возлюбленный приносит ей документы. Об этом узнает Элисбаров. С помощью Сагатела, брата жены, он похищает компрометирующие его бумаги и уничтожает их. Теперь он уже не должен скрывать свои подлинные чувства. Маргарит умоляет отца вернуть бумаги, восстановить ее честное имя. Бездушный Андреас Элисбаров неумолим. Маргарит кончает жизнь самоубийством.

В роли Элисбарова впервые после Абеляна на сцене театра им. Сундукяна выступил Грация Нерсисян — актер редкого обаяния, большого темперамента. Мучительно и долго искал актер нужные краски, чтобы создать свой самостоятельный образ в отличие от созданного великим Абеляном. И актер заставил зрителей воспринять свою новую трактовку этого образа, поверить ему, как верили они Абеляну.

Вор и мошенник Элисбаров больше всего обнаруживает свой характер, когда его богатству угрожает опасность. Тогда он начинает страдать как «человек». Он ищет спасения в Сагателе, просит его совета, помощи. Но что хорошего может посоветовать один разбойник другому разбойнику? И актер начинает играть не просто бесчестного человека, но и одинокого, не понятого своим окружением, пытаясь «разжалобить» зрителя, подчеркивая еще больше подлинную суть характера своего героя.

Роль Сагатела исполняет Авет Аветисян. И его решение этого образа во многом отличается от трактовки прежних исполнителей, рисовавших Сагатела простачком, комиком. Сагате́л — практический руководитель Элисбарова в его преступлениях. Деньги — вот его идеал, и ради них он может даже самого себя продать в рабство.

С большим успехом сыграла роль Маргарит Рузана Вартамян. Интересно отметить, что в этой роли артистка дебютировала на сцене еще в 1927 году. И вот снова образ Маргарит. Но теперь другой, более широкий душевный мир раскрылся перед глазами артистки. Новые чувства и переживания, более глубокие и возвышенные. Нежная возлюбленная дочь, верящая в честность отца и не способная пережить его позора—какой сложный образ! Именно таким вошел он в исполнении артистки в сознание зрителей.

Вагарш Вагаршян в этом спектакле, пользуясь старым термином, играл роль не свойственную его характеру. Крупнейший драматический актер исполнял роль сына Элисбарова Сурена, проматывающего деньги отца в компании таких же как он кутил. Несколькими сочными мазками Вагаршян создал образ легкомысленного представителя «золотой молодежи».

Очень интересные образы создали в этом спектакле Гурген Джанибекян (Баграт) и Давид Мальян (Арташес). Вообще, роль Баграта обычно считалась не «выигрышной». Гурген Джанибекян показал, насколько она значительна. Баграт презирает всех людей, за исключением инженеров, к касте которых он сам принадлежит. Для него важнее всего собственная карьера. Для этого все средства хороши: взятка, подлог, обман. Вот он узнает о преступлении отца и его это крайне взволновало: это грозит его благосостоянию. Мысль об этом лишает его покоя. Но стоило ему узнать, что опасность миновала, как обычное холодное спокойствие возвращается к нему. Очень выразительна эта сцена: Гурген Джанибекян на мгновение остановился на лестнице, узнав радостную для себя весть, затем он молча застегнул пиджак и ушел в клуб. Словно ничего не случилось...

Что же касается Отаряна в исполнении Давида Мальяна, то он был искренен в своих чувствах и пере-

живаниях, оставаясь честным во всех своих поступках. Спектакль «Из-за чести» свидетельствует о глубокой творческой работе театра им. Г. Сундукяна.

1940 г.

«ХАТАБАЛА»

Одним из лучших спектаклей сезона 1940 года в театре им. Г. Сундукяна является постановка бессмертной комедии Г. Сундукяна «Хатабала». Острая и яркая комедия открывает перед режиссером и актерами бесконечный простор для творческой фантазии. Несколько осложняло задачу постановщика то обстоятельство, что в свое время формалисты избрали комедию Сундукяна для своих «экспериментов». Благодаря им, актерское исполнение было засорено нелепыми трюками. Режиссеру Т. Сарьяну пришлось вести упорную борьбу с актерами, отстаивавшими формалистические выкрутасы. Из этой схватки режиссер вышел победителем.

...Лабиринт старого Тифлиса. Дом богатого подрядчика-пройдохи Замбахова. Хозяин, разуверившись в возможности выдать замуж некрасивую дочь Маркрит, старается какой угодно ценой сбыть с рук этот «товар». Помогает случай: из Петербурга приезжает в Тифлис молодой Георгий Масисян. Проходя мимо дома Замбахова, он видит там красивую женщину и влюбляется в нее. От своего знакомого Исаи Георгий узнает, что дом этот принадлежит Замбахову. Решив, что он видел дочь подрядчика, Георгий просит Исаю сосватать ее. Исаи, рассчитывая на щедрое вознаграждение от Замбахова, оставляет Георгия в приятном заблуждении и начинает «хлопоты». Бедняга и не подозревает, что Георгий влюбился в его собственную жену — красавицу Наталию.

Переговоры о сватовстве успешно развиваются. Георгий просит, чтобы ему показали невесту. Вместо Маркрит Замбахов усаживает на балконе красавицу Наталию, которая своим пением окончательно пленяет Масиисяна. Но тут сомнение вкрадывается в душу Исаи: слишком уж похож был голос певницы на голос его жены Наталии. Однако неутомимый Замбахов ловко обманывает простодушного Исаи. Но еще ничего не сказано о бедной Маркрит. Сколько унижения пришлось ей испытать за эти дни и часы! Ее целомудренная, наивная душа и чистое сердце ребенка были безжалостно растоптаны и осквернены жестоким отцом.

День свадьбы. В доме Замбахова накрыт стол, зажжены все свечи и музыканты стараются изо всех сил. Гости отсутствуют. И вот Замбахов выводит свою дочь и обман раскрывается. Георгий пытается спастись бегством, но Замбахов силой удерживает его. В эту минуту появляется прекрасная Наталия, Георгий бросается к ней, а Исаи кричит:

— Дурак! Это же моя жена...

Все они опозорились, и весь Тифлис теперь будет издеваться над ними. Таково краткое содержание комедии о нравах старого Тифлиса.

Авет. Аветисян мастерски нарисовал образ Замбахова. На сцене ожил хитрый, ловкий делец, умеющий одурачить всех, и из всего извлекать выгоду. Артист сумел при этом подчеркнуть и человеческое в своем герое: ведь Замбахов — любящий отец, тяжело переживающий несчастье своей дочери. Уже первое появление Аветисяна дает яркое представление об этом человеке. Опираясь на палку, приближается к своему дому медленным тяжелым шагом Замбахов. Хитрые глаза напряженно глядят из-под густых бровей, словно выискивая очередную жертву. Артист уловил очень важную черту своего героя: ведь Замбахов по существу в жизни артист и артист талантливый. Вот он узнает радостную

ведь, что нашелся человек, за которого можно выдать дочь. Замбахов и не думает скрывать своей радости, что ему стесняться Исаи? Но совсем другим выглядит он в сцене, когда ему приходится обманывать и жениха, и Исаи. Он играет всеми, как кошка мышью. Наконец, он может торжествовать победу: уловки удались, жених готов идти к венцу. И тут Аветисян показывает торжествующего Замбахова, который, как мальчик, мчится по лестнице.

Последний акт комедии. Музыканты исполняют свадебный танец. Открывается дверь и Замбахов счастливый, радостный, выводит свою дочь. Аветисян в этом месте трогает своей наивностью и детской непосредственностью. Но стоило жениху взяться за шляпу, чтобы бежать, как он моментально преображается...

Актерское исполнение в этом спектакле стоит на высоком уровне. Очень темпераментно и живо проводит эпизодическую роль свахи Асмик Акопян. Роль Наталии прекрасно исполняет Ольга Гулазян — одна из лучших исполнительниц женских ролей в пьесах Сундукяна. Так же радуют Гурген Габриелян в роли Исаи и Сюзан Гарагаш в роли Маркрит. И режиссер и актриса сделали очень многое, чтобы показать в образе Маркрит страдающую девушку, и не превращать ее уродство в предмет насмешек и издевательств.

1940 г.

«ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБЫ»

Действие пьесы «Дом Бернарды Альбы» происходит в испанской деревне в тридцатые годы нашего столетия. Автор вводит читателя в семью Бернарды, похоронившей мужа и требующей от своих взрослых пятерых

дочерей нести траур в продолжении восьми лет, отказаться от всех радостей жизни, по существу заживо замуровать себя среди четырех стен, как бы в монастырском заточении. Трагедия одной семьи? Но как отчетливо через нее проступает безысходность испанского народа.

Деспотизм Бернарды приводит к постепенному распаду всей семьи. Слежка друг за другом, подозрительность во взаимоотношениях, сплетни, доносы и наговоры — главные линии поведения сестер. Покоряясь железной материнской воле, они не ищут средства борьбы против нее. А своеобразный бунт самой младшей сестры, Аделы, отбившей у старшей, Августиас, ее жениха, оборачивается трагедией.

Постановка «Дома Бернарды Альбы» (режиссер — Е. Казанджян, художник — С. Аладжалов, музыка — А. Аджомьяна) оставляет большое художественное впечатление. Артистами созданы полнокровные сценические характеры, игра исполнителей увлекает глубиной, сочностью, психологическими находками.

Для молодого режиссера Е. Казанджяна важно было, оставаясь верным авторскому замыслу, показать без прикрас Испанию тридцатых годов, ее быт, страдания простых людей. Режиссер основное внимание уделил раскрытию характеров действующих лиц, их индивидуальностей. В режиссерской трактовке неизмеримо раздвигаются стены дома Бернарды Альбы, и перед нами уже предстает не одна семья, а трагическая судьба народа, франкистская действительность.

Редко можно увидеть спектакль, в котором все действующие лица — женщины. Десять исполнительниц! Но как не похожи они друг на друга. В этом большая заслуга молодого режиссера, сумевшего предельно лаконично раскрыть и детализировать различными штрихами особенности каждого характера.

Режиссер, художник и композитор оказались единомышленниками. Каждый по-своему самобытен в создании испанской жизни на сцене. Оформление дома Бернарды Альбы, костюмы действующих лиц выполнены в суровых тонах, броско, но не навязчиво, в стиле испанского средневековья. В этом, несомненно, удача художника С. Аладжалова. Тонкое понимание Испании Гарсия Лорки проявил и композитор А. Аджемян, музыка которого драматична, она тревожит и волнует.

Роль Бернарды Альбы, испанскую разновидность русской Кабанхи и Салтычихи, играет А. Аразян. Страшен и узок мир этой ханжи, для которой личный произвол — обычная норма поведения. Ей чужды доводы разума и сердца. Но при наличии всех этих отрицательных черт своей героини, артистка не впадает в крайности: только при постепенном развитии сюжета ее образ обрastaет отвратительными чертами тирана.

Вспомним ее первый выход, скорбное лицо. Но дальше Бернарда преображается. Минутная слабость и отчаяние сменяются решимостью и презрением. Она подобна фурии, не признающей ничего человеческого. Артистка ведет свою роль сдержанно, с чувством меры, но порою, когда она теряет контроль над собой, переходит на неоправданную декламационность. Эти недостатки в сложном образе никак не заслоняют успех артистки, сумевшей с большим драматизмом раскрыть внутренний мир своей героини. Образ Бернарды, безусловно творческий успех Амалии Аразян.

Пять дочерей Бернарды нашли отличных исполнительниц в лице В. Вардересян (Августинас), М. Мурадян (Магдалена), Т. Акопян (Амелия), Г. Новенц (Мартини), Д. Мкртчян (Адела). Они — порождение одного мира, среды и семьи, но с разными характерами, мыслями и поступками. М. Мурадян, Т. Акопян и Г. Новенц показывают своих героинь такими близкими существами, смирившимися со своим положением, с перспек-

тивной восьмилетнего безбрачия. Внутренний конфликт разгорается между Августиас и Аделой.

Образ ханжи новой формации, более страшной и отталкивающей, художественно правдиво раскрывает В. Вардересян. Замкнутая в своем узком мире, отрешенная от всех, без тени улыбки на лице, скользящая на сцене между другими действующими лицами, она стремится только к одной цели — выйти замуж за Пепе-цыгана. Артистка достаточно убедительно раскрывает внутреннюю диалектику образа, ставшей в дальнейшем усовершенствованной копией Бернарды.

В ином плане ведет роль Аделы Д. Мкртчян. С первых же шагов артистка показывает ее бунтующую натуру, бунтующую в узком семейном кругу, но натуру цельную, бросающую вызов ханжескому окружению, своей связью с Пепе-цыганом.

Гарсия Лорка на сцене театра имени Г. Сундукяна может только порадовать любителей театрального искусства. Спектакль учит многому. Нет, это не прошедшая эпоха, а Испания черных дней.

1971 г.

«С У Д Ь Я»

За последнее время в современной армянской драматургии наметилась похвальная тенденция — поднимать серьезные морально-этические проблемы, волнующие широкую общественность. Этой тематике посвящена и пьеса Сагатела Арутюняна «Судья», с успехом идущая продолжительное время в театре имени Г. Сундукяна.

В ней показана повседневная деятельность работни-

ков суда. Но драматург взял эту тему не ради интригующего сюжета, он стремился к глубокому анализу избранного им жизненного материала.

Он утверждает, что ничто не в силах замарать человека, стоящего на принципиальных позициях, отстаивающего общественные интересы. Устами старика Тиграна автор рассказывает притчу. Жил на свете честный человек. Он всегда гулял в своем единственном белоснежном костюме. Белый цвет жоробил его недоброжелателей и они всегда швыряли в него комья грязи. Но каждое утро человек снова выходил на улицу, на удивление всем, в незапятнанном белом одеянии. Он шел на работу, все с уважением расступались перед ним.

В пьесе нет внешних эффектов и неожиданных поворотов в судьбах ее героев: ей чужда развлекательность, нет в ней и сцены суда, но ее дыхание ощущается во взаимоотношениях действующих лиц. И это еще больше накаляет сценическую ситуацию, держит в напряжении зрителей.

Мастерски разворачивая действие пьесы вокруг одного конкретного дела по обвинению работника сувенирной фабрики в хищении, драматург умело высвечивает образы.

Судья Драстамат в пьесе и спектакле—принципиален, непреклонен в исполнении своих обязанностей. Он отрицает утверждение художника Асканаза, что сейчас все житейские дела следует решать за банкетными столами. Он заявляет жене: «Никто не имеет права вмешиваться в мои дела, даже ты».

Не ограничившись признанием преступника и вопреки всем уговорам его явных и скрытых покровителей, судья отправляет дело на следствие, чтобы выявить других участников этого преступления. Да, судья видит отрицательные факты и считает своим партийным и гражданским долгом бороться с ними.

Такова идейная направленность пьесы С. Арутюняна, смело поднимающего важную тему. Спектакль, поставленный С. Саркисяном (он же исполнитель роли Драстамата), при непосредственной помощи ныне уже покойного В. Аджемяна, вышел интересным, насыщенным, достоверным сценическими ситуациями.

Верой в честность, справедливость и торжество правды пронизана вся игра С. Саркисяна, сознающего важность своего служебного предназначения. Он спокоен, сдержан, но за его внешним поведением угадывается внутренняя сила.

Художника Асканаз играет О. Галоян. По автору — это человек, который в погоне за легкой жизнью связывается с темными личностями. Он друг детства Драстамата и его жены Назени. Но долготелетняя дружба не останавливает его. Став ходатаем преступника, Асканаз предлагает судье взятку, передает его жене под видом подарка дорогие бриллиантовые серьги, обманув ее доверчивость. И надо сказать, что артист нашел необходимые краски для раскрытия сущности своего персонажа. Но, к сожалению, временами он прибегает к неоправданному пафосу, снижая тем самым достоверность в целом верно найденной сценической интонации.

Хорошее впечатление оставляет пронизанная юмором, непринужденная игра Г. Ашугяна (Седрак) и О. Авакяна (Тигран). Живые, полнокровные характеры создали артисты М. Мурадян (Назени), Г. Асланян (сосед), И. Ованесян (бухгалтер магазина), Г. Чепчян (следователь милиции), А. Саркисян (Ануш).

В спектакле немало интересных эпизодов и мизансцен.

Спектакль сундукяновцев по овоему идейному и художественному звучанию займет достойное место среди постановок, воспитывающих широкие массы в духе нетерпимости к любым негативным явлениям. Особым значением пронизаны слова Драстамата, четко и ясно

заявляющего, что если человек не крадет, но относится безразлично к краже другого, то и он в одинаковой степени ответственен перед законом.

Вот почему спектакль «Судья», созданный на современном материале, смотрится с таким напряженным вниманием. Он подтверждает и ту неоспоримую истину, что основой репертуара любого театра является современная драматургия, и что такие произведения, как «Судья» С. Арутюняна, вызывают неизменный отклик у зрителей.

1977 г.

ОБ АРМЕНЕ ГУЛАКЯНЕ

Не помню точно какой это был год. Не то 1939-ый, а возможно и 40-ой. После окончания ГИТИСа им. А. Луначарского я работал политредактором Главреперткома Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР в Москве. Как-то мне передали русский перевод пьесы армянского автора и предупредили, чтобы я с ней ознакомился за неделю и решил бы ее судьбу. К этому сроку неизвестный мне автор должен был прийти за ответом.

Пьеса называлась «На заре» («Аршалуйси»). Я прочитал ее за один день, она мне понравилась, я доложил руководству. Оно также ознакомилось с ней, и ее первая страница украсилась разрешительной печатью к показу. Я с нетерпением ждал появления автора, не зная кто он. А ведь к этому времени Армен Гулакян был одним из известных и талантливых режиссеров армянского театра, поставившего много пьес из армян-

ской, русской и западноевропейской современной и классической драматургии.

Но вот этот день настал. В комнату вошел мужчина среднего возраста, с привлекательным волевым лицом. О достоинствах и недостатках пьесы мы говорили меньше всего, хотя и Армен Карпович всячески сводил разговор к этому. Но пьеса была уже разрешена к показу по всему Советскому Союзу, у меня не было особых замечаний, и вся наша беседа носила ознакомительный характер с театральным искусством Армении, куда я должен был отправиться в командировку.

И откуда тогда мне было знать, что вскоре я перееду на постоянное жительство в Ереван, и в силу своего служебного положения буду тесно соприкасаться с А. К. Гулакяном и возглавляемым им театром имени Г. Сундукяна?

Вот тогда я только понял, что в лице Армена Карповича Гулакяна мы имеем признанного советского режиссера, прекрасного организатора и руководителя театра, общественного деятеля, драматурга и воспитателя творческой молодежи.

Невозможно в одной обзорной статье охватить все стороны многогранного творчества А. Гулакяна. Он сделал очень много для расцвета армянского театра и драматургии, и мог сделать еще больше, если бы не его преждевременная смерть. Он жил только театром, и до последней минуты своей жизни, подобно Евг. Вахтангову, творил для него. Но если невозможно охватить все его сделанное и незавершенное, то я позволю себе сказать, о том, что ближе мне — о русской классической драматургии.

Русская классика всегда занимала почетное место в репертуаре армянского театра. И А. Гулакян всегда находился под ее благотворным влиянием. Этим во многом можно объяснить его приверженность реалисти-

ческим принципам мхатовской школы, ярким сторонником которого он был.

В 1928 году А. Гулакян ставит 2-ой акт «На дне» М. Горького, а полностью всю драму в 1932 году. Он провел кропотливую работу над образами, получившимися социально острыми, протестующими. И если Лука—Аветяян играл роль доброго и наивного советчика и утешителя, то Сатин—Джанан, Бубнов—Аветисян, Васька Пепел—Джанибекян и в большей степени Настя-Восканян создали социальные типы, правда, бессильные что-либо изменить, однако бунтующие. Спектакль глубоко раскрывал трагичность положений горьковских героев, он был цельным, ансамблевым, доходчивым, признанным одним из лучших постановок русской классики.

В 1935 году А. Гулакян ставит «Грозу» А. Островского. Этот спектакль также вызвал широкий интерес общественности и расценивался печатью как новая творческая победа театра, режиссера и артистов. Большой успех спектакля явился результатом, прежде всего, правильного раскрытия А. Гулакяном идейного замысла драмы Островского.

Раскрывая драму Катерины, истосковавшейся по простому человеческому сочувствию, ее сердечные порывы, ее дерзкий вызов консервативному мнению, Армен Гулакян, вслед за автором, стремился показать социальный фон жизни волжского городка Калинова, в которой хозяйничают Дикие и Кабанихи.

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

отчаянный шаг в этом направлении делает Катерина, добываясь свободы ценою своей жизни.

Режиссерский замысел блестяще воплотили талантливые актеры, исполнившие роли Кабанихи (Асмик Акопян), Тихона (Вагарш Вагаршян и Вавик Вартамян), Катерины (Арус Восканян и Рузанна Варданян), Кудряша (Гурген Джанибекийн), Варвары (Варя Мелкумян), Дикого (Грачиц Нерсисян), Бориса (Вавик Вартамян и Гегам Африкийн), Кулигина (Авет Аветисян и Мурад Костанян).

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

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

Спустя несколько месяцев после окончания Великой Отечественной войны был объявлен всесоюзный смотр спектаклей русской классики. Имея большой опыт работы над русской классической драматургией, театр им.

Г. Сундукяна на этот раз обратился к «Бесприданнице» Островского. Критика отметила серьезную и вдумчивую работу постановщика А. Гулакяна и режиссера Г. Джанибекяна, их стремление, наряду с раскрытием трагедии Ларисы, сатирически обличить цинизм и эгоизм буржуазного общества.

Желание поставить «Маскарад» возникло в конце 30-х годов, причем в роли Арбенина Гулакяну хотелось видеть Г. Нерсисяна. Спектакль тогда должны были поставить Р. Симонов и А. Гулакян, но такая совместная работа по разным причинам не состоялась и А. Гулакян один взялся за труднейшую постановку.

Вся предыстория постановок «Маскарада» в дореволюционном армянском и русском театрах была подробно изучена А. Гулакяном и исполнителем роли Арбенина В. Вагаршяном. В своем интервью постановщик говорил: «Драма «Маскарад» проникнута глубоким социальным содержанием. Обличительный характер был причиной того, что цензура Николая I запретила ее постановку. Но и впоследствии, ставя ее, дореволюционный театр трактовал ее неверно. В одном случае «Маскарад» представлялся в плане мелодрамы, в которой подчеркивалась любовная интрига, а Арбенин представлялся злодеем, наказавшим свою жертву; в другом — как свидетельство, якобы предопределенности и неотвратимости судьбы, которую воплощает собой «Маскарад». Это был так называемый мистико-символистский спектакль. В обоих случаях одинаково тенденциозно выхолащивалась социальная сущность драмы».

Театр им. Г. Сундукяна стремился воссоздать на сцене реальный мир прошлого, «века блестящего, но ничтожного», раскрыть бичующую силу лермонтовской сатиры, показать трагедию обреченности Арбенина, видевшего всю низость и ничтожество этого общества. Четкая режиссерская концепция исключала в этой постановке наличие мелодрамы и мистики. Спектакль

мыслился в строгом реалистическом плане, с возвышенными образами, с романтической проявленностью их характеров. В моступках Арбенина режиссер видел стремление разоблачить великосветское общество, его лживую мораль.

Родство взглядов А. Гулакяна и В. Вагаришяна позволило им создать подлинно художественный спектакль, в котором вдохновенная игра артистов покоряла сердце публики.

Во всех рецензиях подчеркивалось высокое режиссерское мастерство А. Гулакяна, идейная четкость его замысла, позволившая театру достичь большого творческого успеха.

1955 год. Театры Армении готовятся ко второй Декаде литературы и искусства в Москве. Готовится к ней и Ереванский русский театр им. К. Станиславского, директором которого в то время являлся я. Театр то готовился, но в то время не имел своего главного режиссера. А он был очень нужен, чтобы возглавить творческую жизнь театра, создать спектакли высокого профессионального звучания.

Армен Гулакян стал главным режиссером русского театра и с первых дней органически вписался в его творческий коллектив. Я бы не сказал, что дисциплина в театре была на высоте, да и о какой дисциплине могла идти речь, когда театр продолжительное время не имел главного режиссера? Но вот пришел Армен Карпович и картина совершенно преобразилась, хотя с его стороны не было ничего похожего на сверхтребовательность. Была серьезность, деловитость, творческий подход к каждому артисту.

Из четырех декадных спектаклей А. Гулакян поставил три: «Из-за чести» А. Ширванзаде, «Кремлевские куранты» Н. Погодина и «Поворот» М. Овчинникова, получивших вместе с «Мещанами» М. Горького в по-

становке Б. Филиппова, положительную оценку московской прессы и общественности.

В армянском театральном искусстве Армен Гулакян оставил яркий след. Его имя навсегда сохранится в истории национального театра. О роли и значении Армена Гулакяна в армянском театральном искусстве, о некоторых сторонах его деятельности я говорил скупо. Но его творческий портрет будет неполным, если я не остановлюсь на двух-трех моментах.

Прежде всего о подготовке новой смены артистов и режиссеров. Этой работой, будучи главным режиссером театра, он занимался неустанно. Он начинал подготовку молодых артистов с художественно-театрального института, где имел свой курс и ежегодно давал путевку в жизнь многим молодым, которые впоследствии заняли ведущее положение на сцене театра им. Г. Сундукяна, удостоились высоких званий народных и заслуженных артистов. Все они прошли гулакяновскую школу актерского мастерства.

Неоценима роль Армена Гулакяна в развитии современной национальной драматургии. Работа с молодыми авторами всегда была в центре его внимания. Лабораторный процесс с ними, долгий и мучительный, продолжался месяцами, пока произведение неопытного автора не отвечало творческим принципам театра. А таких несовершенных пьес прошло через руки Армена Гулакяна множество. В этом он был по-настоящему требовательным, дотошным и принципиальным.

Наконец о роли Армена Карповича в постановке современных пьес авторов братских народов. Их тоже было много. Но пожалуй, самой его яркой постановкой в этом направлении я считаю «Платона Кречета» А. Корнейчука, обошедшего все театры республики после его показа на сцене театра им. Г. Сундукяна.

Закончу свое слово об Армене Гулакяне следующим признанием. Я имел счастье работать вместе с ним в

русском театре. И Армен Карпович показывал образец творческого взаимоотношения со мной. С ним было легко работать, мы понимали друг друга с полуслова, не оставляя лазеек для любителей использовать театр в своих личных интересах. И когда он был приглашен главным режиссером в оперный театр, то мы расстались добрыми друзьями.

1978 г.

КНИГА ОБ АРТИСТЕ

Вышел в свет сборник-альбом, изданный Армянским театральным обществом и посвященный 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности народного артиста Гургена Джанибековича Джанибеяна. Перед нами солидный труд, всесторонне охватывающий сценический путь выдающегося армянского артиста на протяжении его полувековой деятельности в театре, кино, радио и телевидении, на общественном поприще.

Среди прославленных имен армянской сцены Гурген Джанибеян занимает особое место. Яркий представитель реалистического искусства, он весь свой большой талант посвятил народу, создал галерею замечательных образов, многие из которых стали классическими.

Навсегда сохранились в памяти зрителей его Отелло, Гамлет, Григор-ага и Фигаро, Маскьян и Баграт, Горлов и Варравин. Перечисление его замечательных созданий заняло бы много места. Чтобы в полной мере оценить громадный вклад артиста в наше театральное искусство, следует прочесть эту книгу. Читатель найдет в ней восторженные отзывы прессы, видных представителей советской литературы, культуры и науки об искусстве Гургена Джанибеяна, мнения ведущих советских театроведов.

В своей статье «Настоящее искусство не стареет» Вардан Аджемян сравнивает мастерство Джанибекияна с вином, которое с годами приумножает свою силу, становится как бы более благородным. Да, несмотря на почтенные годы, артист и его искусство не стареют.

По словам Наира Заряна, Гурген Джанибекиян стоит в ряду таких имен, как Грачья Нерсисян, Вагарш Вагаршян, Авет Аветисян. С ним перекликается Григор Бояджиев, считающий Гургена Джанибекияна патриархом армянской сцены.

С большой теплотой и сердечностью высказал свое мнение об искусстве Гургена Джанибекияна великий Ваграм Паназян, отметив его классического Григора-ага, его разносторонние сценические достоинства, национальную самобытность. Альтман, Морозов, Юзовский, Февральский — большие знатоки драматургии Шекспира. Они видели на сцене многих замечательных исполнителей Отелло и Гамлета, видели в этой роли и Гургена Джанибекияна. И каждый из них оставил восторженный отзыв о большом мастерстве армянского артиста.

С интересными и содержательными статьями выступают в сборнике Р. Зарян, С. Меликсетян, А. Бабалян, С. Ризаев, С. Даронян, Г. Зарян, В. Меликсетян и другие. Так Р. Зарян относит образ Григора-ага к значительным взлетам в творческой биографии Гургена Джанибекияна, отмечая, что если бы артист кроме этого образа не создал бы больше ничего, то и этого было достаточно, чтобы он вошел в ряды лучших мастеров современного театра.

Трудно переоценить роль Гургена Джанибекияна в создании образов в произведениях национальной и западноевропейской драматургии. Все это достаточно широко и полно освещается в этом сборнике. Но не менее значителен актер в пьесах современной и классической

русской драматургии. Читая статью С. Ризаева «В образах русской драматургии», вспоминаешь еще раз Джанибекияна в ролях Багратиона («Фельдмаршал Кутузов»), Валериана («Мандат»), Протасова («Живой труп»), Колосова («Любовь Яровая»), Соловьева («Темп»), Васьки Пепла («На дне»), Кудряша («Гроза»), Ивана Горлова («Фронт»). Эта книга всесторонне представляет Гургена Джанибекияна не только как артиста театра и кино, но и как режиссера, переводчика, общественного деятеля.

С интересом прочтут поклонники большого таланта статьи Аршалуйс Бабалян о воспоминаниях Гургена Джанибекияна «О моих друзьях», Григора Чаликияна «Большой мастер маленького микрофона», его переписку с критиками и драматургами. Хорошо представлены партитуры ролей Варравина в «Деле» Сухово-Кобылина и Григора-ага в «Утесе», составленные Нвард Багдасарян.

Сборник-альбом «Гурген Джанибекиян» (редактор-составитель Л. Самвелян) — не первое издание Армянского театрального общества подобного рода. Такие сборники-альбомы ранее были посвящены Ованесу Абяну, Ваграму Папазяну, Грачья Нерсисяну, Авету Аветисяну, Вагаршу Вагаршяну. Много монографий было издано за прошлые годы и о других армянских режиссерах и артистах.

1971 г.

ВЫДАЮЩАЯСЯ АРТИСТКА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЫ

Арус Восканян создала великолепную галерею женских образов. Пожалуй, после великой Сирапуйш, только Арус Восканян удалось так полно и с одинаковой силой воплотить в своем творчестве разнохарактерные роли из мировой драматургии. За 32 года беззаветного

служения на сцене Арус Восканян сыграла 201 роль и в каждой из них с большой проникновенностью постигала она глубины человеческой души.

С большой чуткостью она воспринимала характеры и типы женщин в армянской, русской и западноевропейской классической драматургии. Арус Восканян вошла на сцену армянского театра как актриса, умеющая видеть жизненную правду и широкими мазками изображать человеческие страсти. Это сказалось уже в первом ее выступлении в роли Дездемоны. Арус Восканян прошла большой путь артистки высокого романтического пафоса, глубокого социального звучания, сложных лирических переживаний.

Свои образы она лепила в тесной творческой дружбе с титанами армянского театра, которые во многом способствовали раскрытию ее дарования. Нельзя было не восхищаться ее игрой, которую отличали темпераментность, отточенная техника, богатство жестов, движений, мимики, чарующий голос.

Вот почему каждая ее роль являлась событием в армянском театре. В галерее созданных Восканян образов наиболее значительные — Дездемона («Отелло»), Офелия («Гамлет»), Корделия («Король Лир»), Маргарит («Из-за чести»), Сона («Злой дух»), Сусан («Намус»), Ануш («Дядя Багдасар»), Антигона («Антигона»), Нора («Нора»), Парандзем («Страна родная»), Катерина («Гроза»), Кручинина («Без вины виноватые»). Они навсегда сохранились в памяти зрителей. Многие из перечисленных ролей созданы ею в наше время. Вот она в образе скромной и обаятельной Маргарит в пьесе А. Ширванзаде. С какой огромной силой передается сложная борьба, происходящая в ее душе, борьба между чувством долга и чести, любовью к Арташесу и жалостью к отцу. Она единственная в этом доме сохранила честь и благородство души. От мягких

спокойных тонов артистка доводит свою роль до высокого напряжения, подлинного трагедийного звучания.

Неизгладимое впечатление оставляла ее игра в ролях Деждемоны и Офелии. Сложные психологические переживания Норы передавались артисткой с большим нарастающим драматизмом, выражая всю сложность внутреннего конфликта; тоскующая и протестующая Катерина в «Грозе», любящая, страдающая Кручинина («Без вины виноватые»), которая страдает не только за судьбу своего сына, но и в одинаковой степени близко принимает к сердцу страдания обездоленных людей. И она же властная Парандзем в «Стране родной» Демирчяна, прекрасная дочь родины.

Талант, мастерство, заслужившие всеобщее признание, сочетались в ней с необычайной скромностью, требовательностью к себе. Но не только сцена связывала Арус Восканян крепкими узами с широкой общественностью. Она всегда находилась с массами, вела общественную работу, оказывала помощь драматическим кружкам, охотно занималась с пионерами. И высокое звание народной артистки она заслужила как дань народной любви.

Во время гастролей театра имени Г. Сундукяна в Москве в 1941 году ее игра была особо отмечена зрителями и во многом способствовала успеху театра. Со смертью Арус Восканян армянский театр лишился крупной, самобытной исполнительницы классического репертуара. Ее богатый жизненный и творческий путь всегда будет вдохновлять подрастающее поколение артистов армянской сцены.

1948 г.

НАРОДНЫЙ АРТИСТ АВЕТ АВЕТИСЯН

Если окинуть единым взглядом все роли, сыгранные артистом, то перед нами не только предстанет галерея разнообразных, богатых выразительными красками человеческих типов, но и раскроются страницы интереснейшей книги, рассказывающей о целом периоде человеческой истории. Широкий творческий диапазон Авета Аветисяна, многообразен арсенал его актерских приемов. Его игра всегда покоряла выразительностью человеческих чувств, глубокой жизненной правдой, богатством изобразительных средств. Ему была свойственна исключительная наблюдательность, характерная для истинного художника, свои «аветисяновские» жесты и удивительная мимика, способность до конца овладеть вниманием зрителя. Он хорошо знал силу своих жестов, мимики, но никогда не злоупотреблял ими. Эти изобразительные средства всегда были глубоко и органично связаны с духовным миром его героев, становились внешним продолжением тонких психологических характеристик, которые актер давал своим героям. Особой выразительности и совершенства достигала игра его рук — без единого слова он умел не просто что-либо выразить, но и дополнить уже сказанное.

Звезда Авета Аветисяна ярко горела на небосклоне советского армянского театрального искусства. Он явился одним из тех талантливых новаторов сцены, которые наметили новые пути развития армянского театра.

Авет Аветисян — большой мастер сцены в полном смысле этого слова. Он почти никогда не удовлетворялся тем, что давали ему авторы пьес, что предлагал литературный первоисточник постановки. В неопределенных намеках, в недосказанных мыслях он с истинным мастерством и талантом умел угадать подспудную

сверхзадачу спектакля, понять ее и как результат — создавал образ большой художественной убедительности. Он никогда не приспособливал созданного драматургом героя к себе, к своему «я», но всегда старался проникнуть в суть его психологии, выявить все стороны характера, воссоздать этот характер на сцене во всей его полноте. Некоторые рецензенты неоднократно замечали, что процесс создания сценического образа является нелегким процессом, но для Авета Аветисяна он не составляет трудности, что артист делал это легко, с юмором, безболезненно. Глубоко неверное мнение. Здесь необходимо сказать, что лепка любой роли, пусть даже и незначительной, всегда сопряжена с немалыми трудностями, если исполнитель замыкается лишь в опыте своей театральной, сценической жизни. О возможностях Авета Аветисяна судили по его игре, по материалу уже готовому, не подозревая об огромном трудолюбии актера, не принимая в расчет предшествующие этому факторы: профессиональную наблюдательность и самозабвенную работу над ролью, которые помогали созданию законченного характера.

Таким был Аветисян во всех ролях, в течение всей своей артистической жизни, на каждой репетиции, на любом спектакле — будь то пьеса классическая, историческая или произведение из современной жизни.

Впервые он выступил на сцене в 1918 году, сыграв в пьесе «Злой дух» роль Воскана. Один из корифеев армянской сцены О. Абелян сумел заметить в молодом артисте большое, но еще скрытое дарование, и помог Авету Аветисяну развить свой талант. Советский театр стал для него школой мастерства, школой совершенствования. Молодой актер выступал в пьесах Ширванзаде, Сундукяна, Гоголя, Мольера, Гольдони, Шекспира, Островского, в современных пьесах армянских и русских драматургов. И неизменно с успехом справлялся с разноплановыми ролями.

В драме Островского «Гроза» в роли Кулигина он сумел тонкими средствами показать пустоту мечтаний героя. А в пьесе «Из-за чести» он играл Сагателя и трактовал его как жестокое и хищное существо, не имеющее в себе ничего человеческого. Сагатель жаждет, он никак не может насытить свою алчность, и в то же время до отвращения набожен. Будучи помощником и правой рукой Элисбарова, Сагатель готов выполнить любое приказание последнего, в результате чего он и идет на преступление. С тем же мастерством артист создал образ купца Саркиса в пьесе «Еще одна жертва», придав ему черты хитрого и ловкого торговца, умеющего все обратить себе на пользу. И совсем другой он в роли Пено, когда обнажает перед всеми бесчестность Зимзимова. Здесь Аветисян создал образ героя душевного и чуткого, образ человека, любящего свою семью и друзей.

Сила и талант Авета Аветисяна как актера в полную меру проявилась не только при воплощении классических образов армянского театра. Будучи своеобразным национальным актером, он с тем же блеском исполнял роли в классических и современных пьесах русских и иностранных авторов. Достаточно назвать его Робинзона в «Бесприданнице» Островского, Сквозник — Дмухановского в гоголевском «Ревизоре», Шмагу в пьесе Островского «Без вины виноватые», чтобы убедиться, с какой непосредственностью и правдивостью сумел артист раскрыть эти образы и показать полноценные, глубоко русские типы.

В театре им. Сундукяна Авет Аветисян проявил себя одним из самых ярких исполнителей ролей социального репертуара. Остановимся, например, на постановках времен Отечественной войны.

Пьеса Вл. Соловьёва «Фельдмаршал Кутузов» была поставлена в 1942 году. Произведение это переносит

зрителей в эпоху борьбы русского народа с наполеоновским нашествием. История героической борьбы против захватчиков воодушевляла советских людей и вдохновляла их на новые подвиги во имя Отчизны. В этой постановке Авет Аветисян сыграл роль Кутузова, создав образ крупного стратега, верного сына своей родины, талантливого полководца. Актер сумел не только верно показать и глубоко раскрыть все аспекты, заложенные в роли, но и убедить зрителей, что отступление русской армии в 1812 году было глубоко обдуманной стратегическим планом, несущим в себе гибель Наполеону. Эта роль стала одной из бесспорных удач Аветисяна.

Продолжая работу над созданием образов русских полководцев, артист обратился к образу Брусилова — русского генерала, войска которого нанесли тяжелое поражение войскам кайзеровской Германии в годы Первой мировой войны. Плодотворная работа армянского актера над ролями русских полководцев стала яркой демонстрацией единства, дружбы и братства наших народов.

С особой силой и выразительностью эта линия была продолжена артистом в пьесе Корнейчука «Фронт», где Аветисян играл роль советского генерала Колоса. Образы Кутузова и Брусилова требовали от него правдивого воссоздания внутреннего мира героев, живших и действовавших в иных условиях, в иную историческую эпоху. Людей же подобных Колосу он видел в реальной жизни, встречался и общался с ними, они сидели в зрительском зале. И Аветисян знал, что, воспроизводя духовный мир советского генерала, его культуру и идейный уровень, воспитание и жизненные запросы, он создает обобщенный образ коммуниста, воина, советского полководца.

Именно поэтому Аветисяну удалось воплотить в роли лучшие черты советского полководца — храброго, решительного и твердого. Колос Аветисяна принципиал-

лен и проинцателен, он заботится о воспитании молодой командирской смены.

Все образы русских полководцев, начиная от Кутузова и кончая советским генералом Колосом, Аветисян рисовал яркими красками, выразительными изобразительными средствами. Во всех ролях — от самых крупных и важных до эпизодических — он играл вдохновенно, вкладывая в каждую роль все свои богатые сценические данные. Таков он в сложной и противоречивой роли Саака Севады («Геворк Марзпетуни»), в роли ашуга (С. Шанинашвили «Арсен»).

Каждый советский актер мечтает создать на сцене образ нашего современника, трудового человека социалистического общества. В пьесе А. Сурова «Далеко от Сталинграда» Аветисян сыграл роль директора моторостроительного завода Осередко. Перед артистом стояла нелегкая задача: правдиво показать человека, которому автор придал противоречивые черты. Осередко — крупный работник, руководитель большого предприятия, имеющего оборонное значение. Он предан Советской власти, принципиален, у него свои взгляды на жизнь, проверенные временем и опытом. Но Осередко не заметил и не понял, сколько нового во всех сферах внесла в жизнь нашего народа Великая Отечественная война. У людей развилось и укрепилось истинно социалистическое отношение к труду. И вот по ходу пьесы один из скромных и неприметных работников, инженер Березин, предлагает свой метод поточной работы. Осередко вступает в конфликт с Березиным, секретарем парторганизации Орловым и другими сторонниками нового метода. Директор выступает против них не потому, что стремится работать по-старинке. Нет, даст о себе знать его болезненное самолюбие. Но когда он осознает свою ошибку и убеждается, что предложение новатора выгодно производству, то находит в себе силы сломить

личную амбицию. Осередко начинает активно поддерживать прогрессивный метод.

Аветисян вел эту нелегкую роль с большим тактом. Особенно впечатляли переживания героя, показанные артистом, когда директор, поняв свою ошибку, осознал необходимость действовать вместе с новаторами.

В пьесе К. Симонова «Русский вопрос» Аветисян сыграл Макферсона — владельца одной из крупнейших американских газет. Немало нового сумел показать артист в этом образе, ибо он понял духовную сущность своего героя, в котором воплотились все худшие черты буржуазного идеолога. К раскрытию и трактовке Макферсона Аветисян подходил многопланово, прибегал к разнообразным оттенкам, что помогало создать живой и полнокровный портрет. Аветисян — Макферсон был наделен интересными и непривычными внешними чертами характера. Он спокоен и весьма благообразен, самолюбив, умеет руководить армией своих продажных писак. Не лишен юмора, блещет остроумием, когда убежден, что его дела идут как надо. Но актер умел неуловимыми штрихами выявить истинное лицо Макферсона, скрытое за приличными манерами. Его герой мгновенно менялся, встретив сопротивление со стороны Гарри Смита. В первые минуты своего объяснения со Смитом он спокоен, даже безразличен. Он настолько уверен в себе, что даже не находит нужным сердиться. Но когда начинает чувствовать свое поражение — прорывается гнев газетного короля, его страх и неуверенность в себе.

В инсценировке «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева Авет Аветисян играл Шульгу. Артист говорил, что видит в своем герое человека до конца преданного идеалам партии, смелого и прямого борца за счастье людей. Четко очерчивал артист цель жизни своего героя, цель, которой он не изменил до самой смерти. В эпизоде, где показана тюрьма, куда Шульга

попадает вместе со своим другом, коммунистом Валько, Аветисян получает возможность развернуть свои способности с большим человеческим чувством и теплотой обрисовывая образ Матвея Шульги. Шульга и Валько, избитые и связанные, брошены в камеру после рукопашной схватки с немецкими солдатами. Но на лице Аветисяна не было и следа перенесенного поражения. Он умел убедить зрителя, что сила — на его стороне, что дело, за которое должен погибнуть Шульга — непобедимо. В этой роли Аветисян с большим талантом демонстрировал всю силу народного духа, величие народа и его несокрушимую веру в победу.

К удачам артиста относится и небольшая эпизодическая роль старого и мудрого партизана, деда Симона, в пьесе Г. Боряна «На высотах».

Авет Аветисян артист сильного и разностороннего дарования. Его неиссякаемая энергия, богатая фантазия, огромное трудолюбие, тонкое мастерство и чувство современности поставили Аветисяна в один ряд с крупнейшими советскими артистами.

1948 г.

ЕРЕВАНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

В Ереване под руководством Р. Каплагяна при армянском театральном обществе открылся новый драматический театр. Первый спектакль — «Ануш» Ованеса Туманяна.

Большие трудности стояли перед постановщиком Р. Каплагяном и молодым творческим коллективом. Примет ли зритель поэму «Ануш» в драматическом исполнении после того, как оперный спектакль вот уже десятки лет доставляет всем истинное наслаждение?

Исценируя поэму «Ануш», Р. Каплагян бережно сохранил туманяновский пафос любви и человечности.

...В пылу озорства во время деревенских игр пастух Саро (Г. Манукян) в товарищеской борьбе нарушает неписанное 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.

Подстрекаемый хранителями старых традиций, рыщет в горах Моси, чтобы найти оскорбителя и убить. Голод, холод, душевные страдания вынуждают Ануш спуститься с гор, чтобы вымолить прощение у брата и примирить его с Саро. Но девушка, нарушившая уклад жизни, изгоняется из семьи. Моси, настигший Саро, убивает его. И только тогда сознание людей пробудилось и они поняли, что безжалостно растоптали первые

ростки любви. Ануш и Саро погибли, но любовь бессмертна — таков лейтмотив спектакля.

Смело используя традиции древнеармянского театра, режиссер строит постановку в выразительных мизансценах, образы получают пластическое решение, ощущается внутренний ритм. Свежесть и непосредственность игры актеров помогает им достигнуть трагического звучания. Декорации С. Арутюняна передают суровость и самобытность горной природы Армении. Хороша музыка Г. Ахиняна: сдержанно и тревожно она с большой силой раскрывает душу народа, его тоску и смятение.

Поэтическую натуру Ануш, чистоту ее любви, ее порывы, веру и надежды мастерски раскрывает В. Геворкян.

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

Отличные образы создали Э. Вартанян — мать Ануш, К. Барсегян — отец Ануш, А. Худавердян — мать Саро, Б. Газиян — Старик, А. Петросян — Ведущая и другие.

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

1969 г.

ЕЩЕ РАЗ О «БЕСПРИДАНИЦЕ»

Тема трагической судьбы женщины, бесправной в дореволюционной русской действительности в эпоху «темного царства» самодержавного строя, красной

нитую проходит через многие произведения Александра Николаевича Островского.

Обращение к Островскому постановщика «Бесприданницы» в Ереванском драматическом театре Р. Капаяна и осуществление ее с позиций современности является вполне закономерной попыткой по-новому осмыслить судьбу Ларисы, показать причины ее гибели.

И надо сказать, что и режиссерским построением всего спектакля и скульптурной выразительностью многих мизансцен, и художественной законченностью ряда ведущих образов пьесы театр создал интересное сценическое произведение, волнующее своей идейной направленностью, современным звучанием, яркими артистическими работами, выходящими за рамки традиционных представлений об этой пьесе.

Пленительна своей душевной чистотой и девичьей непосредственностью Лариса в исполнении молодой артистки Вioлетты Геворкян. Вся гамма душевных переживаний героини раскрывается предельно просто и естественно, с незримым внутренним волнением. Оскорбленная в своих лучших чувствах, но наивная в своей вере в честность людей, Лариса готова поверить искусительным словам Паратова, бросить незадачливого жениха и соединить свою судьбу с человеком, обманувшим ее год назад.

Гимном обретенного счастья воспринимается зрителями сценка после возвращения с пикника. Лариса — Геворкян безмерно счастлива. Она поет, танцует вокруг Паратова, не замечая еще резкого изменения в построении своего соблазнителя. Но вот Паратов сказал, что он обручен и трагическая весть, подобно горному потоку, обрушивается на нее. Артистке удалось с большим драматизмом передать сложные душевные муки Ларисы, прорвавшийся протест против окружающих ее людей, против их низости, подлости.

Тихая и скромная Лариса в финальной сцене спектакля преобразается до неузнаваемости. С безнадежной решимостью, под разудалые песни и танцы цыган, разгулявшихся в компании Паратова, Кнурова и Вожеватова в соседней комнате, она начинает овой танец — прощание с чистой девичьей жизнью, прежде чем пойти на содержание к развратнику Кнурову. И здесь настагает ее смертельный выстрел Карандышева. На помосте, на заднем плане выстроились в полумраке исполнители гнусного убийства. Из темноты проглядывают их лица — маски, неподвижные в своей холодной жестокости.

Образ Ларисы, безусловно, творческий успех молодой артистки достигнутый под руководством постановщика. Наряду с психологическими оттенками душевных переживаний, верно показанных артисткой, она еще и сумела придать образу Ларисы черты независимости, сильной воли и величия характера.

Роль Карандышева — одна из самых трудных в этом произведении. Режиссер и исполнитель этой роли Гуж Манукян пошли по единственно правильному пути — раскрыть истинное лицо собственникам, высокомерного фразера, мнящего себя образованным и интеллигентным человеком, а на самом деле такого же подлца, как Кнуров и другие.

Саморазоблачение Карандышева стало главным в талантливой игре Г. Манукяна. Эту линию он проводит тактично, без нажима. Сценически верно он раскрывает его поступки: беспочвенность высокомерных претензий, надуманность мыслей, презрение к окружающим. Столкновение с другими персонажами приводит его к поражению. Он смешон и не вызывает ни у кого сочувствия. Это не традиционный Карандышев.

Трудная творческая задача стояла перед Леоном Тухилянцем, исполнителем роли Паратова. Многим ар-

тистам в этой роли в прошлом в различных театрах Паратов казался только блестящим баринном с неотразимой внешностью, баловнем судьбы, жуиrom. В такой трактовке неизбежно терялся социальный акцент, подчеркнутый автором. Но совершенно иную картину мы видим в подходе режиссера и артиста к облику Паратова. Не лишая его блестящих внешних качеств, они создали образ совершенно нового Паратова—расчетливого, сурового, задумавшего и подготовившего гибель Ларисы.

Вожеватов в исполнении В. Мсряна внешне балагур и весельчак, инициатор купеческих шуток, кутила и бахвал. К чести артиста нужно сказать, что не эти внешние моменты являются довлеющими в трактовке образа Вожеватова. В двух сценах с особой выпуклостью раскрываются в игре В. Мсряна продажная душа Вожеватова— он вместе с Кнуровым разыгрывает Ларису в орлянку в финальной сцене; вот она со слезами на глазах обращается к нему за помощью и получает холодный отказ.

В гибели Ларисы виновата и ее мать, Харита Игнатьевна Огудалова, стремящаяся поскорее сбыть с рук взрослую дочь, мешающую ей жить в свое удовольствие. Художественно верно, тактично, с чувством меры раскрывает образ Огудаловой Ася Суджан. Не впадая в папгрыш и нарочитость, артистка правильно показывает ее корыстолюбие, моральную нечистоплотность, рабское преклонение перед денежными тузами.

Легко, непринужденно проводит роль Робинзона молодой артист Рафик Котанджян. Его яркая, самобытная и комедийная трактовка этого образа, удачно найденные сценические детали, а в необходимых местах и сценическая серьезность, необыкновенная пластичность исполнения—приятная находка спектакля.

Разоблачение мерзкого лица развратника и подлеца Кнуrowa, вынашивающего планы свращения Ларисы,

также одна из трудных актерских задач. Правильно намеченный в режиссерском плане этот образ еще не нашел полноценного исполнения в игре Каджика Барсеяна. Артисту следует активизировать поступки своего героя, ярче показать его властолюбие.

Хорошее впечатление оставляет цыганский хор (постановка В. Борисова), в котором темпераментные танцы, исполнение старинных русских песен верно передают атмосферу купеческого разгула, подчеркивают трагичность Ларисы.

Оформление спектакля Саркисом Арутюняном сделано выразительно. Оно создает необходимые сценические условия для игры артистов. Музыкальное оформление спектакля Ф. Арамяна вносит нужное настроение в постановку.

«Бесприданница» Островского на сцене Ереванского драматического театра — первая постановка творческого коллектива из русской классики. Но, несмотря на бесспорный успех молодого коллектива, в артистическом исполнении имеются еще недостатки, которые следует устранить. Требуется более четкая сценическая характеристика каждого образа.

Постановка «Бесприданницы» вызовет, несомненно, большой интерес театральной общественности. Р. Каплания добился правильного идейного и художественного раскрытия этой светлой, романтической и в то же время трагической пьесы Островского.

1970 г.

«ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО»

Зрительный зал погружен в темноту, занавес еще не раскрыт, а за ним уже раздаются раскаты грома семейной ссоры в доме Доменико Сорнано. Так начинается спектакль «Филумена Мартурано» в Ереван-

ском драматическом театре, поставленный народным артистом СССР Е. Симоновым, художественное оформление Мартироза Сарьяна, режиссер — Э. Акопян, музыкальное оформление Р. Архангельского.

Эдуардо де Филиппо — один из крупнейших драматургов современной Италии, творчество которого носит ярко демократический характер и направлено против ханжества буржуазной морали. Отталкиваясь от семейной драмы, автор поднимается до уровня философских и социальных обобщений, обличая законы господствующего класса.

И неспроста «Филумена Мартуруано» обошла многие театры мира, а лет пятнадцать назад была поставлена вахтанговцами.

...Скандал в доме Доменико Сорниано в полном разгаре. Как же так, хозяин дома оказался в дураках? Его провели как мальчишку? И кто? Филумена, взятая двадцать пять лет назад из дома терпимости, его сожительница, обманувшая его, врача и священника, представившаяся умирающей и добившаяся заключения брака на смертном одре. А ведь как он надеялся, что смерть Филумены развяжет ему руки, и он без помех сумеет жениться на молоденькой Днине, поспешно введенной им в дом под видом медицинской сестры.

Но обман раскрыт, начинается судебное дело. Филумена, уверенная в своей правоте, ведет яростную борьбу за свои права как законной супруги Доменико Сорниано. Она заявляет ему, что у нее трое сыновей, которые должны носить его фамилию. Законы буржуазной юриспруденции созданы не для обездоленных, они защищают права сильных и Филумена терпит поражение. Ей только остается с горечью бросить: «Я потратила всю свою жизнь, чтобы создать семью, а закон мне этого не позволяет! И это справедливость?»

Филумена уходит. Она подавлена, сломлена. Но перед уходом сообщает Доменико, что один из троих ее

детей является его сыном. Потрясенный Доменико пытается узнать кто его сын, но Филумена непреклонна, для нее они все равны. «Детей не покупают! — говорит она. — Дети есть дети!».

К этому заключению приходит в финале спектакля и Доменико Сорриано, укрепив свой брак с Филуменой. Он усыновляет всех ее детей, заявив, что «дети есть дети. Все равны... Ты права, Филуме, права...».

В отличие от вахтанговского спектакля, в котором преобладает образ Доменико Сорриано в великолепном исполнении Рубена Симонова, «Филумена Мартурано» на сцене Ереванского драматического театра является иной по трактовке постановкой, с иным прочтением этого произведения, где постановщик Е. Симонов поставил перед актерами новые задачи, создал интересные мизансцены, сделал зрителей активной стороной в этой семейной драме, к которому обращаются за поддержкой спорящие стороны.

Следует прежде сказать и об оформлении спектакля, созданного для вахтанговцев Мартиросом Сарьяном. Арки, передающие стиль итальянского Возрождения, легкость, ажурность, простор для развития сценического действия. Они целиком были перенесены в ереванский спектакль, стали его обрамлением.

В спектакле две равноценные противоборствующие силы. Она — своей неукротимостью в поисках правды и справедливости, он — незыблемостью мужского достоинства, силы и финансового превосходства. Эту основную тему постановщик проносит через весь спектакль, показывая шаг за шагом в каких муках для Филумены дается победа.

В лице Эммы Вартанян театр нашел отличную исполнительницу основной героини. Постановщику спектакля Е. Симонову удалось блестяще раскрыть многогранный сценический талант актрисы, соединить воеди-

но трагическое с лирикой и комедийностью. Филумена не скрывает своей любви к Доменико, с которым прожила двадцать пять лет, вынесла его пренебрежительное отношение к себе. Но она и непреклонна с ним, когда дело касается детей, их будущности. И даже в последней картине спектакля, когда вот-вот должна состояться свадьба, Доменико, страдающий подозрениями, требует сказать кто же из троих его сын, но Филумена готова отказаться от своего счастья, чтобы только не посеять вражду между детьми.

Темпераментно, мастерски показывает артистка сложный внутренний мир Филумены, благородство ее характера, переходы от чувства любви к ненависти, накал борьбы и крушение своих замыслов.

Но совершенно иная Филумена во встрече с детьми, которых она поддерживала двадцать пять лет, вывела их в люди. Здесь она любящая мать, пожертвовавшая всем, чтобы проложить им путь в жизнь.

Иные краски мы видим в игре артистки в сцене с адвокатом: то драматический взлет, то душевный надлом, то юмор, смех сквозь слезы. Образ Филумены — творческое достижение Эммы Вартанян. Можно сказать, что нигде так всесторонне не было раскрыто ее дарование как в этом спектакле.

На высоком художественном уровне создает образ Доменико Сорриано Левон Тухикян. Его Доменико испорчен легким успехом в жизни, любовными похождениями. Но артист не на этом акцентирует свое внимание. Даже в минуты острой борьбы он не скрывает любви к Филумене. Для Левона Тухикяна его герой прежде всего человек с определенными человеческими достоинствами и недостатками. С чувством меры, тактично, убедительно показывает Тухикян его противоречивый характер. Артист с большой свободой и легкостью интерпретирует различные душевные переходы

и переживания своего героя. Вот он пустился в чисто мужской фривольный разговор с Альфредом Аморозо о своих приключениях, смакуя отдельные подробности, вызывающие смех в зрительном зале. А вот он сидит в подавленной позе, охваченный сомнениями, придавленный думами перед неизвестностью завтрашнего дня после ухода Филумены.

Игру артиста отличает драматичность, глубина психологического рисунка. В совершенно ином плане ведет он свою роль во встрече с тремя взрослыми людьми, которых должен усыновить. Особой выразительности достигает игра актера в этой комедийной ситуации, насыщенной остроумными поступками, неожиданными положениями, где Тухикян смешит, невольно иронизируя над собой.

Зрелая артистическая работа в образе Доменико Сорiano свидетельствует о больших творческих возможностях Левона Тухикяна, по-новому раскрытых в этом спектакле.

Особо выделим правдивую, по-человечески трогательную игру Жасмены Мсрян в роли Розалии Солимены. Ее игра отличается искренностью и чувством сценического такта. Ее рассказ о своих родителях и собственных детях, эмигрировавших в поисках куска хлеба, о приближающейся старости и одиночестве и, наконец, обретенном покое у Филумены, производит трогательное впечатление.

Строг и деловит Арц. Арутюнян в роли адвоката Ночеллы, руководствующегося в своей деятельности только судебными параграфами. Но хорошо бы артисту немного разнообразить сценические приемы раскрытия характера своего героя, увидеть и смешное в его поступках.

«Филумена Мартурано» — несомненный и закономерный успех Ереванского драматического театра. Этот спектакль как бы стал данью памяти Рубена Ни-

колаевича Симонова, первого Доменико Сорриано на советской сцене. Спектакль заново поставлен в армянском театре его сыном Евгением Симоновым, выполнившим завет своего отца — продолжать творческие связи с театральным искусством родной Армении.

1971 г.

ПРИГОВОР ЛИЧНОСТИ

Вы хотели бы увидеть Испанию наших дней? Нету, воспетую 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. Мсрян), пройдя через страдания и безверие, сломившие окончательно его волю, становится палачом. Рядом с ним молодая жена (А. Топчян), 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. Каплаган, который одновременно выступает и как сценарист и художественный оформитель, создал прекрасный спектакль, поистине современный, богатый режиссерскими находками, отличающийся целостной игрой актеров. На всем протяжении сценического действия 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. Мсряном. 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 опустошенность

Хосе Лунса. Он молча протягивает жене заработанные на крови деньги и, наклонившись над детской коляской сына, рыдает. Можно сказать без преувеличения, что в исполнении В. Мсряна образ Хосе Лунса выходит за рамки обычного артистического успеха. Этот яростный клубок подлинных трагических страстей придал спектаклю своеобразную окраску. Здесь соединились воедино замысел режиссера и исполнение артиста.

На высоком профессиональном уровне играет роль Кармен артистка А. Топчян. Нет, ей не свойственны острые человеческие переживания Хосе Лунса. 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 спасти семью от голода и лишений. Он развивает даже философскую мысль о том, какая казнь предпочтительнее—американская, английская 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. Каплянину удалось создать спектакль, отличающийся единым стилем исполнительского рисунка. Впечатляют образы, созданные Т. Хачатряном (Альварес), А. Петросян (Эстефания), Г. Баргесяном (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 ужасает при одной мысли о том, что на земле существуют подобные люди.

Говоря о стилевом единстве спектакля, нельзя умолчать о работе балетмейстера Ф. Елания, сумевшего передать жизнерадостность и красочность испанских танцев. Танцы 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 всего коллектива нужно подчеркнуть, что спектакль «Палач» смотрится с неослабевающим интересом.

1976 г.

ПОЗИЦИЯ РЕЖИССЕРА

Творческая обеспокоенность режиссера, народного артиста Советского Союза Рачия Никитовича Каплагяна, больше всего бросается в глаза не в обычных общениях с ним, а на его репетициях, когда только-только намечаются контуры будущего спектакля, и на завер-

шающем этапе, придавая всему найденному и выверенному жизнерадостную, я бы сказал, праздничную вахтанговско-симоновскую окраску. И при этом, всегда удивляешься наистощивости его фантазии.

Вот сидит он в зрительном зале, окруженный свободными от спектакля артистами, чутко улавливает их настроения, не спуская глаз со сцены, где исполнители ролей в образах будущих героев воплощают режиссерский замысел. Но нет ему покоя, терзаемый сомнениями, принимающий и отвергающий новые решения, избегающий на сцену, чтобы рассказать, показать, увлечь за собой.

Внешне спокойный и добрый, приветливый и отзывчивый с каждым кто обращается к нему, даже с незнакомыми людьми, он приходит в театр всегда внутренне взбудораженный, готовый к непрерывной борьбе с тем литературным материалом, которому предстоит воплотиться в сценическое произведение и принести радость зрителю.

В отличие от драматургов, художников, композиторов, в какой-то степени и актеров, работающих в уединенной обстановке, в одиночестве, выключившись от обычной суеты, работа режиссера, его творчество проходит в совершенно иных условиях, на людях, когда режиссерский пульт напоминает лобное место, а зрители становятся его невольными судьями.

Сценическое воплощение драматического материала одна из удивительных особенностей мастерства любого режиссера.

В этой связи процитируя строки из повести «Свой остров» В. Сиснева: «Есть люди, которым доброта дана, как дается талант — музыкальность, поэтическая одаренность, способности живописца или актера».

Всеми этими творческими качествами одарен при-

родой Рачня Каплянц, качества, которые служат утверждению его режиссерской позиции. К тому же он романтик, но романтик остро чувствующий пульс своего времени, интересы современного зрителя, воплощенные им в спектаклях «А зори здесь тихие», «Кориолан», «Легенда о разрушенном городе», «Перескресток», — поставленных ярко и талантливо на сцене театра им. Г. Сундукяна; «Дневник Анны Франк», «Любовь и смех», «Бесприданница», «Ричард III», «Репетитор», «Последний учитель», — в Ереванском драматическом театре, «Призвание» и «Каменный хозяин» в Малом театре, «Ричард III» — у вахтанговцев, «Живой труп» — в Братиславском академическом театре и другие, получившие высокую оценку общественности за романтичность, страстность и динамичность.

Принято говорить, что удел режиссера, тем более главного, ставить пьесы классиков и современных авторов. С точки зрения служебных обязанностей, это так. Но по существу это определение не всегда точно, тем более применительно к такому большому мастеру режиссуры, каким является Р. Каплянц. Не становясь соавтором, как это принято в кино, Р. Каплянц работает с драматургом настойчиво и неустойчиво, пока не доводит до совершенства его литературное детище.

По своим стремлениям Р. Каплянц глубоко современен и, может быть, благодаря этому, предельно лаконичен в своих постановках. Он знает, что в литературных произведениях может быть всякое авторское нагромождение, но он не забывает — сцена не любит лишнее. Вот здесь выступает на первый план позиция режиссера, ответственного за все перед зрителем, наделенного острым зрением и чувством реальности.

Нет покоя в режиссерской жизни Р. Каплянца. Ответственность перед народом — вот что руководит им в жизни.

Художник может отложить свое незаконченное полотно и заняться другой картиной. Он же лишен этой отдушины, пока спектакль не доведет до премьеры. Ведь все ждут новых премьер, и от этого отмахнуться никак невозможно. В процессе творчества художник и композитор не вступают в споры с другими. Но иное у режиссера, которого ждут в театре с раннего утра, с ним хотят поговорить и поспорить участники спектакля. Споры режиссер выслушивает, что-то принимает и что-то отвергает.

Когда-то поэт Геворг Эмин назвал его «реактивным Рачиком». Думая об этом метком определении, невольно перед моими глазами проходит его сороколетний творческий путь. Начав в 1936 году в Ленинаканском театре, продолжив свой путь в Ереванском ТЮЗе, возглавив театры им. Г. Сундукяна и им. А. Спендиарова, поставив ряд удачных спектаклей вне Армении и установив дружеские связи со многими выдающимися деятелями Советского театра, Рачия Каплагян все больше постигал тайны сценического искусства и свою ответственность за его поступательное движение вперед.

Каждый настоящий творец имеет свою заветную мечту—создать театр единомышленников, как это делали Станиславский, Вахтангов, Симонов. Такой театр удалось создать Р. Каплагяну в 1966 году—Ереванский драматический театр, чьи спектакли вот уже тринадцать лет доставляют радость и стали значительным явлением в художественной жизни нашей республики.

Его любят старшие мастера театрального искусства. Из многих высказываний приведу только слова М. И. Царева: «Его режиссерскому почерку сродни острое чувство форм, выразительность мизансцен, яркость пластических композиций и даже некоторая резкость дра-

матических характеров, глубина постижения конфликта».

Точная характеристика Рачия Капелаяна, устремленного в завтрашний день, художника острого, яркого которому предстоит еще многое сделать для расцвета театра, никогда не успокаивающегося на достигнутом. 1979 г.

ТЕАТР МУЗКОМЕДИИ ИМ.
А. ПАРОНЯНА

«ЛЮБЛЮ, ЛЮБЛЮ...»

Жанр водевиля — один из трудных. Предприняв постановку водевиля «Люблю, люблю...» Вл. Масса и Мих. Червинского, написанного в содружестве с композитором М. Табачниковым, театр музкомедии взвалил на себя нелегкую ношу. Авторы стремятся показать жизнь советской молодежи, ее трудовые будни, формирование характеров. Эта волнующая тема по настоящему увлекла творческий коллектив театра (режиссер Т. Вартазарян, дирижер Г. Варжапетян, художник Г. Геворкян, балетмейстер А. Лебедев), сумевший создать веселый, жизнерадостный спектакль.

Сюжет водевиля «Люблю, люблю...» вкратце.

Саша Шлындов — студент-заочник из города Красногорска будучи в командировке познакомился с Ниной Челноковой. Не отдавая себе отчета, он привирает, говоря, что работает инженером, начальником конструкторского бюро, живет в отдельной квартире и легко может устроить ее на работу чертежницей, если Нина приедет в Красногорск. Он даже свою малопривлекательную фамилию Шлындов изменил на звучную — Кудрявцев — фамилию своего товарища, у которого уже два года почует на раскладушке.

Он не предполагал, что Нина поверит его словам. Но она не только поверила и обещала приехать в Красногорск, но даже на прощанье поцеловала его. Он надеялся, что она его забудет. Ведь не увлечется же она молодым неизвестным студентом, каким он был на самом деле?!

Казалось бы, Саша Шлындов — легкомысленный

человек, хвастун. Но нет! Внешние проявления характера и поступки Саши еще ничего не значат. Он, правда, любит пофантазировать, а иногда и прихвастнуть. Но не это главное в характеристике образа. Он живет в стесненных обстоятельствах, плохо питается, неважно одевается. Но учится он старательно, хорошо, мечтает об интересной работе. И мало кому из окружающих известно, что студент Шлындов уступил свою комнату товарищу, к которому приехала мать, что стипендию он отправляет матери и двум сестренкам, а свободное время проводит во Дворце пионеров, помогая детям строить всякие летательные аппараты.

Одновременно с учебой Саша работает контрольным мастером на стройке. Он вносит ценное предложение, которое приносит предприятию большую экономическую средств.

Противоположностью Саши является его товарищ Анатолий Кудрявцев—эгоист, готовый присвоить счастье товарища.

Приезд Нины, а позднее и ее матери в Красногорск, участие мастера Журавлева в распутывании этой истории, создают ряд интересных комедийных ситуаций, острых положений. Вопреки желанию Анатолия Кудрявцева, Нина не остается у него. С помощью мастера Журавлева она поступает на завод, получает комнату, а узнав правду о Саше, не хочет с ним расстаться.

Таков сюжет веселого водевиля. Благодаря правильному режиссерскому раскрытию его идейного содержания, образов действующих лиц, продуманных мизансцен, найденному темпу—новая премьера театра музыкальной комедии оставляет отрадное впечатление. Такие сцены, как завтрак в первом акте, где ведется диалог между Ниной и Анатолием и находящимся за окном Сашей, объяснение между Журавлевым и Кудрявцевым во втором акте—проходят интересно.

Сценический образ Саши Шлындова — творческая

удача К. Хачванкяна. Он играет роль с увлечением, просто, заставляя поверить в душевную чистоту, порядочность своего героя. Зритель верит, что Саша Шлындов достигнет своей цели.

Водевиль, в силу своей специфики, может увлечь в сторону утрировки, переигрывания. Но К. Хачванкян счастливо избежал всего этого, создав настоящий комедийный образ.

Большое место в спектакле занимает Анатолий Кудрявцев. К сожалению, артист С. Гиуни все свое внимание сосредоточил на внешних приемах игры, что привело к измельчанию литературного образа. Образ Нины подкупает своей целеустремленностью, обаянием. Нет, она не легкомысленная девушка, не искательница приключений, поверившая на слово Саше Шлындову. Она сумела разглядеть в нем человека серьезного, умного. Артистка С. Марьян убедительно раскрывает привлекательный духовный мир Нины Челноковой. Особенно хорошо проводит она финальную сцену.

Достойное воплощение нашел образ Ивана Журавлева в игре ветерана театра музыкальной Г. Данзаса. Он ведет роль просто, показывая озабоченность своего героя судьбой незнакомой ему девушки.

Хорошее впечатление оставляет игра Н. Алиханян в роли Клавдии Михайловны Челноковой, В. Шахсузьян — Журавлевой, М. Амамджян — Маруси.

Успеху спектакля во много способствует четкость и слаженность звучания оркестра, помогающего артистам в раскрытии музыкальных образов, в донесении до зрителей лирических песен.

Положительно оценивая «Люблю, люблю...», необходимо тем не менее сказать, что режиссеру следовало проявить больше решительности в избежании опереточных штампов, проявившихся в игре некоторых артистов.

1959 г.

КОГДА ЗРИТЕЛЬ ДОВОЛЕН

Взыскательный советский зритель всегда испытывает эстетическое удовлетворение видя, как гармонически сливаются характеры, выписанные великим драматургом Шекспиром, с образами, созданными артистами.

Шекспира надо ставить и играть с подлинным театральным блеском, ярко, жизненно, правдиво, с глубоким изображением страстных и волевых людей...

Постановку «Укрощение строптивой» следует считать творческим успехом Ереванского театра музыкальной комедии, режиссера, художника, артистов. В течение четырех актов зритель с напряженным вниманием следит за борьбой сильных натур — Катаринны и Петруччио, бурно реагирует на их поступки, остроумие, аплодирует им.

Успех спектакля во многом обусловлен, прежде всего, глубоко продуманной работой режиссера О. Карапетяна, творчески подошедшего к сценическому воплощению комедии Шекспира. Перепетии драматургической интриги не заслонили от режиссера лейтмотив комедии — повесть о любви Катаринны к Петруччио, восхищение ее нравственной чистотой и женственностью.

Основную тему режиссер выделяет крупным планом, поставив ее в центр всей постановки. Но, делая ставку на Катарину и Петруччио, режиссер не стремится заслонить других участников спектакля.

Заслугой режиссера является создание актерского ансамбля, где почти все исполнители являются достойными партнерами, и где, говоря хореографическим языком, все движения в согласованном хороводе. Спек-

такль захватывает своим ритмом, стремительностью, нарастающей динамикой.

Индивидуализация каждого образа, его типизация, привели к созданию мизансцен, законченных по своей скульптурной выразительности. В этом отношении большое впечатление оставляют первый и второй акты, свадьба Петруччио и Катарини, сцена на конях. Менее выразителен третий акт и финал спектакля.

В лице И. Данзас (Катарина) и К. Хачванкяна (Петруччио) театр нашел достойных исполнителей этих трудных ролей, составляющих своеобразный дуэт соперничающих в любви. С завидным темпераментом, легко и артистично ведет роль Катарини И. Данзас, постепенно развертывая перед зрителями своеобразную и необузданную натуру своей героини, показывая глубоко поэтичную душу любящей женщины:

Вот первый акт. На сцене говорят о Катарине, ей дается нелестная характеристика, зритель постепенно подготавливается к ее выходу, но бурное и стремительное появление Катарини превосходит все ожидания. Перед нею в страхе разбегаются люди, летят шляпы, трости, каждый рад укрыться от нее в безопасном месте. Но Катарина настигает их, готова сразиться со всяким кто посмеет посягнуть на ее свободу. Такова Катарина в талантливом исполнении И. Данзас. Постепенно «расшифровывая» бурную натуру Катарини, артистка не приводит ее к безоговорочной покорности, слепому повиновению мужской прихоти, рабскому исполнению всех его капризов. Укрощенная Катарина — Данзас вышла из этой борьбы во всем величии женственности и красоты, перед нею склоняет голову также укрощенный, но познавший настоящую любовь гордый Петруччио. В финале спектакля артистка обращается к своим подругам и сестре:

«Умерьте гнев! Что толку в спеси вздорной?
К ногам мужей склонитесь вы покорно:

И пусть супруг мой скажет только слово,
Свой долг пред ним я выполнить готова».

На высоком художественном уровне проводит свою роль К. Хачванкян. Игра артиста подкупает естественностью, бунтарской необузданностью своевольной, страстной натуры. Внешне он груб, резок, но артист умеет едва уловимыми штрихами показать подлинный характер своего героя, оказавшегося во власти красоты и ума Катаринны. Все сцены с Катаринной К. Хачванкян проводит с подлинной артистичностью, легко и непринужденно, не впадая в крайности. В его исполнении Петруччио не рубаха-парень, а человек ищущий достойную подругу.

Грумно в интересном исполнении старейшего мастера театра музыкальной комедии Г. Данзаса — не традиционный слуга, наделенный всеми шутовскими атрибутами. Он человек подневольный, вынужденный принимать как слуга участие во всех проделках Петруччио. Но, получая свою порцию колотушек и оскорблений от господина, он не теряет человеческого достоинства.

«Укрощение строптивой» идет в переводе Х. Даштенца, сумевшего сохранить в армянском тексте полноценность шекспировского стиха, прелесть народного остроумия, стройность и напевность разговорной речи. Театру удалось создать жизнерадостный комедийный спектакль.

Необходимо также отметить хорошую работу художника Г. Геворкяна. Оформление декораций и костюмов красочны и выразительны.

1956 г.

ГРУСТНЫЕ ДНИ ВЕСЕЛОГО ЖАНРА

«...Я видел спектакли в ряде столиц мира и могу сказать, что наш театр музыкальной комедии этим своим спектаклем создал настоящее искусство. Больно и обидно, что даже этот спектакль не удостоился внимания наших театров и печати... Театр нуждается и достоин более лучших условий и прежде всего настоящего театрального здания. Неужели можно замечательный коллектив этого театра десятилетия держать в таком стародавнем сеновале?»

Это не мои слова. Они принадлежат перу крупнейшего армянского поэта, драматурга и общественного деятеля Наира Заряна, высказанные им в статье, напечатанной в «Гракан терт» в... 1967 году после просмотра спектакля «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу.

Но то было 11 лет назад, когда зритель все же входил в театр музкомедии с парадного входа, оставлял на вешалке верхнюю одежду, по мраморной лестнице, освещенной электрическими огнями, поднимался наверх, прогуливался в фойе, входил в зрительный зал и смотрел очередную премьеру театра.

Несмотря на непригодность зала, да и всего здания, коллектив театра, тем не менее имел какие-то условия для работы, было где артистам репетировать, а цехам производить декорации, реквизит и бутафорию.

Ну кто из вас, театральных работников, не заглядывал вместе с Наиром Заряном вперед, в завтрашний день, в предвидении того, что этому зданию не суждена вечная жизнь, что оно стареет на глазах и недалек день, когда оно с последним вздохом развалится. Но никому не было дела до театра музкомедии и его настоящих нужд. Ждали грома, чтобы креститься, вернее всего подумать о грозящей опасности, и этот гром пронесся над театром.

Заколоченный подъезд

Пять лет назад театру музкомедии был вынесен окончательный приговор: здание находится в аварийном состоянии и в нем нельзя работать (о творчестве и говорить нечего). И началась его скитальческая жизнь по районам, на случайных площадках, два дня на сцене театра им. К. Станиславского, столько же во Дворце культуры железнодорожников, но без представления театру места и времени для репетиций.

Однако театр — это не только спектакль, но и репетиции, тем более театр музыкальной комедии, отличающийся от драматического, имеющего в своем жанре хор, балет, певцов, оркестр, которых надо свести воедино, репетировать и достичь единого звучания.

Но о профиле и жанре театра ниже.

Я подхожу к парадному входу театра со стороны площади и нахожу его наглухо заколоченным. Заглядываю через щель и вижу весь лестничный пролет, заваленный старыми декорациями. Вхожу в здание через служебный вход, прохожу через фойе, вхожу в репетиционную комнату, в зрительный зал... Всюду старые декорации, ободранное тряпье, поломанные стулья и столы, неубранные полы, грязные стены, заляпанные пятнадцатилетними дождевыми узорами...

Перо не способно полнее передать все это запустение, находящегося в центре города, в нескольких шагах от центральной площади города, окруженной величественными зданиями... В этом помещении театра артисты не ходят, а бродят с потерянными лицами, не ходят, а скользят, говорят даже вполголоса, чтобы стены не развалились от... вибрации. Несколько утрированно, но близко к истине.

Но здесь я откладываю в сторону перо и глубоко задумываюсь. Неужели тем, кому надлежит в первую

очередь позаботиться о театре музкомедии, неведомо все это? Думаю, что известно. А толку никакого.

А между тем есть план. За пять лет театр музкомедии должен был выпустить не меньше тридцати новых спектаклей, а выпустил — один.

И все же, несмотря на все эти невзгоды, театр музкомедии им. А. Пароняна организованный в суровые годы войны, работает и не унывает. Я не погрешу против истины, если скажу, что он наиболее любимый среди остальных театров. Жанр музыкальной комедии очень популярен в народе. Вот почему на его спектаклях не обнаружишь свободных мест, а приближаясь к кассе театра, слышишь за спиной: «Нет лишнего билета?».

Нет, это из категории феноменальных явлений, не иметь здания и всего того, без чего невозможна деятельность театра, и всегда с неизменным успехом показывать спектакли, поставленные лет 10—14 назад, как «Требуется лжец» Д. Псафаса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Ах нервы, нервы» Г. Тер-Григоряна, «Любовь под звездами» А. Айвазяна, «Иностранный жених» А. Папаяна или же возобновленная К. Хачванкяном нестареющая «Сильва» И. Кальмана.

Наш театр музкомедии работает в совершенно ненормальных условиях.

Писалась ли об этом в прошлом? Много раз. Кроме Наира Заряна, были статьи в журнале «Театр» (автор К. Хачванкян), «Советакан арвест» (автор Х. Авакян) и другие. Писали, просили, требовали... Молчание. Молчали и те ответственные за театр, кто горячо аплодировал «Сильве» и «Моей прекрасной леди». Эстет и любитель музыки быстро уступал место равнодушному администратору.

Новые силы, старые спектакли

Следует поговорить серьезно о целом ряде творческих проблем и, прежде всего, о профиле театра. Он был организован как театр музыкальной комедии с использованием и классического опереточного репертуара. Так театр работал долгие годы. Но он начал постепенно отходить от своего предназначения, ставя не музыкальные комедии, а комедии со вставными музыкальными номерами, что, конечно, не одно и то же. Я уже не говорю об опереттах, которые просто невозможно готовить при отсутствии соответствующих творческих сил и условий, хороших вокалистов и танцоров этого жанра.

Утеря своих жанровых особенностей привела к тому, что в активе театра не имеются специальные либреттисты и композиторы, которые писали бы новые музыкальные комедии. Они когда-то были крепко связаны с театром и обидно, что о них позабыли.

Жанр музыкальной комедии — жанр молодых, где спектакль должен быть пронизан темпераментом, весельем, радостью. А между тем труппа театра с начала своего существования формировалась не по профессиональному признаку, а совершенно по другим. Я не говорю о блистательных представителях этого жанра И. и Г. Данзасах, К. Хачванкяне, о большом мастере комедии Т. Саряне или же комедийной артистке С. Григорян. Но ведь годы неумолимы, а жанр остается неизменным.

Вот уже пять лет в театре работают выпускники факультета музыкальной комедии Ереванского художественного института, среди которых немало одаренной молодежи. Но что из этого, если театр за это время не создал ничего нового и эти молодые силы только вводились в старые спектакли?

Музкомедия — удел молодых, а средний возраст

творческого коллектива составляет 56 лет. Не много-вато ли? Я уже не говорю о том, что в творческом коллективе наберется не меньше 10 человек, не работающих вообще, но регулярно получающих зарплату!..

Очень хорошо, когда в оперном театре работает режиссер с музыкальным образованием, так же как и в театре музыкальной комедии. Но отсутствие таковых вынуждает театр приглашать драматических режиссеров. В этом отношении большую пользу принесли театру режиссеры Л. Калантар, А. Гулакян, В. Аджемян, Т. Сарян, поставившие в разные годы превосходные комедийные спектакли, а за дирижерским пультом стоял такой крупнейший мастер, как Арам Тер-Ованисян...

Но ведь их нет, и надо думать о многих творческих проблемах, которые, независимо от отсутствия здания, всегда должны быть в центре внимания руководства театра и Министерства культуры. Отрадно, что главным режиссером театра назначен способный режиссер Е. Казанджян.

А когда, все же, зрители увидят настоящие музыкальные комедии, оперетты советских и зарубежных авторов? Я более чем уверен, что многие из старшего поколения зрителей, да и артистов, забыли их названия, а более молодое вообще не видело и не имеет понятия об этих опереттах.

Сколько лет, сколько зим?

Подсчитаем в уме: сколько понадобится лет, чтобы разрушить старое здание театра и построить на этом месте новое? Не менее пяти. А то и все десять... Грустный долголетний профессиональный вакуум, когда и

нынешняя молодежь состарится, а из старых кадров никто не останется...

Печальная картина бесперспективности, неопределенности и пустопорожного ожидания. Проходя мимо нынешнего здания, читаешь на его фасаде: «Государственный театр музыкальной комедии им. А. Пароняна», а на самом деле наблюдаем негосударственный подход к его деятельности.

И что самое удивительное и непонятное во всей этой истории — безразличное отношение Министерства культуры к нуждам своего же театра, не проявляющего настойчивости в деле строительства здания. Допустим оно не в силах решить эту проблему, зависящую от Госплана, Госстроя и других руководящих организаций. Но ведь можно же было тому же Министерству культуры даже в этих условиях создать театру более или менее сносные условия для работы.

Могут возразить, что театр музкомедии имеет 2 дня в здании русского театра. Но это не два дня, а два вечера, и только для показа спектаклей. А театр нуждается в трех днях как минимум, днем — для репетиций, а вечером — для спектаклей. Тоже самое и в отношении Дворца железнодорожников.

А это в силах было министерству, как это делалось в отношении других театров, попавших в аналогичные условия.

И все же, несмотря ни на что, коллектив театра пока что настроен оптимистически, подогреваемый своими надеждами: настанет день, когда все те, от кого зависит строительство нового здания театра, выполнят свои обещания.

Театр им. А. МРАВЯНА

«АРА ПРЕКРАСНЫЙ»

Поэтическое произведение Наира Заряна «Ара Прекрасный», названное автором трагедией, воспроизводит легенду древнейшей истории Армении, борьбу армян с коварной и сильной Ассирией.

Как живое изваяние античной скульптуры возникает легендарный образ армянского царя Ара, прозванного народом Прекрасным за необычайную душевную и внешнюю красоту. И рядом с ним, как совесть родины, источник ее силы и могущества — сильные духом и непреклонные волей образы патриотов родины: крестьян, горожан, воинов, гусанов, воспевающих в своих песнях подвиги армянского народа и Ара Прекрасного.

С такой же убеждающей силой и скульптурной выразительностью Наир Зарян очертил образы ассирийцев: недалекого по уму и добродушного по характеру царя Ниноса, ослепленного красотой Шамирам, его придворных и полководцев, строящих дворцовые интриги и, наконец, поэтический облик Шамирам, смелой и решительной, коварной и жестокой в любви, проявляющей алчность и необузданность в захвате власти.

Далекая легенда встает из глубин веков как живой памятник прошлой истории. Сколько высоких чувств и человеческих страстей вложено автором в каждый образ! На фоне столкновения могучих страстей сияющим метеором в разрыве грозowych туч мелькнула любовь Шамирам к прекрасному урартийскому царю и его мимолетное увлечение красотой чужеземки, мучительные минуты душевной борьбы: уйти к Шамирам и

оставить свою жену, сына и родину или же отвергнуть ее любовь и забыть чары этой непонятной, околдовывающей красоты. Но восторжествовала всепобеждающая любовь к родине, подавившая порывы сердца армянского царя. Ара Прекрасный, разгадав планы Шамирам, отвергает ее требования, черпая моральную силу и поддержку в своем народе.

На сцене Ленинанского театра народный артист республики режиссер В. Аджемян создал блестящий спектакль по общей режиссерской трактовке, романтический по актерскому исполнению. В каждом акте — новизна сценических положений, рельефность мизансцен, законченность и динамичность актерской игры. Режиссер создал спектакль единого ансамбля, глубоко раскрыл каждый образ.

На высоком художественном уровне игра актеров. Можно без преувеличения сказать, что этот спектакль является крупным творческим достижением.

Образ Шамирам, созданный артисткой Ж. Товмасян, по глубине и яркости игры оставляет большое впечатление. Она волнует своей темпераментностью, находя для нее разные краски и оттенки, шаг за шагом раскрывая характер героини. Товмасян—Шамирам появляется на сцене как скромная и послушная жена Ниноса, с трудом сдерживающая страсть и стремление овладеть сердцем Ара. Она не в силах отвести от него восхищенного взора, в котором горит любовь. Но на ее пути стоит Нинос. Недобрым огнем сверкают ее глаза. Надо убрать мужа. Но как? Она уговаривает его на время уступить трон. Обманув Ниноса, она преображается, становится смелой и решительной, берет в свои руки власть и распоряжается судьбами империи. Необычайно тонко артистка показывает любовь Шамирам к Ара. Сильное впечатление оставляет Товмасян в последнем акте, когда она, возбужденная битвой, узнает о пленении Ара. Она заранее торжествует победу и

готова расцеловать каждого. На лице ее радость женщины, сумевшей победить. Но оно мгновенно меняется, когда она узнает о его трагической кончине. Царица плачет и причитает над телом Ара, отвергшего ее своей смертью.

По глубине трактовки и темпераменту выделяется исполнение роли Ара артистом Г. Арутюняном. Его Ара красив и благороден, мужественен и нежен.

Интересен образ Ниноса, рисуемый заслуженным артистом Л. Зограбяном. Он правдиво выражает любовь Ниноса к Шамирам, его доверчивость и позднее раскаяние.

Приятное впечатление оставляет артистка Н. Бохян в роли Нуард, сумевшая показать благородство души армянской женщины-царицы, ее верность родине, нежную любовь к Ара. Также удачна в роли матери артистка Р. Мелян, показавшая непреклонность воли и решительность матери Ара, готовой проклясть сына, если он покинет свою родину и уйдет к Шамирам. С такой же силой показаны мужественные образы армянского полководца Ваштака в исполнении заслуженного артиста Ц. Америкяна, винооторговца Арбака — заслуженным артистом А. Арутюняном, а также образ ассирийского полководца Артабана — К. Априуныном.

Музыкальное оформление спектакля (композитор Г. Егиазарян) органически связано с общим замыслом постановки. Музыкальные номера отличаются мелодичностью и проникновенным лиризмом.

Особо следует отметить замечательное оформление спектакля художником М. Свахчыном, сумевшим умело передать стиль столь отдаленной от нас эпохи. То же можно сказать о костюмах действующих лиц, сделанных по эскизам художника К. Минасяна.

Спектакль «Ара Прекрасный» в исполнении артистов Лецинанканского театра — подлинное произведение театрального искусства.

1947 г.

ПРЕМЬЕРА «ЗЛОГО ДУХА»

Удивительна сценическая судьба иных драматических произведений классиков армянской литературы. Созданные много десятилетий тому назад, они то появляются в поле зрения театров, то внезапно надолго исчезают.

Такая судьба постигла и драму Ширванзаде «Злой дух». Пьесу, созданную автором в 1912 году, ставили в дореволюционном театре, она показывалась и в советское время. И если в спектакле участвовал такой мастер сцены как Ованес Абян или же талантливый Зарифян, то это был спектакль о трагедии безумного Данела. А если в постановке участвовали посредственные силы, то она превращалась в мелодраму с ярко выраженным налетом бытовизма и натурализма, с выдвижением на первый план патологической обнаженности человеческих переживаний, зажатых в тиски сценических традиций.

Было бы неверно сказать, что армянский театр мало ставил своих классиков. Произведения Сундукяна, Пароняна, Папазяна и Ширванзаде всегда украшали его репертуар, с именами этих авторов связаны творческие успехи нашего театра. Но не всегда. Вопрос в том, кто как прочитывал классику: глазами музейного созерцателя или же активного борца, стремящегося разглядеть в творческом наследии классиков общечеловеческие проблемы, волнующие в одинаковой степени и наших современников.

В этом смысле неопенима роль Вартаана Аджемяна в деле пропаганды творческого наследия наших классиков в армянском театральном искусстве. С позиций советского художника, рассматривающего творения классиков в их современной злободневности, необходимости для наших дней, он ставит в различные годы «Еще одну жертву», «Супруги», «Пепел», «Новый Дино-

ген», «Банный узел» — Сундукяна; «Высокочитимые по-
попрошайки», «Багдасар ахпар», «Льстец», «Тапарни-
кос» — Пароняна, «Утес» Паназяна, «Намус», «Из-за
чести», «Хаос» — Ширванзаде. А совсем недавно он по-
ставил в Ленинканском драматическом театре им.
А. Мравяна «Злой дух» (режиссер — Л. Абрамян, ху-
дожник — А. Чифликян).

Аджемяновская постановка «Злого духа» в Ленин-
канском театре — новое слово в нашем искусстве. Она
имеет принципиальное значение в деле правильного
понимания и раскрытия идейного замысла произведе-
ния Ширванзаде.

Спектакль покорила великолепным ансамблем, глу-
бокими образами, захватывающей поэтичностью. Впе-
чатление, что у Ленинканского театра открылось вто-
рое творческое дыхание, и артисты, которые когда-то
сверкали своим мастерством и талантом в этапных
спектаклях вновь заговорили во весь голос.

Смело ломая укоренившиеся традиции в постанов-
ках «Злого духа», В. Аджемян поставил спектакль не
о безумном Данеле и Воскане, а о чистой и поэтической
любви Соны и Мурада, промелькнувшей светлым лучом
в этом мрачном царстве невежества и предрассудков.
Спектакль о человеческой гуманности, чуткости к лю-
дям.

Сона, согласно философской и сценической концеп-
ции постановщика, лишена налета натурализма и пато-
логии в своих поступках. Сона — женщина, любящая
Мурада, пробудившего ее к жизни. И потому особенно
впечатляющи сцены, в которых Мурад отвергает тре-
бование своих родных отослать Сону к ее родителям,
порвать с ней.

По-новому выглядят в спектакле почти все персо-
нажи пьесы. Гиж Данел — это сама доброта, мягкость,
заботливость, внимание. Человек с надломленной и

возвышенной душой, он как это ни странно для сумасшедшего, не совершает ни одного неразумного поступка. Воскан — жертва социальных порядков и жестоких условий своего времени, разочарованный в жизни человек, состарившийся под бременем непосильного труда, утопивший свое человеческое достоинство в вине, однако ж нашедший в себе силу бросить в лицо богачей слова упрека. Зарнишан и Каранет по-своему любят Сону, переживают ее трагическую судьбу, но бессильны переступить незыблемые границы старых предрассудков. Джаваир не традиционная злодейка, а жертва ограниченного воспитания, её поступки против Соны продиктованы невежеством.

Такова концепция постановщика спектакля, воплощенная во многих мизансценах, в страстной игре артистов, в общей атмосфере театральности и зрелищности, в строгом и сдержанном оформлении, показывающем быт и колорит места действия «Злого духа». Важно отметить и другое. Ненавязчиво, а только пользуясь сдержанными и точными сценическими приемами, постановщик художественно убедительно проводит четкую идейную линию между носителями добра и зла.

Роль Соны исполняет совсем юная А. Погосян, делающая первые шаги на профессиональной сцене. Подкупает в ее игре непосредственность, чистота душевных порывов, светлая вера, надежда. Искренность ее переживаний, счастье замужества, тревожное ожидание беды, подстерегающей ее на каждом шагу, покорность судьбе и желание вырваться из заколдованного круга предрассудков, артистка передает просто, естественно, без вычурности и ложного пафоса. Ее игра в сцене молитвы с матерью в первом акте, разговор с Мурадом во дворе в третьей картине, встречи с Гиж Данелом оставляют неизгладимое впечатление.

Достойным партнером А. Погосян — Соны явился Х. Бадалян — Мурад. Артист верно раскрывает образ

своего героя, показывая его решительность в споре с родными и одновременно юношескую восторженность, любовное опьянение. Игра артиста встречает горячее сочувствие, искренние аплодисменты его сверстников, сидящих в зрительном зале.

Прекрасный дуэт составляют на сцене А. Бадалян—Воскан и Н. Бохьян—Шушан. Игру артиста А. Бадаляна отличает естественность, проникновение в образ. Своей игрой артист как бы говорит: «Да, я пью, стал пьяницей, но подумали ли вы, кто довел меня до этого состояния?» Своего Воскана А. Бадалян показывает опустошенным, опустившимся на дно, но понимающим по чьей вине он испытывает жестокие удары судьбы.

Так же правильно раскрывает облик измученной невзгодами жизни Шушан артистка Н. Бохьян. Вся она изранена, исхлестана душевными муками, но все ее помыслы посвящены больной дочери. Глубокие внутренние переживания Шушан артистка раскрывает в постепенном нарастании, без внешних эффектов, скупыми сценическими средствами, доводя этот образ до трагического звучания.

Более сложные задачи стояли перед артистом В. Акопяном, исполнителем роли Гиж Данела. Как воплотить на сцене этот образ, увековеченный на армянской сцене незабвенным Ованесом Абеяном? Постановщик спектакля В. Аджемян и артист раскрывают его в совершенно ином плане. В их понимании Гиж Данел не сумасшедший, а человек, перенесший большую жизненную драму. Он озабочен судьбой Соны и делает все, чтобы уберечь ее от нападок. Он любит ее отцовской любовью, как свою родную дочь, восторженно, самозабвенно. Артист раскрывает образ своего героя мягко, без нажима, убедительно. Трудно забыть сцену в финале спектакля, когда он появляется, чтобы свершить свой суд над убийцами Соны. Гиж Данел в

исполнении В. Акопяна, несомненно, новое слово в трактовке этого сложного образа.

Образ Зарнишан, властолюбивой, но по-своему любящей Сону, создала Р. Мельян. Игра артистки покрывает глубиной раскрытия характера ее героини, сценическим тактом и сдержанностью. Такое же впечатление оставляет игра М. Каранетян в роли Джаванр, А. Шерепца (Карапет) и Д. Дюльбарян (Колдунья). Оформление спектакля по эскизам художника А. Чифликяна во многом способствует успеху спектакля.

Говоря о постановке В. Аджемяна, следует особо подчеркнуть его вдумчивое отношение к пьесе. Приведем только два примера. Спектакль начинается не со сцены, в которой Сона играет перед домом со своими подружками. В. Аджемян опускает эту сцену и вводит зрителя сразу в гущу событий, показывая Сону в глубоком обмороке, распростертой на земле. Так же опущена натуралистическая финальная сцена, где Гиж Данел душит колдунью. Спектакль кончается появлением Гиж Данела, несущего на руках труп Соны. От этих сокращений спектакль во многом выиграл, стал компактным. Человеколюбие и гуманизм — такова стержневая мысль постановки.

В спектакле имеются и недостатки. В исполнении некоторых артистов чувствуется ненужное увлечение внешними приемами игры, позировка, форсирование голоса, суетливость.

Театр еще раз доказал свои большие творческие возможности.

1968 г.

КОГДА УПУЩЕНО ГЛАВНОЕ

В галерее неувядаемых по своей художественной законченности произведений А. Н. Островского «Лес» занимает особое место. Напомню, что армянский театр, имеющий за прошедшее столетие богатые традиции в постановке пьес Островского, впервые показал «Лес» в 1903 году, в котором создали классические образы Абелин (Несчастливцев), Забел (Гурмыжская), Аветян (Счастливец).

Пьесы А. Н. Островского не впервые показываются на сцене Ленинканского театра. За последние сорок лет здесь были поставлены «Доходное место», «Лес», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники», «Бесприданница». Совсем недавно театр вторично осуществил постановку «Леса».

Какими соображениями руководствовались режиссеры, взявшись за вторичную постановку этой пьесы? Что нового они хотели сказать зрителю? Известно, что в первом варианте пьесы Островский представил «Лес» как семейно-бытовую комедию. Но в окончательной редакции автор решительно изменил социальный фон комедии, углубил и расширил характеры действующих лиц. Образы стали более типичными, развитие пьесы — стремительным, нарастающим от действия к действию. Уже виден не расцвет дворянского хозяйства, а его распад, моральное разложение, карьеризм, лицемерие и ханжество — все пороки, присущие эксплуататорскому классу.

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

Носителем общественного протеста в спектакле, по

замыслу автора, является бродячий провинциальный артист Несчастливцев. Эту роль исполняет А. Пашаян. Игра артиста в какой-то степени подкупает серьезностью и вдумчивостью. Но, лишенный идейной направленности и жизненной взволнованности, образ этот не трогает зрителя. Искусство артиста в руках Несчастливцева является его оружием в разоблачении Гурмыжской и ее окружения. Любая борьба требует напряжения, взволнованности. Между тем А. Пашаян — Несчастливцев, скованный отсутствием четкой режиссерской задачи, слишком холоден, рассудочен. Его слова не волнуют, не вызывают отклика в зрительном зале. Глубокие мысли, высказанные вполголоса, неуверенно, создают впечатление, что их произносит человек без души и сердца. А между тем, при правильном режиссерском раскрытии этого образа А. Пашаян, верится, сумел бы сказать новое слово в этой роли.

Постановщикам этого спектакля следовало бы в своей работе руководствоваться не только добролюбовским анализом творчества Островского, но и отзывами его современников: Некрасова, Чернышевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Тургенева. Если Некрасов говорил, что «Лес» вещь великолепная, то Тургенев писал автору, что «характер трагика — один из самых Ваших удачных».

Нечеткая концепция постановщиков не дала и Ж. Товмасын возможности создать полноценный образ Гурмыжской. На сцене она более похожа на мелкую предпринимательницу, торгующую лесом, нежели на крепостницу, способную провести всех, представиться набожной и порядочной, и в то же самое время лелеять подлую мысль прогнать дальнюю родственницу и женить на себе недоучившегося гимназиста. Игра Товмасын не отличается разнообразием артистических средств, оправданными душевными переходами, внутренней убежденностью. И потому едва ли не все сцены

столкновения Гурмыжской с Несчастливцевым, Аксюшей, Восьмибратовым проходят сценически бледно.

Определенную социальную нагрузку в пьесе несет и образ Аксюши — жертвы крепостнических порядков, бедной родственницы, проживающей у Гурмыжской почти на положении горничной. Несмотря на молодость, Аксюша наделена твердостью характера, непреклонной волей и поэтичностью душевных переживаний. Подневольная жизнь не в силах оказать давление на ее решение не выходить замуж за пустого и никчемного карьериста Буланова. Но для раскрытия характера и образа Аксюши, показа ее душевных движений требуется артистическое мастерство, которым, к сожалению, пока не обладает способная актриса С. Едигарян. Образ русской провинциальной девушки был не понят молодой исполнительницей, сыгравшей эту роль слабо, без обозначения мира богатой натуры Аксюши.

Возражение вызывает и исполнение роли Улиты. Опытная артистка В. Тамразян в состоянии дать убедительный образ ключницы, такой же аморальной и разложившейся, как и ее хозяйка. Но зачем по воле режиссера ей ползать на сцене? Чтобы оправдать свое имя? Также не веришь, когда видишь ее с веером на ночном свидании в саду с Аркашей. А подобных неоправданных деталей в сценическом поведении Улиты — Тамразян более чем достаточно.

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

Оформление спектакля верно воссоздает эпоху и

место действия, создает хорошие возможности для игры артистов.

В заключение хотелось бы остановиться на следующем. Следует ли Ленинканскому театру оставлять свой спектакль в таком виде? Думается, что нет. Может быть, спешка и другие причины не дали возможности постановщикам и творческому коллективу создать во всех отношениях полноценный спектакль, созвучный идейным устремлениям Островского? Если это так, то театру следует продолжить работу над ним.

Островского нельзя ставить между прочим. Много жизненных проблем, поднятых великим драматургом, могут взволновать и современного зрителя. Только смотря как его ставить — как бытописателя или же трагического автора с «настоящей хрустальной поэзией», представившего в своих пьесах мир «добела накалинных страстей, поэтических порывов, глубокой грусти, пламенного негодования и неизбежной веры в народ».

1969 г.

ПОСЛЕ ПЕРВОЙ ВСТРЕЧИ

Прежде чем говорить о сегодняшних и завтрашних планах Ленинканского театра им. А. Мравяна, работе творческого коллектива по постановке новых спектаклей, следует вспомнить с какими задачами вступил театр в 1973 год. Прямо скажем, что первая встреча с театром, состоявшаяся восемь месяцев назад, впечатлила: шла целенаправленная творческая работа по обогащению репертуара современными произведениями, отражающими различные стороны нашей жизни.

Радовало и то, что в театре царит настоящая твор-

ческая атмосфера, что его спектакли вызывают интерес ленинканских зрителей, ежедневно заполняющих его просторный зал. Короче говоря, новая проблематика театра установила крепкую связь со зрителями и дыхание зала поддерживало, как бы вдохновляло театр.

Нам недавно довелось снова встретиться с последними работами Ленинканского театра и вновь убедиться, что после первой встречи все то положительное, что было в работе театра, не только сохранилось и укрепилось, но и стало нормой повседневной работы.

В репертуарном плане театр за это время подготовил четыре новых спектакля, из коих два — армянских авторов: «Свадьбу-73» Ж. Арутюняна, «Разные папавы» З. Халафяна, «Преступление и наказание» Достоевского и «Оловянные кольца» Т. Габбе.

Даже беглое знакомство с репертуаром говорит о стремлении театра показать на своей сцене произведения современных армянских и русских авторов, великие творения русской и западно-европейской классики. Такой обширный тематический охват делает честь руководству и творческому коллективу, говорит о его художественной зрелости.

Огромная работа проведена театром по постановке инсценировки романа Достоевского «Преступление и наказание» (автор инсценировки и режиссер Е. Казанчян). Трагедия человеческих судеб раскрыта в спектакле глубоко, эмоционально, взволнованно. Это в первую очередь относится к Раскольникову в самобытном истолковании В. Кочаряна, оставившего неизгладимое впечатление. Порфирию Петровичу — В. Арируняна, Катерине Ивановне — Ж. Товмасян, Пульхерне Александровне — Н. Бохян, Лужине — В. Акопяна. Сильное впечатление оставляют сцены, в которых происходит поединок не на жизнь, а на смерть между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, убийство процентщицы и признание Раскольникова своей вины в финале.

Но следует указать и на один существенный просчет, идущий от автора инсценировки. Ни в кино, ни тем более в театре, невозможно охватить весь роман Достоевского. Это—истина. Но тогда следовало инсценировщику сосредоточить все свое внимание на раскрытии глубоких человеческих переживаний Раскольникова после убийства старухи и сделать их главными после этой сцены. Между тем в спектакле все эти переживания, внутренняя борьба Раскольникова до встречи с Порфирием Петровичем, отодвигается на второй план и приход Раскольникова к следователю оказывается внутренне неподготовленным, словно бы неоправданным. В спектакле мало места отведено образу Сонни, не говоря уже о том, что исполнительница этой роли С. Арутюнян оставляет слабое впечатление.

Ленинканский театр им. А. Мравяна славится своим талантливым творческим коллективом. Он показал много интересных спектаклей из современной и классической драматургии. Курс театра на обогащение своего репертуара новыми произведениями заслуживает полной поддержки.

ИТАК, «РЕВИЗОР»

После долгого перерыва жемчужина русской классики—«Ревизор» Гоголя, появился в репертуаре Ленинканского театра им. А. Мравяна—появился обновленным, сценически помолодевшим. Его прихода ждали давно и он пришелся по душе ленинканскому зрителю. Постановщик Г. Мкртчян создал интересный спектакль, правда, местами спорный, но трактующий его с позиций современных требований. Спектакль еще раз подтвердил неувядаемость и современность классики.

Гениальное творение Гоголя впервые появилось на армянской сцене в 1882 году с Петросом Адамяном в роли Хлестакова, создавшим до этого из русской классики образы Жадова, Арбенина и Кречинского. В истории армянского театра «Ревизор» занимает особое место. В последующих постановках этой комедии как в прошлом, так и в советское время, выступали крупнейшие силы армянского театра: Хлестаков—Исаак Алиханян, Погос Араксян и Вагарш Вагаршян, Осип — Ованес Абелян, Городничий—Геворг Петросян, Ови Севумян, Авет Аветисян и другие.

Перед постановщиком ленинканского «Ревизора», главным режиссером театра Г. Мкртчяном и всем творческим коллективом стояла трудная и ответственная задача в трактовке основной идеи автора. Осуждая окружающую действительность, сплошь состоящую из плутов и пройдох, жуликов и аферистов, Гоголь восклицал: «На сцену их, пусть видит их весь народ, пусть посмеется... О, смех великое дело! Ничего более не боится человек, как смеха».

Режиссер ленинканского «Ревизора» вместе с творческим коллективом внимательно изучил все материалы, относящиеся к прошлым показам этой комедии, поставил во главу угла авторский наказ актерам, где говорится: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное во взятой им роли. Смешное обнаружится само собой именно в той серьезности, с какой занят своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии».

Когда с этих позиций рассматриваешь ленинканскую постановку, то надо признать, что она во многом отвечает авторской идее и, несмотря на некоторые недостатки, о которых будет сказано ниже, бесспорно является большим творческим успехом театра. Спектакль отличается новизной режиссерского видения гоголевского мира.

Новизна и свежесть режиссерского решения проглядывается в приближении к нашим дням событий прошедшей эпохи и осмеянии всех носителей мерзопакостной жизни самодержавного строя. В работе с актерами режиссер стремился к тому, чтобы исполнители ролей не старались смешить и казаться смешными, а играли бы на полном серьезе, не утрируя и не впадая в шарж. И надо сказать, что это сторона является самой сильной особенностью интересного спектакля, где каждым актером создан самобытный, колоритный тип, отвечающий гоголевскому идеалу.

Рассматривая этот спектакль в более широком общественном плане, оглядываясь на прошлые постановки «Ревизора» и участия в нем выдающихся исполнителей, невольно задаешься вопросом: «Кто является движущей силой спектакля? Городничий или Хлестаков?» Я далек от мысли противопоставить одного другому. Надо просто выяснить, кто из них более всего разоблачает своими поступками мир, представителем которого является он сам, дает тон спектаклю.

Постановщик отдал предпочтение Городничему, памятуя, что он является носителем всего отрицательного, разбойничьего, подводящему «философскую» базу под все свои поступки. Что же касается Хлестакова, то при наличии всех его внешних «положительных» черт и несусветного вранья, он все же оказался случайным персонажем в этой смешной истории.

Вот А. Геодакян в роли Городничего. Его игра привлекает жизненной правдой, простотой и реалистической глубиной. Нет, он не мечется по сцене, не кричит и не разрывается на части при известии о приезде никогинито ревизора. Внимательно оглядывая своих чиновников, он внушает им, что они должны делать при встрече с ревизором, воодушевляет их, учит, лучше всех зная, что из себя представляет каждый.

Сосредоточив свое внимание на всестороннем рас-

крытии образа Городничего, режиссер и артист постарались отойти от трафаретного, стандартного, когда в одном случае его представляли круглым дураком или же горлопаном. В сцене трактира нет обязательного падения за дверью Бобчинского, вызывающего тем самым смех. Здесь мы видим первую сцену взятки, когда Городничий вместо двухсот подсовывает Хлестакову четыреста рублей и облегченно вздыхает, не скрывая своей радости.

Останавлиюсь еще на одной сценке, связанной с игрой А. Геодакяна. Вот Хлестаков прибыл в дом Городничего. Он пьян, еле держится на ногах, безудержно врет и ...падает на руки Городничего, который, бережно подхватив заснувшего «ревизора», укладывает на диван, раскачивая его как маленького ребенка...

Игра А. Геодакяна — сочная, колоритная, в чем-то новая на советской армянской сцене.

Не менее колоритные и типичные образы создали М. Карапетян — Анна Андреевна, В. Акопян — Ляпкин-Тяпкин, К. Саргсян — Земляника, А. Абелян — Хлопов, А. Филиносян — Шпекин, Г. Малоян — Добчинский, А. Петросян — Бобчинский, В. Манукян — Мария Антоновна, С. Григорян — слуга, Г. Симонян — Мишка и другие. Надо только представить с какой серьезностью наговаривает Хлестакову Земляника — К. Саргсян, на своих сослуживцев, не оглядываясь, не повышая голоса, чтобы оценить его гнусную душу. О каждом из них можно высказать много добрых слов, подчеркнуть характерное в этих гоголевских образах.

Подобно Городничему в этом спектакле особое место занимает Осип в превосходном исполнении С. Чолахяна. В трактовке артиста он не бессловесный слуга, проводящий свое время, в отсутствии Хлестакова, на его кровати. Он лучше своего хозяина чувствует фальшь своего положения как в трактире, так и в доме Городничего, и торопит своего незадачливого хозяина

ускорить отъезд, избавиться от нежелательного разоблачительного финала. В такой активизированной трактовке роли Осипа С. Чолахян по новому раскрывает образ слуги Хлестакова, не покорного исполнителя, а активного соучастника его финансовых махинаций.

А как же Хлестаков? Вспомним оценку игры Дюра—Хлестакова, высказанную Гоголем после первой премьеры этой комедии в 1836 году. Об игре Дюра автор писал, что он «ни на волос не понял, что такое Хлестаков». В его исполнении Хлестаков был «чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров».

Скажем прямо, что Хлестаков Х. Бадаляна не авантюрист «без всякого соображения», он даже не понимает, что с ним происходит, а только стремится извлечь максимальную пользу при благоприятных для себя обстоятельствах, не думая о последствиях. В первом акте артист убеждает серьезностью своих поступков, а если в доме Городничего местами выбивается из образа, бездействует, то здесь вина режиссера, утяжелевшего этот важнейший кусок, картину взятку, разными водевильными сценками, не имеющими никакого отношения к гоголевскому замыслу.

Роль Хлестакова, вообще-то, не такая уж легкая, чтобы с первой встречи справиться с ней. Она не удавалась даже многоопытным артистам. Искренность Х. Бадаляна, его стремление к правдивости, непосредственности, пластическое решение сложного и запутанного мира Хлестакова, выраженного раскрепощенно, без тени напыщенности и фальши, свидетельствуют о том, что молодой актер стоит на правильном пути и этот образ от спектакля к спектаклю станет художественно полноценнее, обогатится новыми сценическими красками.

Только не надо присваивать несвойственные этому образу функции, как обыскивание карманов Хлопо-

ва или же пантомимическая игра в карты с Земляничкой. Ведь Хлестаков ничтожество и пустомеля, но отнюдь не вор и не разбойник с большой дороги.

Думается, что и режиссер, и творческий коллектив прислушаются к справедливой и обстоятельной критике, высказанной на обсуждении «Ревизора», и спектакль, освобожденный от этих мелочей, засверкает новыми гранями.

Хотелось бы обратить внимание театра на более чем странное оформление спектакля с оборванными занавесками на заднем плане, могильным крестом и выпирающими на первом плане черными столбами, олицетворяющими, надо полагать по замыслу художника Г. Саакяна, отсталую и убогую Россию. К сожалению, оформление не имеет органической связи с идеей и содержанием гоголевского «Ревизора» и показанного спектакля. Более приятное впечатление оставляет музыка, написанная С. Шакаряном. Она доходчива и помогает правильному восприятию спектакля.

Постановкой «Ревизора» Ленинкаанский театр еще раз подтвердил широкие возможности своего творческого коллектива, успешно преодолевающего трудности, обновляющего свой репертуар произведениями современных и классических авторов. Многолетний опыт и традиции, накопленные в этом театре, могут стать хорошей основой для решения любых идейных и творческих проблем.

1979 г.

НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ

Так уж повелось с первого дня, что народного артиста Армянской ССР Артавазда Пашаяна все называют уменьшительно Арто, вкладывая свою любовь и симпатии к нему, как человеку и артисту. С первой же встречи он покоряет своим обаянием, жизнерадостностью, задушевностью, природным юмором, редкой способностью понять душу человека. Он увлекает необычностью своих рассказов, обильно сдобренных меткими народными выражениями.

Человек и артист — вот образ Арто Пашаяна, неразделимые друг от друга, гармонично взаимодополняющие, создающие единый сплав его творческого лица.

В чем же секрет его обаяния, умения без всяких усилий, сдержанно, молча оказаться в центре внимания окружающих его людей?

Природа щедро наградила красотой мужественного человека, душевно щедрого. Не звание народного артиста республики и прочный успех на сцене Ленинаканского театра делают Арто Пашаяна популярным в любом обществе. Он человек во всем многообразии и гармоничности человеческих проявлений, знающий смысл своей жизни — нести радость людям.

...Несколько лет тому назад мне довелось ехать вместе с Арто Пашаяном в Ташкент на очередной съезд театрального общества Узбекистана. Его имя было популярно и там. И не удивительно, что на дружеской встрече в доме приемов Президиума Верховного Совета Узбекистана Арто Пашаян был усажен рядом с председательствующим, председателем театрального общества Узбекистана народным артистом СССР Алимом Ходжаевым и первым из гостей получил слово.

Он поднялся во весь рост, молча и сосредоточенно оглядел присутствующих, словно видел перед собой зрительный зал родного Ленинаканского театра и...

пел. Да. Я не оговорился. Он запел на армянском языке песню Саят-Новы, запел взволнованно, с чувством небывалого подъема, так искренно, что мгновенно наступила тишина и зал затих, как бы завороченный армянской песней — песней друга.

Я читал на лицах зрителей радость, и понимание, и душевное сопереживание — целую гамму чувств. Зрители дружно аплодировали Арто Пашаяну и ему пришлось спеть другую песню Саят-Нова, затем прочитать его бессмертные стихи. Поздно ночью мы вернулись в гостиницу, и до рассвета Арто Пашаяна не покидали коллеги московские и ленинградские, грузинские, азербайджанские, латышские...

1926 год. Шестнадцатилетний юноша, успевший к этому времени стать признанным мастером по шитью изящной обуви, оставляет свое ремесло и под впечатлением неповторимой игры Папазяна в роли Отелло избирает театральную стезю. Игра Папазяна потрясла воображение Арто Пашаяна, сделала его постоянным посетителем тбилисской армянской драмы, на сцене которой в полную силу творили мастера сцены — Ованес Абелян и Исаак Алиханян, ставшие для него путеводной звездой в театральном искусстве.

Проходят годы, Арто Пашаян играет в драматическом кружке Арама Хосрова, поступает в студию при тбилисском армянском театре, оканчивает ее в 1929 году, исполняет ряд заметных ролей в новых постановках театра, привлечших внимание общественности к дарованию молодого артиста. А потом он был приглашен в Кироваканский театр, короткое время работал в Ереванском рабочем театре и, наконец, в 1934 году перешел в Ленинаканский театр, на сцене которого вот уже сорок лет непрерывно творит.

Ленинаканский период творческой деятельности Арто Пашаяна тесно переплетается с именем выдаю-

шегося режиссера Вартана Аджемяна, чутко угадавшего в нем реализм Абеяна, психологизм Алиханяна. Угадал и дал широкий простор его творческим устремлениям.

В репертуаре Лениканского театра Арто Пашаян сыграл много ведущих ролей. Я не собираюсь перечислять роли, сыгранные Арто Пашаяном. Наша театральная критика не оставляла без внимания сценические образы, созданные им, постоянно отмечала его большое реалистическое мастерство.

Лениканский зритель, да и не только он, всегда гордился игрой таких своих корифеев, как Армен Арменян, Екатерина Дурян—Арменян, Цолак Америкян, Левон Зограбян. Но он также высоко ценил мастерство Арто Пашаяна, достойного продолжателя великих реалистических традиций своих сценических товарищей.

Аджемяновский период в творчестве Арто Пашаяна стал переломным в его жизни. Он стал выдающимся мастером армянской сцены и создал этапные роли: Гиж Данел, Самвел, Карл Моор, Васька Пенел, Григор ага, Отелло, Осеп, Филипп Бриво, Артур, Камо. Они были созданы резцом вдохновенного мастера, пронизанные жизненной правдивостью, поэтической непосредственностью. Арто Пашаян как в жизни, так и на сцене всегда оставался поэтом, воспевающим красоту человека и его дело.

Творческий путь Арто Пашаяна на сцене Лениканского театра отмечен смелостью, художественным дерзновением. Ему приходилось исполнять классические роли, которые до него были созданы Ованесом Абеяном, Ваграмом Папазяном, Грачя Нерсесяном, Гургеном Джанибекяном. И он, не подражая им, а продолжая их традиции, давал зрителям свое, пашаяновское понимание этих человеческих характеров.

Приведу один пример. В этом году мне довелось увидеть Арто Пашаяна в двух ролях, сыгранных им

в текущем театральном сезоне. Это — образ начальника строительства инженера Геронтия Сартания в пьесе «Мост» грузинского автора А. Чхандзе и Элисбарова в «Из-за чести» А. Ширванзаде. Современность и классика. Противоположные человеческие характеры. Они были показаны артистом правдиво, самообытно.

В образе Элисбарова Арто Пашаяну удалось раскрыть новые грани характера своего героя. Своей игрой он не осуждал Элисбарова, это чувство возникало само собой, становилось лейтмотивом в его игре, предостерегало других от подобных поступков. Играя долгие годы на сцене Ленинкаканского театра, Арто Пашаян был самым репертуарным артистом в коллективе. И нет ничего удивительного в том, что и в русской классике он сыграл много ролей.

Вспоминаю его Паратова в «Бесприданнице» А. Островского и его первое появление перед Ларисой. Ничего аристократически-барского не было во внешнем облике Паратова — Пашаяна, да он и не задавался целью облагородить своего героя. Перед Ларисой стоял расчетливый купец, поднаторевший в волчьих схватках.

Всем своим поведением он не скрывает, что сам готовит падение невинной девушки, и не стремится ломать комедию перед нею. Все это позволило А. Пашаяну верно передать цинизм Паратова, его расчетливую натуру, неискренность и фальш поведения.

И в тоже самое время не было ничего зловещего и злодейского в его поступках: все он делал просто и естественно, будто Ларисы созданы не для семейной жизни, а для удовлетворения низменных инстинктов паратовых. И потому стоит ли беспокоиться о судьбе опозоренной девушки? Ни тени раскаяния даже после ее трагического конца.

Приходится сожалеть, что неверная режиссерская трактовка «Леса» Островского не позволила А. Паша-

яну раскрыть многогранно образ Несчастливцева. Да, он был посетителем общественного протеста, разоблачающим своим искусством Гурмыжскую и ее окружение. Но артист был поставлен в такие узкие сценические рамки, что невозможно было ему развернуться и подать своего героя остро, в эмоциональном плане.

Творческий портрет коммуниста и гражданина, народного артиста республики Арто Пашаяна будет неполным, если мы не скажем о его большой общественной деятельности. С 1964 года он был членом президиума Армянского театрального общества и в течение пяти лет руководил ленинканским отделением АТО. Он принимал активное участие в театральной жизни нашей республики, неоднократно представлял армянское театральное искусство в других братских республиках.

Таков любимый мной артист Артавазд Пашаян. Таким его знали и ценили ленинканские почитатели его большого таланта. И таким он остался в сердце каждого из нас.

1973 г.

Театр. им.
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

«СТЕНЫ НАД ПРОПАСТЬЮ»

Вот уже много лет историко-революционная тема, являясь составной частью современной армянской драматургии, находится в центре внимания наших писателей. Обращение к ней дает возможность драматургам и театрам на героических примерах революционного прошлого создать волнующие произведения, воспитывающие молодое поколение в духе патриотизма, любви к Родине.

Среди подобных произведений, появившихся за последние два года, выделяется по своим идейным и художественным достоинствам героическая баллада «Стены над пропастью» Александра Араксманяна. Дикая расправа дашнаков над горсточкой революционеров в горном Татеве, сброшенных живыми в пропасть — страшное злодеяние в кровавой летописи короткого дашнацкого господства. Она стала главной темой произведения, вокруг этого события разворачивается все действие, ведется переключка современников с бойцами революции, отдавшими жизнь во имя будущего.

Их было пятеро. Пять безымянных героев, захваченных в неравной схватке, запертых в каменных стенах монастыря. Двухчастная баллада начинается и кончается под сводами монастыря, среди голых стен. Борьба между пятью революционерами и охраняющим их офицером, сводится к одному: офицеру важно выяснить, кто среди арестованных является руководителем. Несмотря на все унижения и уловки, ему не удастся достичь цели — каждый из пятерых заявляет, что он руководитель и, следовательно, он готов жертвовать собой.

Можно было легко впасть в плакатность, как это

бывало в прошлом у некоторых авторов, подменивших глубокое психологическое раскрытие внутреннего мира героев внешней обрисовкой. К счастью, автор избежал этой опасности, наделив действующих лиц живыми человеческими чертами, создав полноценные характеры. Они живут, радуются, страдают, у каждого свои характерные особенности, свой мир душевных переживаний, но объединены они единой целью — борьбой за торжество революции. В этом — ценность произведения.

Постановка пьес армянских драматургов в этом театре имеет свои традиции. Вспомним, с каким успехом в недавнем прошлом шли на его сцене «Из-за чести» и «Злой дух» Ширванзаде. Обращение русского театра к пьесе «Стены над пропастью» А. Аркемания — новое подтверждение правильности его репертуарной линии. И если сам спектакль получился художественно полноценным, с четкими образами, стремительностью психологической борьбы, острыми столкновениями между двумя идейными противоборствующими силами, то лишь потому, что само литературное произведение увлекло творческий коллектив театра, постановщика А. Григоряна, художника А. Чилингаряна и исполнителей.

В центре спектакля молодая революционерка, введенная автором под именем Ласточка, единственная женщина среди действующих лиц. Ей не больше двадцати, она только начала жить, полюбила своего товарища по борьбе. Она знает, что должна погибнуть, но ничто не может поколебать ее воли.

Образ Ласточки в исполнении Е. Клименко — безусловная удача молодой артистки. Ее трактовка этой роли радует своей ясностью, непосредственностью, искренностью, сдержанностью чувств. В ее артистической палитре отсутствуют внешние эффекты, ложный пафос, наигрыш. Ласточка выглядит двадцатилетней, но умудренной практикой революционной борьбы, бди-

тельной, умело разгадывающей тайные замыслы офицера и Бородатого.

Театр можно поздравить с отличной актерской работой Г. Короткова, создавшего образ Бородатого, предателя, смертельно ненавидящего пятерых революционеров. Он страшен и хитер, беспощаден и кровожаден, хотя и все эти свои качества умело скрывает под маской доброжелательства и сочувствия к судьбе заключенных. И все же он не может проникнуть в мир революционеров, чтоб завершить свое предательство. Чувствуя неизбежность разоблачения, он сталкивает узнавшего его Затворника в пропасть, в порыве бешенства призывает офицера к быстрой расправе над заключенными.

Образ Бородатого в исполнении Г. Короткова сложен и многогранен. Артисту удалось показать отвратительные черты характера своего героя, психологически оправданно обрисовать его поступки, вывести его беспощадным, терпящим крах от сильных духом. Игра артиста настолько убедительна, что не сразу угадаешь кто он — враг, друг?

Всего одно слово произносит в этом спектакле исполнитель роли Затворника Е. Нерсисян, узнавший Бородатого, давая тем самым понять Листочке, кто он такой. Большие трудности стояли перед артистом и режиссером в создании этого образа. У него нет текста, но он активный участник этого спектакля. С ним говорят, общаются, но он, давший обет молчания, не в силах переступить его. Он уже видел убийство безвинных, узнал среди палачей Бородатого, знает, что ожидает арестованных, какие муки изготовлены им. Между ним и Бородатым идет молчаливый поединок и он понимает, что Бородатый узнал его. Но как дать понять этим молодым людям, что смерть подстерегает их?! И тогда он нарушает обет молчания, поплатившись за это жизнью.

Своего бессловесного героя Е. Нерсисян раскрывает с большой драматической силой, глубоко продуманной игрой. Он внешне сдержан, но зритель ощущает бурю в его сердце, он молчалив, но его взгляд красноречивее слов.

Удачен в роли офицера М. Варшавер. Играет он естественно, непринужденно. Правильно ведут свои роли Р. Саакян—Пятый, О. Кутов—Старик, В. Ананьин—Мишель, С. Юричев—Рабочий, В. Мкртчян — Сын Ласточки, Л. Назарян—Солдат.

Постановщик А. Григорян создал спектакль большого воспитательного значения с полноценными образами, с запоминающимися мизансценами. С большой достоверностью созданы декорации художником А. Чилингаряном. Превосходно музыкальное оформление А. Сатунца.

И все же в этом, безусловно, удавшемся спектакле, имеются недостатки, на которые театру следует обратить внимание. Они идут и от автора и от постановщика.

Если можно считать оправданным выход на сцену перед началом действия пяти революционеров, то их появление в конце спектакля, после своей гибели, едва ли можно объяснить сценической необходимостью. Ничего существенного не вносит в спектакль и эпизодическое появление сына Ласточки.

Постановщику следует продолжать работу с артистами, снять некоторый налет обреченности с образа Ласточки, декламационность в манере исполнения М. Варшавером роли офицера, неясность речи и скороговорку у О. Кутова и С. Юричева, пересмотреть внешний вид Старика.

Но несмотря на эти недостатки, спектакль смотрится с интересом.

1971 г.

ВЕЛИЧИЕ НРАВСТВЕННОГО ПОДВИГА

Чем дальше уходят в историю суровые годы Великой Отечественной войны, тем ярче, многогранней героический подвиг советского народа, его нестигаемая воля и дух, преодолевшие нечеловеческие испытания на пути к победе. Неудачи первых дней, горечь и страдания миллионов не подавили гордого народного духа, закалили его мужество и народ нанес смертельный удар врагу.

Советские драматурги написали немало пьес о войне, в которой подвиг отдельных людей вливался в единый поток героизма миллионов защитников Родины, героизма, проявленного на поле боя и в тылу. И если о фронте и его буднях не раз рассказывалось со сцен театров, то, можно сказать, что тема тыла далеко не исчерпала себя. Поэтому нельзя не приветствовать инициативу драматического театра имени К. Станиславского, показавшего пьесу «Солдатская вдова» П. Анжилова в постановке А. Григоряна.

Прежде всего хотелось бы отметить, что автору пьесы удалось на основе богатого жизненного материала создать яркое и волнующее произведение с полнокровными, цельными, художественными образами и несущими глубокий смысл диалогами. Фронт непосредственно не показан в пьесе, нет картин сражения, выстрелов и порохового дыма. Все это ощущается в напряженной жизни героинь пьесы, их судьбы неразрывно связаны с ушедшими на войну мужьями.

Суть пьесы вскрывается через внутренний мир героев, душевные переживания, любовь и верность. Автор пьесы «Солдатская вдова» переносит современного зрителя в сибирское село довоенной поры, красочно рисует созидательный труд колхозников.

Но это лишь пролог. Затем волнующие и впечатляющие сцены стремительно следуют одна за другой. Вот начинается война, мужчины отправляются на передовую, и в селе остаются лишь женщины, одирукий председатель колхоза, герой финской войны Григорий Плетнев и колхозный сторож дед Савелий.

Все заботы и тяготы повседневной жизни легли на плечи женщин. Эхом яростных сражений на передовой отдаются в селе вести о погибших. Такую «бумагу» получили также Марийка и Полина. Но если бригадир Марийка, вся отдавшись работе, может в какой-то мере приглушить свою боль, то Полине трудно перенести удар, свое горе она пытается залить вином, и так продолжается не один месяц.

В колхозе живут и трудятся люди самых различных интересов, у каждого свои душевные переживания и жизненные заботы. Тяжелая работа, жизнь впроголодь, стремление помочь фронту сближает женщин, объединяет их. Но среди них встречаются и такие как Клавдия, любительница легких доходов, тайком пристрастившаяся к водке, или Степанида Панкратова, совершившая непозволительный поступок, взяв для голодных детей несколько килограммов семенного зерна. Но это лишь частные случаи, мелочи быта. Пьеса целиком посвящена судьбам советских женщины в годы войны, она повествует о том, как выстояли женщины без мужчин, сохранили свою нравственную чистоту, став друг для друга опорой и поддержкой, они были достойны и равны подвигу своих мужей.

«Солдатская вдова» посвящена жизни и быту русского села, автору удалось с острой пронизательностью

и знанием дела вскрыть характерные черты духовного мира русского человека, обаяние его облика, гуманизм, волю и решимость. Он показывает образы героев в их развитии, в столкновении, не скрывая их слабостей и отрицательных черт.

Перед постановщиком спектакля А. Григоряном стояла нелегкая и ответственная задача—раскрыть идейное содержание пьесы с исторической достоверностью, перекинуть мосты от нынешних дней к событиям тридцатипятилетней давности, сделать прошлое для современного зрителя близким, волнующим.

С первой и до последней сцены спектакль смотрится с большим напряжением, волнует своей эмоциональной силой, полнокровными сценическими образами, свежими и неожиданными мизансценами. Этому в значительной мере соответствует выполненное в строгих и сдержанных тонах оформление художника.

В центре спектакля—образ солдатской вдовы Марийки. Трудно передать словами то глубокое впечатление, которое зритель получает от прекрасной игры Ю. Колесниченко. Это нужно увидеть, чтобы по-настоящему оценить ее талант в этой сложной и трудной роли. Ее Марийка — честная и волевая женщина. Она жертвует всем ради счастья других. В то же время она решительна и непоколебима. В сцене с председателем колхоза она требует у него сдать печать и ключи, видя, что он готов покориться Клавдии. Артистке удалось показать женщину сильной воли, создать убедительный образ подлинного руководителя масс. Особенно сильное впечатление оставляют сдержанная игра артистки, ее сценическое обаяние, искренность, заботливое отношение к Полине, Степаниде. Просто и тепло играет она в заключительной картине, встретив после окончания войны Андрея. Оба уже заметно повзрослели, в прядях серебрится седина, в глазах Марийки, солдатской вдовы, по-прежнему светится

любовь, казавшаяся всем такой странной и непривычной.

Открытием для зрителя явился и образ Григория Плетнева в сочном и непосредственном исполнении Ю. Рычкова. После смерти жены на Плетнева легла вся забота о детях. Он руководит хозяйством, в котором остались лишь женщины. Нужно поспеть всюду, доказывать, убеждать, поддержать добрым словом, во чтобы то ни стало выполнить план по заготовке зерна.

Плетнев в исполнении Рычкова покоряет зрителя своей энергией, энтузиазмом и юмором. Он смел, находчив, быстр и деятелен, полон жизни. В спектакле он не только исполняет роль председателя колхоза, но и перед началом ряда картин, произносит авторский текст о предстоящих действиях, рассказывает просто, образно, с юмором. Он очень человечен, особенно тогда, когда видит страдания Полины, предлагает ей выйти замуж за него и стать матерью его осиротевших детей.

Н. Егорова играет Полину. Она тоже солдатская вдова, нет у нее марийкиной воли и силы духа. Получив известие о гибели мужа, она не может противостоять трудностям. Спектакль о ее судьбе? Нет, ее роль не главная ни в пьесе, ни в спектакле. Полина — на втором плане, можно сказать, второстепенный, эпизодический образ. Но этот образ воплощен с такой драматической силой и дыханием, что занял в спектакле значительное место.

В начале спектакля она полна радости от своей любви к мужу, ни минуты не мыслит себя без этой любви. Но вот получено известие о гибели мужа — и жизнь теряет для нее всякий смысл. Она погружается целиком в свое горе и отчаяние, пьет водку, пытается заглушить тоску, слоняется пьяная по улицам, поет песни, стучится в двери к Клавдии, пытается обменять на водку последнюю рубаху мужа.

На предложение Григория она отвечает истерическим смехом, заявляя, что из их семейной жизни ничего не получится. И лишь когда Марийка, обняв ее, начинает гладить ее по волосам, она успокаивается, в ней происходит внутренний перелом.

И вот она в доме Григория, вновь ее глаза блестят от счастья, при одной мысли, что она нужна людям, ребятишкам, которых должна вырастить и воспитать. Нина Егорова в роли Полны вместе с режиссером А. Григоряном сумела создать правдивый и искренний образ русской женщины.

Искренен и мужественен Андрей в исполнении артиста Л. Бутенина. Бездумные и равнодушные слова Клавдии отдаляют его от жены. Он любит Марийку, но не может связать свою судьбу с ней, Марийка для него остается мечтой. Несмотря на внешнюю мрачность и резкость, артист со всей глубиной вскрывает переживания героя, показывает его честность и убежденную принципиальность.

Дед Савелий в изображении Г. Гена — не развлекательный образ. Это человек, обладающий изрядным запасом юмора, остроумия, в то же время умудренный жизненным опытом, он умеет верно судить.

Хорошо играют также артисты А. Панасенко и Е. Василевская (Прасковья Маслова), Р. Гриценко и Л. Медведева (Пелагея Криволапова), В. Николаева и И. Марченко (Степанида Панкратова), Е. Нерсисян и А. Селимханов (Прыцев), В. Мишина (Зинка).

В особенности следует отметить мастерское исполнение М. Шахвердян роли Клавдии. Артистке удалось с помощью многообразия средств и приемов, тонкой игрой раскрыть характер и психологию своей героини, без нажима подчеркнуть её отрицательные черты.

Хотелось бы обратить внимание постановщика на ряд недостатков, которыми грешит спектакль. О том,

что положение женщин во время войны было нелегким, известно всем. Но не нужно более сгущать краски. В прологе движения женщины на отдаленном плане лишены убедительности и, в какой-то степени, и смысла. Они безжизненны, у них нет конкретной задачи и цели.

Театр имени Станиславского создал спектакль большой идейно-художественной силы, воспитательная роль которого неоспорима.

1974 г.

Кироваканский театр
им. О. АБЕЛЯНА

ОБНАДЕЖИВАЮЩЕЕ НАЧАЛО

В финальной сцене спектакля, когда недоумевающие обыватели провинциального румынского городка задают главному герою постановки вопрос: «Кто вы такой?» он с гордостью отвечает: «Я человек, который видел смерть и познал цену жизни. Вы не знаете, как прекрасна жизнь! Вы растрчиваете ее на пустяки, отравляете ее предрассудками, глупым честолюбием, гонитесь за деньгами, за положением, шипоните друг за другом и сами создаете для себя темницы... Я хотел принести вам что-то от веющего в дали ветра, принести освобождение. Вы меня не поняли. Дайте мне уйти, меня зовет жизнь... свобода!»

Комедия Эфтиму переносит современного зрителя в довоенную Румынию. Комедия построена на раскрытии судьбы безымянного человека, ставшего бродягой. Невыносимые условия существования вынуждают его утопиться. По счастливой случайности его спасает оказавшийся вблизи богатый владелец виноградников Александр Филимон, претендующий на место городской головы и соперничающий на этом поприще с другим кандидатом, аптекарем Леоном. Он приводит самоубийцу к себе домой, одевает, кормит и неузнаваемо преобразованный бродяга становится главной силой на стороне Филимона, его единственной опорой.

Но иллюзии бродяги, его попытки внести оживление в затхлую жизнь городка терпят провал. И разо-

чарованный, он снова облачается в свои старые лохмотья и исчезает из дома богача.

Автор создал острое сатирическое произведение, высмеял буржуазные порядки, частнособственническую мораль, раскрыл закулисную сторону так называемых «свободных» выборов.

Все симпатии автора на стороне бродяги, высказывающего демократические мысли, а не Филимона, хотя последний и наделен некоторыми положительными чертами. Автор попутно выдвигает проблему воспитания молодого поколения, высмеивает мещанство.

На этом остром комедийном материале постановщику В. Шавердяну и коллективу театра удалось создать интересный спектакль. Авторский замысел в пьесе нашел убедительное воплощение в четкой режиссерской трактовке и в хорошем исполнении артистов ведущих ролей.

В роли бродяги выступает молодой, даровитый артист А. Азизян. Подкупают искренность и непосредственность его исполнения, пластическое решение. Но вместе с тем артист моментами теряет чувство меры, излишне позирует.

Особо хочется отметить исполнение роли Филимона В. Акопяном. В сценическом арсенале артиста много разнообразных красок и приемов, благодаря которым ему удалось создать типичный образ провинциального обывателя.

В ролях Ралуки, жены Филимона, и аптекаря Леона выступают опытные артисты Л. Пашинян и Л. Саркисян. Игра их достаточно убедительна. Но им, думается, необходимо продолжить работу над образами, чтобы глубже раскрыть характеры своих персонажей. Приятное впечатление оставляет игра А. Казаряна в роли Джордже. Что же касается молодой артистки Г. Карапетян, сыгравшей роль Алис, дочери Филимона,

то режиссеру следует уделить ей больше внимания в процессе доработки спектакля.

Художественное (К. Карабекян) и музыкальное (К. Чезмеджян) оформление постановки органически входит в общий замысел, способствует эмоциональному восприятию спектакля. Следует отметить, что перевод пьесы (В. Казарян) сделан на хорошем уровне.

Успех спектакля «Человек, который видел смерть» радует всех, кто следит за деятельностью Кироваканского театра. В целом за прошедший сезон были поставлены «Не беспокойся, мама» Н. Думбадзе, «Поворот» Леонгарда Франка, «Любви все возрасты покорны» М. Зарудного, «Спасибо, товарищи судьи» Г. Канавичюса. Пьесу Н. Думбадзе театр поставил в связи с фестивалем драматургии народов СССР, за что коллектив удостоился диплома, а пьесу — «Человек, который видел смерть» — показал в дни румынской драматургии в СССР.

Театру следует закрепить свой первый успех, подумать над улучшением репертуара, чтобы избежать случайного выбора, как это имело место в недавнем прошлом.

Думается, творческий коллектив театра в силах создать спектакли, отвечающие требованиям времени. Он стоит на правильных позициях, и это является гарантией того, что театр сумеет выйти на широкую дорогу сценического искусства.

1974 г.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СВЯЗИ

НЕИССЯКАЕМОСТЬ ЖИВИТЕЛЬНОГО ИСТОЧНИКА

Сегодняшняя Армения празднует великую историческую дату — вхождение в состав России. Перед мысленным взором яркой вереницей проходят бессмертные имена русских классиков, воплотившихся в творениях армянских артистов, художников и скульпторов.

Тесные связи между театрами и драматургией двух братских народов возникли еще в 1827 году, когда после взятия Эриванской крепости были показаны отдельные сцены «Горе от ума». Верно, корни этих связей уходят в далекое прошлое, однако они стали полнокровными и постоянными именно после этого знаменательного события. Во многом тому способствовал основанный в Москве в 1814 году Лазаревский институт, ставший центром культуры армянского народа в России, и семинария **Нерсисяна**, созданная в Тифлисе в 1824 году. Но несмотря на единичность показа гениального произведения Грибоедова и его повтор спустя год в Тифлисе силами армянских, русских и грузинских любителей, эта постановка сыграла большую роль в последующей организации армянского профессионального театра, в формировании его репертуара.

Обратимся к некоторым фактам. С 1845 по 1857 год в Тифлисе работал русский театр, в создании которого

и определении его репертуара непосредственное участие принимал великий Щепкин. Этот театр сыграл заметную роль в духовном обновлении армянской интеллигенции, просмотревшей за 12 лет его существования такие остросоциальные пьесы как «Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба», «Свадьба Кречинского», «Не в свои сани не садись», «На всякого мудреца довольно простоты», «Доходное место», «Гроза» и другие.

Постоянными посетителями Тифлисского русского театра являлись представители различных слоев армянского общества, учащиеся семинарии **Нерсисян**. Свободолюбивый и гуманистический репертуар этого театра способствовал ускорению организации своего национального театра, укреплению реалистического направления его репертуара. Вслед за Островским и Сухово-Кобылиным в репертуар армянского театра вошли все великие имена русской литературы, творчество которых подрывало устои самодержавного строя.

Ярким поборником дружбы и тесных связей с русским театром и драматургией был Габриел Сундукян, который долгие годы принимал самое близкое участие в руководстве и составлении репертуара армянского театра, являлся сторонником перевода для постановок на армянской сцене лучших русских пьес. В 1846—50 годах Сундукян учился в Петербурге и видел на сцене Александринского театра Щепкина, Каратыгина, Мартынова и других столпов русского театрального искусства. Вся последующая театральная, общественная, драматургическая деятельность Сундукяна подтверждает высказанные Ширванзаде в его адрес слова: «Но будет самообманом отрицание того глубокого влияния, которое имела на него европейская литература, в особенности русская, начиная с Грибоедова, Лермонтова, Гоголя и кончая его современником Островским».

Об этом влиянии в 1909 году писал сам автор «Пепо», приглашенный на открытие памятника Гоголю: «Выражая горячую признательность комиссии за внимание, жалею от всей души, что не могу лично присутствовать на торжестве открытия памятника великому творцу бессмертного «Ревизора» Н. В. Гоголю. Мне теперь 83 года. Мысленно переношусь в те далекие времена, когда студентом жил в Петербурге и видел в роли городничего покойного Щепкина. Тогда углубилась и окрепла моя безграничная любовь к театру, которому я посвятил свои лучшие годы, которому отдал свои познания, частицы моей души, мои мысли и чувства.

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

Армянский профессиональный театр не был еще организован, будущие служители его сцены еще учились в семинарии Нерсисян и Московском Лазаревском институте, пробуя свои силы в любительских спектаклях, впитывая в себя опыт и достижения русского театра и драматургии, проникаясь к ним дружбой и любовью.

Один примечательный факт.

Мы не располагаем архивными данными о дне первой постановки «Ревизора» силами армянских учащих-ся на русском языке в Лазаревском институте. Но этот спектакль был показан предположительно в начале 60-х годов прошлого века, когда Седрак Мандинян, Вагаршак Шахатунян, Александр Кишмишян и другие

будущие деятели армянского профессионального театра принимали активное участие в любительских спектаклях на русском и армянском языках.

О тесных связях учащихся Лазаревского института с Малым театром (они, кстати, находились не так уж далеко друг от друга) свидетельствует присутствие знаменитого русского артиста Прова Садовского на премьере «Ревизора». Надо полагать, зная творческие наклонности С. Мандиняна и В. Шахатуяна, что первый выступил в роли Осипа, а второй сыграл Хлестакова. По воспоминаниям Амираана Мандиняна, опубликованным в «Ушараре» («Суфлере») в 1913 году, игра Седрака Мандиняна произвела особое впечатление на Прова Садовского. Впечатление было настолько огромным, а его непосредственная игра столь неожиданной и захватывающей, что он в тот же вечер предлагает армянскому любителю оставить все и посвятить себя театру, взяв на себя все расходы по его профессиональному обучению, и — самое интересное и поразительное — обещает содействовать его приему в труппу прославленного русского Малого театра.

Учащиеся Лазаревского института находились под большим воздействием спектаклей Малого театра, который вопреки своему императорскому названию являлся театром демократического направления.

И не удивительно, что пьесы русских классиков, поставленные на его сцене, постепенно переводятся и появляются в репертуаре армянского театра — «Не в свои сани не садись» Островского, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, переведенная тем же Седраком Мандиняном, сыгравшим с опромным успехом роль Расплюева в Тифлисе в 1865 году на армянской сцене. Искушенные тифлиские зрители, избалованные гастрольными спектаклями заезжих актеров, видевшие в этой роли Прова Садовского, по достоинству оценили

яркую игру армянского артиста. Они признавали, что Расилуев Маднинян ничуть не уступает исполнению этой роли лучшим силам русской сцены, а сравнение его с мастерством знаменитого Прова Садовского уже говорило о многом. Интересно, что «Свадьба Кречинского» переводилась Мадниняном именно в годы его учебы в Москве, после просмотра этого спектакля в Малом театре и знакомства с Садовским.

Отмечая роль и значение Малого театра в развитии армянского театрального искусства, в укреплении дружбы и культурных связей между ними, следует сказать о его многочисленных гастролях в Тифлисе и Баку. Так, с 1883 до 1916 года он приезжал на Кавказ девять раз с пьесами Островского, Гоголя, Грибоедова, Сухо-во-Кобылина и других авторов. Можно смело утверждать, что весь XIX век, точнее период исторического вхождения Армении в состав русского государства, прошел под знаком тесных связей армянского театра с Малым театром и через его сцену — с передовой русской драматургией. Он стал для прогрессивной армянской интеллигенции школой, в которой она черпала новые силы для своей деятельности, переноса свободолюбивые идеи на родную почву, связывая свое духовное раскрепощение с борьбой русских братьев за освобождение от эксплуатации, нищеты и рабского существования.

В гастрольных спектаклях Малого театра и на его московской сцене армянский зритель видел спектакли реалистического направления, призывавшие к протесту против несправедливости господствующего строя.

Дружили театры, артисты, режиссеры, драматурги двух братских народов, и эта дружба шла в русле общего революционного движения, пробуждения широких масс. Общеизвестны творческая близость Островского и Сундукяна, встретившихся в Тифлисе в 1883 году. В

том же году престарелого драматурга в Москве посетил великий армянский трагик Петрос Адамян и высказал ему свое желание сыграть после Жадова роль Любима Торцова.

Появление на рубеже XX века на театральной сцене России Московского художественного театра знаменует новый этап в дружественных связях между театрами двух братских народов. Вслед за МХАТом в репертуар армянского театра входят «Чайка» Чехова, «На дне» Горького, «Живой труп» Толстого. В поддержку постановок этих произведений на армянской сцене выступает марксистская критика в лице С. Шаумяна, С. Спандаряна, А. Мясникяна.

Литературные суды над Толстым и его произведениями, эти «петушинные бои» по меткому определению С. Спандаряна, вынуждают армянский театр поставить в 1912 году «Живой труп» Толстого, прошедшего с большим успехом. Спектакль ставит Ови Севумян, в образе Федя Протасова выступает Исаак Алиханян. А еще ранее, в 1908 году большой общественный резонанс получает поставленный на армянской сцене «На дне» Горького. Сила воздействия этого спектакля была настолько огромной, что несмотря на зубовный скрежет реакционной критики и ее враждебность, это произведение Горького до 1920 года неоднократно ставилось различными режиссерами.

С. Мандарян в 1876 году писал о переводах русских пьес: «Непонятно, почему Островского нельзя переводить? А по-моему, если что-то переводить, то это, прежде всего, пьесы Островского». Островский, будучи в Тифлисе в 1883 году, записывает в своем дневнике: «Сундукянц привез свои сочинения на армянском языке с надписью: «Александру Николаевичу Островскому в знак глубочайшего уважения от автора»; в 1901 году известный деятель тифлисского драматического театра Опочинин, выступая на 30-летию создания «Пепю», го-

верил о постановке «Пено» на армянском, грузинском и русском языках, о том, что театры объединяют народы, и факт его приветствия, русского по национальности, армянского автора на грузинской сцене, говорит о многом.

Разнообразны формы дружбы, взаимосвязей и взаимообогащения между театром и драматургией двух братских народов. Подобно заложенным глубоко под землей источникам, они пробиваются в разных местах, навстречу свету и солнцу...

1978 г.

БЕССМЕРТНЫ ИХ ИМЕНА

«Имя русского должно быть для нас священным, как и кровь его, коею спасены мы навсегда».

Хачатур Абовян

Освобождение армян от персидского ига и предотвращение физического уничтожения населения, явилось поворотным этапом в многовековой истории армянского народа.

В зеркале 150-летия этой знаменательной даты можно проследить щедрость всесторонней помощи, оказанной Армении Россией во всех сферах ее жизни, что позволило навечно связать армянский народ неразрывными узами дружбы со своим северным братом. В этом было, бесспорно, значение передовой русской литературы и драматургии, сыгравшей исключительную роль в просвещении армянского народа.

Из могучей плеяды русских авторов, прошедших за это 150-летие через сцену армянского театра, приведу

том же году престарелого драматурга в Москве посетил великий армянский трагик Петрос Адамян и высказал ему свое желание сыграть после Жадова роль Любима Торцова.

Появление на рубеже XX века на театральной сцене России Московского художественного театра знаменует новый этап в дружественных связях между театрами двух братских народов. Вслед за МХАТом в репертуар армянского театра входят «Чайка» Чехова, «На дне» Горького, «Живой труп» Толстого. В поддержку постановок этих произведений на армянской сцене выступает марксистская критика в лице С. Шаумяна, С. Спандаряна, А. Мясникяна.

Литературные суды над Толстым и его произведениями, эти «петушинные бои» по меткому определению С. Спандаряна, вынуждают армянский театр поставить в 1912 году «Живой труп» Толстого, прошедшего с большим успехом. Спектакль ставит Ови Севумян, в образе Федя Протасова выступает Исаак Алиханян. А еще ранее, в 1908 году большой общественный резонанс получает поставленный на армянской сцене «На дне» Горького. Сила воздействия этого спектакля была настолько огромной, что несмотря на зубовный скрежет реакционной критики и ее враждебность, это произведение Горького до 1920 года неоднократно ставилось различными режиссерами.

С. Манданян в 1876 году писал о переводах русских пьес: «Непонятно, почему Островского нельзя переводить? А по-моему, если что-то переводить, то это, прежде всего, пьесы Островского». Островский, будучи в Тифлисе в 1883 году, записывает в своем дневнике: «Суидукянц привез свои сочинения на армянском языке с надписью: «Александр Николаевичу Островскому в знак глубочайшего уважения от автора»; в 1901 году известный деятель тифлисского драматического театра Оючинини, выступая на 30-летию создания «Пепю», го-

ворил о постановке «Пепе» на армянском, грузинском и русском языках, о том, что театры объединяют народы, и факт его приветствия, русского по национальности, армянского автора на грузинской сцене, говорит о многом.

Разнообразны формы дружбы, взаимосвязей и взаимообогащения между театром и драматургией двух братских народов. Подобно заложенным глубоко под землей источникам, они пробиваются в разных местах, навстречу свету и солнцу...

..

1978 г.

БЕССМЕРТНЫ ИХ ИМЕНА

«Имя русского должно быть для нас священным, как и кровь его, коею спасены мы навсегда».

Хачатур Абовян

Освобождение армян от персидского ига и предотвращение физического уничтожения населения, явилось поворотным этапом в многовековой истории армянского народа.

В зеркале 150-летия этой знаменательной даты можно проследить щедрость всесторонней помощи, оказанной Армении Россией во всех сферах ее жизни, что позволило навечно связать армянский народ неразрывными узами дружбы со своим северным братом. В этом было, бесспорно, значение передовой русской литературы и драматургии, сыгравшей исключительную роль в просвещении армянского народа.

Из могучей плеяды русских авторов, прошедших за это 150-летие через сцену армянского театра, приведу

только десять имен, творчество которых стало органической частью культуры армянского народа. Это — Грибоедов, Островский, Сухово-Кобылин, Гоголь, Лермонтов, Чехов, Достоевский, Горький, Толстой, Пушкин — весь цвет русской прогрессивной литературы.

1864 год. Армянский профессиональный театр реалистического направления показывает «Не в свои сани не садись» Островского и с этого времени все его пьесы, направленные против «темного царства» — «Гроза», «Доходное место», «Лес», «Волки и овцы», «Без вины виноватые», — числом более двадцати, становятся достоянием армянского зрителя. Далее ставится в 1865 году «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина.

1881 год — «Горе от ума» Грибоедова.

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

1882 год — «Маскарад» Лермонтова.

1890 год — «Предложение» Чехова.

1903 год — «Идиот» Достоевского.

1908 год — «На дне» Горького.

1912 год — «Живой труп» Толстого.

1919 год — «Скупой рыцарь» Пушкина.

Помимо этих названий армянский театр ставил и другие произведения русских классиков, как и пьесы современных драматургов. Но тон общественному направлению репертуара армянского театра задавали эти имена, их пьесы вызвали острый интерес, широко обсуждались на страницах печати, призывали к общественным переменам.

Оглядываясь на пройденный путь дружбы и культурных связей между армянским и русским народами на протяжении многих лет, воочию убеждаешься насколько значительной была роль русской литературы. Ее демократическая направленность, гуманистическое отношение к страданиям подневольного человека всегда вызывали живейший интерес армянского зрителя, нахо-

дили отклик в его сердце, вдохновляли и укрепляли его веру в торжество справедливости.

Тяготение деятелей вновь организованного в 1863 году армянского театра в Тифлисе к передовой русской культуре вообще и в особенности к ее обличительной драматургии, поднимающей острые социальные проблемы своего времени, было настоятельным требованием времени.

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

Впервые в армянской публицистике Налбандян провозглашает высокую общественную миссию театра. «Театральная сцена является тем грозным моральным судом, где справедливость или преступление получают свое достойное, беспристрастное возмездие»¹.

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

Клерикально-буржуазная критика решительно выступала против переводов пьес Островского, а позже и Сухова-Кобылина на армянский язык, в особенности

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

таких произведений, в которых подвергались критике и разоблачению различные стороны самодержавного строя. Она требовала воспитания народа только на примерах исторического прошлого.

Представители этой критики ясно видели, какие новые идейные сдвиги, возникающие в передовых кругах России, переносятся на местную почву, что пробуждение самосознания армянского трудового народа, вооружение его прогрессивными взглядами, не сулит ничего хорошего господствующему классу.

Такие суждения давали обильную пищу для размышления. В самом деле, если в пьесе русского автора разоблачается самодурство как социальное явление и это становится достоянием армянского зрителя, не делают ли они далеко идущие выводы, видя схожие черты в русском и армянском самодурстве? Такие выводы и параллели настораживали консерваторов и вызывали яростные нападки. А что если после первой пьесы Островского, появятся и другие, в которых подвергнется осмеянию и разоблачению чиновничество? Ведь все пороки, присущие русскому чиновничеству, мало чем отличались от таких же пороков в кавказском наместничестве.

Армянская демократическая общественность не могла оставить без ответа тенденциозную критику в адрес Островского. Направляя удар против пьесы «Не в свои сани не садись», буржуазная печать обрушивалась на реалистические шаги армянского театра, пытаясь отгородить его от прогрессивного, утвердившегося в русском и западноевропейском театре и драматургии.

В этой связи представляет большой интерес статья С. Мандиняна, опубликованная в газете «Меу Айастани», в которой ратуя за постановку произведений Островского подчеркивает, что «разница между жизнью русского и армянского купечества очень незначитель-

ная и потому нам будет интересно увидеть на сцене нашу жизнь»¹.

Большой размах переводных пьес и их сценическое осуществление было вызовом той части армянской консервативной интеллигенции, которая стремилась ограничить театр, как и зрителей, узко национальным мировоззрением, удержать в тесноте своего патриархального мирка. Ставка же на переводную драматургию, ударив по позициям консервативной критики, оправдала себя, ибо она вдохновила деятелей театра, влила в них новую уверенность в свои творческие силы.

Когда говорим «Русская классика на армянской сцене», то не ограничиваем наше определение только Арменией. Начиная с шестидесятых годов прошлого века и до 1920 года, под армянским театром подразумевали сцены Тифлиса и значительно позже Баку, где работали профессиональные армянские театры, в которых ставилась и русская классика. Помимо Грузии, Азербайджана, Армении армянские театры, работающие в России, на Северном Кавказе, Украине, в Крыму, Средней Азии, на Ближнем Востоке, Франции, Болгарии, Румынии, Турции, Иране и других странах, ставили наряду с армянскими пьесами и произведения русских авторов и тем самым способствовали распространению русской демократической общественно-политической мысли.

Проходят годы и десятилетия. Царскую империю сотрясают политические забастовки и демонстрации. Через сцену армянского театра проходили Жадов, Чацкий, Арбенин, Протасов, горьковские герои, критикуя и разоблачая строй, построенный на лжи и насилии.

Здесь и ответ на вопрос что дала русская литера-

¹ С. Мандикян, «Мегу Айастан», 1876, № 8.

тура армянскому народу за прошедшие 150 лет. Она приобщила его к передовым общественным явлениям, которыми характеризовалась Россия после наполеоновского разгрома и восстания декабристов. Восторжествовало реалистическое восприятие жизни: в движение пришли народные силы, судьба армянского народа связалась с судьбой народов России. Армения включилась в революционный процесс.

Благотворное влияние русской классики испытали все театры народов СССР.

1978 г.

В ПРИСУТСТВИИ ГРИБОЕДОВА

Над глинобитными домиками освобожденной Эривани плыл в морозном воздухе сизый кизячный дым, еще больше сгущая вечерние сумерки. Было холодно и безлюдно на улицах. Изредка торопливо кто-то пробежал и тут же растворялся в темноте.

После уличной стужи Грибоедов, не раздеваясь, с наслаждением растянулся на тахте. Он думал о прошедшем дне. Вспомнил утомительную дорогу из Тифлиса в Эривань, о выполненном поручении главнокомандующего Паскевича, о мимолетных встречах с разжалованными друзьями-декабристами, оказавшимися в действующей армии, о Нине, оставленной в Тифлисе.

Думы о декабристах неотступно следуют за ним. Их даже здесь притесняет ставленник Николая I генерал Паскевич. А ведь многие из них отличились при взятии Эривани — младший Пущин, Дорохов, Коновницын и другие.

Робкий стук в дверь отвлек его от безрадостных дум. Он вскочил, привел себя в порядок.

— Войдите.

В комнату вошли рядовой Смирнов и офицер Зелинский. Поздоровались, смущенно уставились на Грибоедова.

— Чем могу служить, господа?

— Александр Сергеевич, — выступив вперед, заговорил первым Смирнов, — по моей просьбе генерал Красовский разрешил организовать любительский театр, в котором участвуют офицеры гарнизона. Он даже командировал меня в Тифлис за пьесами, мужскими и женскими костюмами и прочим реквизитом, что я и выполнил. Мы уже поставили несколько водевилей и, смею уверить, зрители остались довольны. И теперь я и мой друг офицер Зелинский...

— Все этого хорошо, господа, — прервал его недоумевающий Грибоедов, — но позвольте узнать, в чем моя роль?

— Мы хотим поставить вашу комедию «Горе от ума», — оправившись от смущения, ответил Смирнов. — Мы это задумали давно, но сегодня я увидел вас, когда вы выходили из кабинета генерала Красовского, и это ускорило наше желание.

— Целиком и полностью? Но ведь она написана для большой сцены, там много действующих лиц.

— Извините, что без вас сделали кое-какие сокращения...

— Садитесь, господа. Вы мне преподнесли такой сюрприз, чему очень трудно поверить. Но прежде всего расскажите о себе.

Артист Александринского императорского театра Смирнов был уволен и сослан в Кавказскую действующую армию по причине столкновения и непочтительного отношения к директору театра князю Волконскому. Работая ротным кашеваром, он ни на минуту не забывал о своей артистической профессии. Генерал Красовский разрешил Смирнову создать труппу любителей. Последний привлек к этому делу страстного театрала,

поклонника Малого театра, окончившего Московский университет, офицера Зелинского, переписавшего в студенческие годы «Горе от ума» в рукописи и знающего наизусть многие монологи Чацкого. Впоследствии Грибоедов убеждается, что Смирнов является талантливым комиком, а Зелинский — прекрасным исполнителем ролей героев-любовников.

Грибоедов был взволнован, ему не сиделось. Все, о чем он думал до прихода Смирнова и Зелинского, исчезло, улетучилось. Мысленно он перенесся в те дни, когда, вернувшись в 1821 году из Тавриза в Тифлис, засел за «Горе от ума» и окончил два акта.

Расхаживая в сильном волнении по комнате, Грибоедов несколько раз повторяет:

— Это для меня такой сюрприз, что просто не верится. «Горе от ума» в Эривани — это невероятно. Расскажешь — не поверят.

А потом, успокоившись, грустно добавил:

— А вам известно, что моя комедия запрещена самим монархом? Как отнесется к вашей затее генерал Красовский? Что скажет Паскевич?

Неунывающий Смирнов и тут нашел выход.

— Но ведь мы ставим не всю комедию, Александр Сергеевич, а отдельные сцены. Запрещена вся комедия, а не ее части. Что же касается генерала Красовского, то он в этот день отбывает в командировку в Эчмиадзин. Важно, чтобы вы присутствовали на спектакле.

— Благодарю Вас, господа, обещаю непременно присутствовать. А как же с женскими ролями?

— Нашли одну, — засмеялся Смирнов, — Людмилкой зовут, бойкая женщина, вдова офицера. Бедовая женщина. Мужа убили персы, когда он шел со своим отрядом из Шамахи в Эривань. Очутилась в гареме Сардара, но сумела убежать. Армяне укрыли ее у себя. Придется ей и Софью и Лизу изображать.

Грибоедов сердечно благодарит Смирнова и Зелин-

ского, крепко жмет им руки и, видя раздумье на лице последнего, просит сказать, что его беспокоит.

— Александр Сергеевич, — говорит в сильном смущении Зелинский, — простите великодушно за необычную просьбу. Кругом у нас военные, а штатского костюма для моего Чацкого нет. Не одолжите ли на вечер свой фрак?

Грибоедов звонко расхохотался.

— С удовольствием. Только надо его погладить. Чацкий на сцене должен быть более нарядным, нежели автор в партере...

Но еще до приезда Грибоедова Смирно предусмотрел все, проявив недюжинные административные и режиссерские качества. Сцена, декорации, занавес были сделаны самими участниками. Но Смирнова беспокоили другие, более существенные заботы. Какие отрывки взять из комедии, где действующих лиц было бы меньше, и при этом не пострадала бы суть произведения, авторская идея?

О том, что большинство гарнизона пожелает быть на спектакле, да еще в присутствии самого автора, Смирно не сомневался, зная, что в его составе много разжалованных декабристов, даже имеется сводный полк, набранный из разных восставших частей. Вот почему он заранее объявляет, что спектакль будет повторен.

Большинство офицеров Эриванского гарнизона было хорошо знакомо с комедией Грибоедова и рукопись его пьесы переходила из рук в руки, все зачитывались ее монологами.

Изумительные по форме и лаконичности грибоедовские афоризмы, меткие характеристики персонажей, образные и хлесткие определения давно уже бытовали как в высшем обществе, так и среди офицерства.

Переполненный зал в этот вечер не мог вместить всех желающих. Ведь ставился не какой-нибудь фран-

цузский водевиль, а запрещенная царем комедия известного дипломата. Как примет спектакль сам Грибоедов? Как отнесутся к его творению офицеры и разжалованные в солдаты офицеры-декабристы? Смирнов—режиссер как будто сделал все. Для каждой роли он постарался найти такого исполнителя, который по своим внешним данным, манерой разговора соответствовал бы литературному образу.

Роль Чацкого он поручает Зелинскому, статному и красивому офицеру, Фамусова—начальнику канцелярии генерала Красовского, офицеру с бабскими замашками, Молчалина—офицеру, ранее выступавшему в водевильных ролях, Скалозуба—подполковнику, а сам решил сыграть Репетилова. Смирнов заставляет всех участников выучить текст наизусть. Что же касается Людмилы в ролях Софии и Лизы, то он надеется на бойкость ее языка и эмоциональность характера.

Начинается спектакль. По свидетельству Г. Ериняна, записавшего все эти сведения со слов сына Зелинского, он проходил при бурных аплодисментах. Пока Смирнов-Репетилов произносил свой монолог, Людмила—София успевала переодеться, сменить прическу, чтобы предстать в образе Лизы.

Грибоедов впервые видел на сцене свое произведение и он, естественно, был охвачен небывалым волнением. После каждой сцены убегал за кулисы, чтобы поблагодарить исполнителей, подбодрить их, дать советы. Зрители аплодируют артистам, автору и просят, чтобы он высказал свое мнение. Грибоедов заявляет, что он остался доволен режиссером и артистами, исполнителями ролей Фамусова, Скалозуба, Софии, сумевшими правильно, без искажений сыграть свои роли. Что он этот день не забудет никогда. После спектакля зрители провожают Грибоедова до его квартиры.

Вторично «Горе от ума» не показывается в Эривани. Опасения генерала Красовского подтверждаются.

хоть он и в данном случае сыграл роль стороннего наблюдателя. По распоряжению Паскевича офицерский театр закрывается, а его инициатор и руководитель Смирнов направляется для исполнения своих ротных обязанностей. Грибоедову вторично довелось увидеть свою комедию в 1828 году в Тифлисе, в зале школы Персисян. В спектакле участвовали русские, армяне, грузины.

Долгое время шел спор среди театроведов о достоверности эриванской постановки «Горе от ума» 1827 года. Ставилась даже под сомнение постановка грибоедовской комедии в Тифлисе в 1828 году. Между тем именно в этой тифлисской постановке в роли Чацкого выступал один из ближайших друзей Грибоедова — Дмитрий Зубарев. Молчалина играл Геворг Ахвердян (сын генерала Ахвердяна), старую графиню играла родная тетка автора, жена генерала Ахвердяна, а одну из дочерей графини — его жена, Нина Чавчавадзе.

Но нет необходимости доказывать очевидность этих постановок при наличии статьи Д. Зубарева, напечатанной в 1832 году в «Тифлиских ведомостях», в которой имеются следующие строки: «Я было забыл сказать, что комедия «Горе от ума» была играна в 1827 году в присутствии автора в кр. Эривани в одной из комнат дворца Сардарского. Думал ли Грибоедов, писавший комедию, что первое представление ее он увидит в жилище персидского сатрапа!».

В 1881 году армянский профессиональный театр в Тифлисе с большим успехом осуществляет на своей сцене «Горе от ума». В спектакле играют Адамян (Чацкий), Мнакян (Фамусов), Сирануйш (Софья), Гаррагашян (Лиза), Тер-Давтян (Молчалин), Чмишкян (Скалозуб), Астхак (Наталья Дмитриевна), Мандинян (Репетилов) и другие.

Откликаясь на этот спектакль, известный грузинский филолог и знаток творчества Грибоедова Д. Эри-

стов писал в армянском журнале «Порц»: «Восьмое января надо считать знаменательной датой для всех тех, кто любит искусство. В этот день постоянная труппа представляла бессмертную комедию русского поэта — «Горе от ума». Показ этой комедии делает большую честь правлению армянского театра, так как до сегодняшнего дня ни на одной сцене эта комедия не шла в переводе».

1976 г.

СТРАНИЦЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУШКИНИАНЫ

Армянский реалистический театр на протяжении всей своей деятельности всегда придерживался демократических принципов — главного направления его репертуарной политики. Наряду с произведениями Островского, Сухово-Кобылина, Гоголя, Грибоедова, Лермонтова, Чехова, Горького, Толстого на сцене ставилось много пьес и других русских авторов.

Знаменательным событием в культурной жизни армянского народа стало обращение нашего театра к драматургии Александра Сергеевича Пушкина.

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина впервые был показан в концертном исполнении на армянской сцене в 1899 году, в год столетия со дня рождения гения русской поэзии. Перевод был сделан Мурацаном. В книге «Ованес Абелян» С. Меликсетян отмечает факт постановки этой трагедии и участия в ней в роли Барона Абеяна. Вторично «Скупого рыцаря» армянский театр показал в 1919 году. Постановку осуществил известный артист и режиссер Амо Харазян.

В 1937 году вся наша страна широко отмечала 100-летие со дня гибели Пушкина. Все армянские театры включили в репертуар его драматические произведения.

Театр имени Г. Сундукяна ставит «Каменного гостя». на сцене Ленинкаканского театра имени А. Мравяна, армянских театров Баку и Кировабада с успехом идут «Каменный гость» и «Скупой рыцарь», постановку «Станционного зрителя» осуществляет передвижной театр Амо Харазяна, кукольные театры ставят «Золотую рыбку» и «Сказку о царе Салтане», а районные — «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя». Ташкентский армянский театр имени О. Абеяна также не остается в стороне. Он ставит «Каменного гостя». В роли Доны Анны выступила Жанна Товмасян, ныне работающая в Ленинкаканском театре.

Многие из этих постановок получили высокую оценку общественности и печати. Но одна из них стала поистине большим событием в театральной жизни республики. Это постановка «Каменного гостя» в театре имени Г. Сундукяна, осуществленная Тиграном Шамирханяном. В главной роли Дона Гуана выступил Вагарш Вагаршян, блестяще сыгравший до этого из русской классики роли Хлестакова, Тихона, Булычева и другие.

К средневековой легенде, легшей в основу пушкинской трагедии, не раз обращались драматурги прошлого. В отличие от Мольера и других европейских авторов Пушкин дает ей новую трактовку. У него не только зло наказывается, но и добродетель торжествует. Пушкинский Дон-Гуан человек, в котором в конце-концов пробуждается настоящая любовь, искреннее чувство.

Тигран Шамирханян знал взгляды Белинского на «Каменного гостя». В статье «Сочинения Александра Сергеевича Пушкина» великий русский критик писал: «Но Дон Хуан, такой, каким является у Пушкина, не неступленный любовник, не мрачный дуэлист: он одарен всем, чтоб сводить с ума женщин и не знать никаких препятствий удовлетворению своих желаний. Красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искренен и лжив, страстен и холоден, умен и повеса, красноречив

и дерзок, храбр, смел, отважен. Как во всякой высшей натуре, в нем есть что-то импонирующее. Может быть, это сила его воли, широкость и глубина его души»¹.

В основу своей режиссерской концепции Т. Шамирханян положил эту гениальную характеристику Белинского. Не все было равноценным в постановке театра имени Г. Сундукяна, были недостатки в актерском исполнении и оформлении. Касаясь трактовки спектакля, один из рецензентов упрекал режиссера в том, что он подошел к «Каменному гостю» как к романтической трагедии с уклоном на комизм, тогда как это произведение Пушкина является глубоко реалистическим. Несмотря на отдельные недостатки Т. Шамирханяну удалось создать настоящий пушкинский спектакль, глубоко реалистический, страстный, эмоциональный, с долей романтической возвышенности.

К «Каменному гостю» и «Скупому рыцарю» обратился и Ленинаканский театр имени А. Мравяна (режиссер Роза Минасян). Ценность спектакля «Скупой рыцарь» заключалась не только в том, что А. Армениян создал образ живого скупца, реального человека, олицетворяющего «страшные тайны страшной из человеческих страстей». Постановка воссоздала эпоху, в которой погоня за золотом раскрывала человеческую трагедию, гибель и разрушение. Теплые отзывы вызвала и актерская работа С. Суреняна в «Каменном госте», создавшего в мягких лирических тонах образ Дон Гуана.

Достоинство встретили пушкинскую дату армянские театры вне нашей республики. «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» в Кировабадском армянском театре поставил дипломант ГИТИСА имени А. Луначарского М. Рехельс. Молодому режиссеру удалось раскрыть в

¹ В. Белинский. Статьи и рецензии. Изд. «Московский рабочий», 1971, стр. 329.

психологическом плане трагическую суть образов двух произведений Пушкина. Роль барона исполнял А. Алаян, он же художественный руководитель постановки. Его Барон был алчным, скупым, но несчастным человеком, сознающим и величие свое и бессилие. Пушкинские трагедии были поставлены также на сцене Бакинской армянской драмы (режиссер Т. Сарян).

Из пушкинских спектаклей 1937 года следует отметить «Станционного смотрителя», поставленного Ашхен Харазян в передвижном театре Амо Харазяна. Этот спектакль был отмечен хорошими актерскими работами, среди которых образ станционного смотрителя в исполнении Амо Харазяна производил глубокое впечатление.

Но если драматическим театрам в силу различных причин не удалось сохранить произведения Пушкина в своем репертуаре, то театр оперы и балета имени А. Спендиарова со дня своей организации в 1932 году и до настоящих дней всегда ставил оперные и балетные спектакли по мотивам пушкинских произведений. В свой второй сезон в 1933 году театр показал бессмертную оперу Чайковского «Евгений Онегин» в постановке известного режиссера А. Бурджалова (оформление М. Арутюнян, дирижер—Г. Будагян). Роль Ленского исполнял замечательный певец Каратов, партию Онегина—один из организаторов оперного театра Шара Тальян. В остальных партиях выступили молодые певцы Е. Фанарджян, М. Седмар, А. Ананян, В. Гусельников и другие. За прошедшие 40 лет оперный театр еще дважды обращался к «Евгению Онегину» (постановщики Н. Волчек и Р. Капланян).

В последующие годы репертуар оперного театра пополняется новыми спектаклями, написанными на сюжеты пушкинских произведений: «Пиковая дама», «Мазепа», «Дубровский», «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник». Интересно отметить, что и «Пиковая

дама» трижды ставится на армянской оперной сцене. Следует упомянуть и такой факт: во время второй Декады армянского искусства и литературы в Москве в 1956 году театр показал московскому зрителю «Пиковую даму» в постановке выдающегося режиссера Рубена Симонова, дирижер — главный дирижер оперного театра Михаил Тавризян.

Третью постановку «Пиковой дамы» в 1973 году осуществил приглашенный из Ленинграда режиссер, профессор А. Киреев. В успехе всех этих оперных и балетных спектаклей большая заслуга принадлежит русским режиссерам и певцам, которые в разные годы работали в Армении.

Театры Армении готовятся достойно отметить юбилей гениального русского поэта. Его сказки всегда занимали заметное место в репертуаре кукольных театров Армении. Первый шаг в этом направлении сделал Ереванский кукольный театр, поставивший «Сказку о попе и о работнике его Балде».

1974 г.

ПРИЕМНЫЙ СЫН КAVKAZA

С начала сороковых годов прошлого века стихотворения и поэмы Лермонтова переводятся на армянский язык и становятся достоянием широкой общественности. За короткий срок творчество великого русского поэта, пронизанное гражданским пафосом и волнующим романтизмом, овладевает умами армянской молодежи. Среди его многочисленных переводчиков мы видим великого демократа и просветителя Микаэла Налбандяна. Его благотворное влияние испытали почти все поэтические величины армянского народа.

Многое связывало Лермонтова с Кавказом. Он был в Тифлисе, Шуше и Кизляре. Известно, что сестра его бабушки Елизаветы Арсеньевны, была замужем за армянином Акимом Хастатяном, поэт был вхож в армянские семьи, а в годы учебы в Московском университете встречался с армянскими учащимися этого учебного заведения.

В 1881 году великий армянский трагик Петрос Адамян впервые показывает со сцены «Демона» Лермонтова. Стихотворения русского поэта он всегда читал на концертах. Но «Демон» он исполнял впервые, в партнерстве с артисткой Рачия, исполнившей роль Тамары, и В. Гарагашян, сыгравшей роль ангела. Постоянное общение с поэзией Лермонтова, вдохновенное чтение его стихов и поэм на благотворительных вечерах позволяет нам сказать, что «Лермонтовские чтения» в армянском обществе начались с начала восьмидесятых годов прошлого века и связаны с именем Петроса Адамяна.

Но мало кто тогда знал, что исполняя роль Демона, Адамян вынашивал мысль об Арбенине. За неполных два года, после переезда из Турции на Кавказ, он сыграл из русского классического репертуара Жадова, Чацкого, Хлестакова, имел бурный успех в этих сценических творениях и, не переводя дыхания, приступил к «Маскараду»...

7 мая 1882 года состоялась премьера «Маскарада» в переводе С. Ариунни и с этого времени гениальная драма Лермонтова навечно закрепляется в репертуаре армянского театра. Спектакль проходит с большим успехом, открыв новую страницу дружбы и культурных связей между театрами Армении и России. Пройдет много лет и Ованес Туманян в статье «Великая радость быть приемным сыном Кавказа», отражая мнение армянской прогрессивной общественности, скажет: «Тысячи людей прошли через Кавказ, все они были для

Кавказа прохожими: одни являлись друзьями, другие — недругами, третьи — гостями, а приемных сынов у него было мало.

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

Заговорила ли в них горячая кровь их предков, или причиной тому был поэтический дух, родственный всему возвышенному и чистому — кто знает, быть может, и то и другое, но они любили Кавказ, а Кавказ — их, и они стали навеки великими сынами Кавказа».

Но адамяновскому Арбенину были тесны рамки кавказской действительности. Ему хочется выступить перед русской публикой, оказаться в атмосфере того общества, в котором творили Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Сухово-Кобылин, жил и создавал свои великие творения Островский. Возникла идея гастролей армянского трагика в России. В феврале 1883 года Адамян показал своего Арбенина в Ростове, а в апреле — в Петербурге и Москве. Петросу Адамяну аплодировали великая Ермолова, звезды русской сцены — Савина, Давыдов, Ленский, для которых образ Арбенина в исполнении армянского артиста было откровением.

Во время своих гастрольных поездок Адамян также показывал своего Арбенина в Харькове, Н. Нахичеване, Тамбове, Таганроге, Баку и других городах. Русская пресса единодушно отмечала выдающийся успех армянского трагика в этой роли. Адамяновский Арбенин для всех был живым, типичным человеком 30-х годов, это был завершенный образ.

1884-й год, Харьков. В сыром и холодном здании театра царит безрадостная обстановка. Простуженный Адамян ведет на сцене репетицию с русскими провинциальными артистами. На сцене появляется антрепренер, который, не скрывая своего восторга, обращается к армянскому трагику: «Вы вчера превзошли себя! Такого

Арбенниа представлял себе автор, создавая его! Неудивительно, в вас много кавказской крови!»¹.

В этом восторженном восклицании мы не находим других подробностей: как играл Адамян Арбенниа. То, что он превзошел себя, это еще ни о чем не говорит, это может случиться с каждым талантливым артистом, тем более гением, как бывало с Мочаловым и в данном случае с Адамяном. Но то, что он создал образ Арбенниа таким, как представлял его Лермонтов, когда создавал его, это высшая оценка игры артиста.

Из воспоминаний Б. Писаревского мы узнаем, каких бурных оваций в Харькове удостоился Арбенниа Адамяна со стороны студенчества. Молодежь заполняет кулисы, комнату артиста, кругом раздаются крики: «Браво!» А сам артист, обнимая и целуя молодых незнакомых ему людей, задыхаясь от волнения, едва произносит: «Студенты — моя жизнь, моя любовь. Студенты — лучше всех на свете. Спасибо вам, мои любимые».

Его сравнивали со многими европейскими знаменитостями, считали самым лучшим партнером великой Дузе. Савина, Давыдов, Ленский и другие знаменитости русской сцены дарили ему свои портреты с автографами, восторгались его игрой. И во многом это было результатом Арбенниа, ставшим сценическим явлением для русской публики.

Обратимся к высказыванию Вл. Чуйко, опубликованному в журнале «Тараз» в 1916 году. В беседе с Сенюкеримом Арцруни он сказал следующее: «...Вообразите «Маскарад» был изгнан с Александринской сцены как произведение совершенно недостойное и несценическое. И нужно было, чтобы приехал в Петербург

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

актер-армянин, исполнил бы роль Арбенина и тем доказал, что мы были в заблуждении, что Лермонтов, помимо того что был великим поэтом, он еще и великий драматург. Благодаря Вашему Адамяну, «Маскарад» вновь вошел в репертуар Александрийского театра и в настоящее время он там идет в психологическом толковании вашего артиста».

Если армянская пресса слишком скупо, по неизвестным для нас причинам, откликнулась на «Маскарад» и игру Адамяна, то мы должны быть весьма благодарны русским рецензентам, сохранившим для потомства исключительно важные сведения об игре великого армянского трагика. Так, Петербургское «Искусство» за 1884 год в № 57 писало: «Адамян в роли лермонтовского героя обнаружил себя крупным артистом. В его игре во всем до мелочей видна прекрасная школа и глубокая обдуманность, характер Арбенина в исполнении талантливого артиста является вполне законченным и совершенно жизненным».

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

Восторженную оценку игре армянского трагика дает и «Новое время» в № 2859 за 1884 год, отмечая его великолепное мастерство, глубокую разработку роли, в результате чего образ Арбенина получился не воображаемый, а близкий к реальной действительности. «Новому времени» вторили «Новости» в № 43 за 1884 год:

«Вы перед собой видите на самом деле живого человека».

Откликаясь на смерть армянского артиста, В. И. Немирович—Данченко писал в № 144 «Московской Иллюстрированной газеты» за 1891 год: «Его недюжинный талант трагика сделал бы честь какой угодно нации. Талант у него был крупный, и я уверен, Дузе не могла бы найти себе лучшего товарища для Ромео и Армана Дюваля, чем покойного Адамяна».

Обращаясь к Адамяну В. Самойлов говорил: «Искреннейше говорю Вам, что даже игра Сальвина не доставила мне такого наслаждения, как Ваша игра».

Петрос Адамян любил Лермонтова с неистовой страстью и фанатическим обожанием. В его творчестве он находил утешение и отраду в своей трудной сценической жизни. Адамян был не только артистом, но и поэтом. Вот почему он тянулся к Лермонтову, колесил по городам России в поисках покоя и счастья, подобно лермонтовскому герою: «А он мятежный просит бури, как будто в бурях есть покой».

И сегодня, когда повсюду идут лермонтовские чтения, то одним из первых в этом благородном явлении был Петрос Адамян, который наряду с чтением его стихов в концертах вывел на сцену и утвердил навсегда поэтическую драму «Маскарад».

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

Таковы исторические факты, основанные на документальных высказываниях в русской печати, раскры-

вающие в ярком свете роль армянского «Маскарада» и Арбенина Петроса Адамяна.

1976 г.

ОСТРОВСКИЙ НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Когда мы говорим о драматургии самого яркого обличителя «темного царства» самодержавной России Александра Николаевича Островского, то невольно вспоминаются отзывы его современников, высоко ценивших общественное значение творчества великого русского драматурга. В день тридцатипятилетнего юбилея литературно-театральной деятельности Островского Гончаров писал: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один построили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: у нас есть свой русский, национальный театр. Он по справедливости должен называться «Театр Островского».

Чем ожесточеннее нападала реакционная критика на Островского, обвиняя его творчество в устарелости, тем громче звучали голоса сторонников и почитателей обличителя «темного царства». Чернышевский говорил, что очень сильный талант только у одного драматурга — Островского, а Горький считал, что «глубокая жизненная правда его творчества не стареет». Чайковский под воздействием спектакля «Горячее сердце» восклицал: «Не правда ли восхитительно? Как играют! А у Островского, что ни слово, то на вес золота», а знаменитый русский актер Музиль, возмущенный нападками на своего любимого драматурга, писал: «С краской

стыда надо вспомнить о том, что говорили, будто Островский устарел. Он еще долго будет современен».

В своем письме к детям Степан Шаумян в 1917 году из Саратова настоятельно рекомендует: «Все, что будет ставиться из классиков, по крайней мере, нужно смотреть: Шекспира, Шиллера, Ибсена, Островского...».

Бессмертные по своей художественной выразительности и всегда волнующие актуальностью поднятых проблем, великие творения А. Островского еще сто лет тому назад утвердились на сцене армянского театра. Со дня первой постановки пьесы «Не в свои сани не садись» в 1864 году и до 1964 года многие произведения драматурга, в которых он вел непримиримую борьбу против «темного царства», такие как «Доходное место», «Без вины виноватые», «Лес», «Гроза», «На бойком месте», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», «Бесприданница» и другие стали украшением его репертуара.

Драматургия Островского оказала громадное влияние на реалистический путь развития армянского театра, идейно-художественные взгляды его руководителей, артистов и режиссеров. Она явилась неоценимым подспорьем для армянской реалистической драматургии, делавшей свои первые робкие шаги на пути к театральной сцене, ищущей свою тематику в жизненных процессах окружающей действительности.

Передовые круги армянского общества первой половины прошлого столетия были в достаточной мере знакомы с произведениями русской классической драматургии, читали многие произведения Фонвизина, Пушкина, Грибоедова, Гоголя, смотрели в Москве и Петербурге постановки их пьес.

И когда в 1864 году стал вопрос о том, произведение какого русского драматурга должно первым прозвучать на сцене армянского театра, то выбор остано-

вился на Островском, и было решено поставить «Не в свои сани не садись».

Геворг Чмшкян и его соратники были тесно связаны с русской культурой, литературой и театром. Хорошо знали, какие общественные процессы происходят в русском обществе. И потому нет никакого сомнения, что при выборе первой русской пьесы для постановки на армянской сцене они руководствовались прежде всего идейными соображениями.

Герои Островского увлекли не только артистов и режиссеров армянской сцены. По своим идейным устремлениям и мятежному духу, правдиво обрисованных характеров и, что самое важное, ясной общественной направленностью они оказались созвучными настроениям армянской прогрессивной интеллигенции, для которой драматургия Островского явилась оружием в ее духовной борьбе против несправедливости, зла, социального насилия.

Силою природного таланта, мощью душевных порывов, самозабвенной игрой, разнообразием своего творческого облика корифеи армянской сцены в разные десятилетия прошлого века оказывали громадное влияние на всю творческую жизнь театра, создавали прекрасные образы в постановках произведений Островского.

Из армянских артистов единственно Петросу Адамяну, сыгравшему в 1880 году в Тифлисе роль Жадова в «Доходном месте», посчастливилось во время своих московских гастролей в 1883 году лично встретиться с престарелым драматургом. Об этой волнующей встрече великий трагик пишет в одном из своих писем: «После спектакля, вообразите себе, представился Островскому. Он с большой любовью отнесся ко мне, пригласил меня на обед, так как сейчас проживает в Москве. И когда услышал, что «Доходное место», написанное им, переведено на армянский, и я играл Жадова, очень обра-

довался. Он сказал, что очень жалеет, что болен и «не сумею придти посмотреть вашу игру, но имею друзей, словам которых верю, и всегда читаю в газетах написанное о вас».

Ни у одного армянского артиста драматургия Островского не занимала такого большого места, как у Ованеса Абеяна, пронесшего в своем репертуаре его образы до конца своей артистической карьеры. Жадов, Незнамов, Несчастливцев, Юсов, Любим Торцов в исполнении Абеяна составляют целую эпоху в летописи армянского театра. Они оказали большое влияние на последующее поколение армянских артистов в глубоком и правильном понимании и раскрытии образов Островского.

История постановок пьес Островского является яркой страницей в освоении русской классики на сцене армянского театра, свидетельствующей о глубоких корнях культурных связей армянского и русского народов, их дружественной близости и взаимообогащении. С первой постановки в 1864 году пьесы «Не в свои сани не садись» развернулась острая борьба вокруг Островского между его сторонниками и противниками, которая продолжалась в течение нескольких десятилетий. Исследование этого вопроса театроведом Р. Зарьяном и другими авторами еще раз убеждает в том, что борьба за Островского была борьбой за утверждение современности, реализма на армянской сцене, против национальной ограниченности, за направление общественного разоблачения пороков, за будущее армянской реалистической драматургии и театра. И потому без учета этих исторических фактов невозможно говорить о роли и месте драматургии Островского в армянском театре, которая является частью вековых дружественных отношений между Арменией и Россией.

Всем своим творчеством Островский был связан с армянским театром. Его любили и глубоко ценили не

только армянские писатели и деятели театра, но, что самое важное, и зрители. Они видят в нем своего автора, выразителя своих идейных устремлений, забот, тревог и надежд.

С 1920 года и в продолжение 25 лет драматургия Островского постоянно находилась в репертуаре армянского театра и, прежде всего, театра имени Сундукяна. В 1929 году Р. Н. Симонов ставит «Доходное место» с участием Г. Нерсисяна, Г. Джанибекяна, М. Манвеляна, В. Вапаршяна, О. Гулазян, А. Восканян, Г. Габриеляна и других. Спектакль проходит с большим успехом и возобновляется в 1933 году.

Значительным событием в театральной жизни нашей республики явились спектакль «Гроза» (1935 год) — постановка А. Гулакяна, «Без вины виноватые» (1939) — Т. Сарьяна и «Бесприданница» (1946) — Г. Джанибекяна.

Небезынтересно вспомнить, что 12 января 1905 года, спустя три дня после «Кровавого воскресенья», артисты армянского театра ставят в Нахичевани-на-Дону «Бесприданницу», где в роли Ларисы выступает Сатеник Адамян. Этот же спектакль повторяет в Тифлисе в 1906 году.

Е. Холодов в 1958 году писал: «Как часто мы за блестящим комеднографом не видим огромного трагического писателя, как часто бытописатель заслоняет от нас поэта... Как часто для наших театров с драматургией Островского ассоциируются лишь двухведерные самовары, окладистые бороды, толстозадые купчихи, расторопные стряпчие и бойкие свахи, и как редко это имя вызывает у нас представление о мире добела накаленных страстей, поэтических порывов, глубокой грусти, пламенного негодования и неизбежной веры в народ...

...Что же все-таки привлекает нас в творениях

Островского? Что мы ищем в них? Что мы в них находим?

...Подлые, противоестественные отношения собственного мира, объявленные у нас вне закона, все же дают о себе знать, предрассудки старого мира живучи. Островский помогает нам познать их природу, а значит, и бороться с ними...»

В борьбе против отрицательных явлений, имеющих место, к сожалению, еще в нашей действительности, наряду с современной драматургией, нашим театрами должны быть широко использованы произведения классиков—Гоголя и Сундукиана, Островского и Ширванзаде и многих других.

Драматургия А. Н. Островского вновь должна занять свое почетное место в репертуаре армянского театра.

1968 г.

ДВЕ ВСТРЕЧИ

В письме к брату в начале августа 1883 года А. Н. Островский писал: «Сделай милость, возьми меня с собой на Кавказ. В Тифлисе меня давно ждут, там есть люди, которые мне покажут все интересное за Кавказом».

Этими людьми были деятели армянского и грузинского театров, драматурги, передовые общественные деятели двух народов, давно уже пропагандирующие на своей сцене творчество великого русского драматурга.

Приезд Островского в Тифлис стал главным событием в культурной жизни города. 20 октября 1883 года местная интеллигенция устраивает писателю торжественную встречу в театре Арцруни. Об этой праздни-

ной атмосфере, чувстве любви и уважения со стороны армян и грузин к русскому народу и его прогрессивной культуре, литературе и театру Островский оставляет подробную запись в дневнике.

Островский несколько раз встречался с Сундукяном, разговаривал с ним, интересовался его литературной деятельностью. Сундукян был представлен вместе с грузинскими авторами Островскому. Но самое интересное произошло после официальной части упомянутого вечера, когда грузинские артисты показали первый акт из комедии Цагарели «Что увидел — больше не увидишь», а армянские артисты — водевиль Сундукяна «Ночное чихание — к добру».

Публика продолжительными аплодисментами вызвала на сцену Сундукяна. Островский, видя, что Сундукяна не могут найти, выходит из своей ложы, и, столкнувшись с ним в фойе, радостно восклицает: «Общественность вас вызывает, скорее идите, выразите благодарность». Появление Сундукяна и Островского в ложе вызывает новую бурю аплодисментов, радостных возгласов.

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

Большая идейная и творческая дружба, родство общественных взглядов связывали Островского и Сун-

дукияна. Но не только в творческом плане мы наблюдаем сходство между ними. Совпадают и некоторые факты их биографии. Оба они подвергались преследованию со стороны царского самодержавия. За Островским был установлен негласный полицейский надзор, а Сундукян был сослан из Тифлиса в Дербент.

Островский из Москвы живо интересовался творческой жизнью артистов национальных театров, в частности, судьбой великого армянского трагика Петроса Адамяна, следил за его триумфальными гастролями по городам России.

В 1880 году Петрос Адамян впервые на армянской сцене воплощает образ Жадова в «Доходном месте». Игра армянского артиста отличалась глубиной и яркостью.

С первой же встречи с творчеством Островского Адамян проникся глубоким уважением к драматургу. Проходит три года, и в 1883 году во время московских гастролей он лично встречается с великим русским драматургом.

Таковы факты этих встреч Александра Николаевича Островского с Габриелом Сундукяном и Петросом Адамяном. Многое дал армянской сцене Островский. Армянский театр в свою очередь сделал его драматургию достоянием своего народа, доказал, что творчество великого русского драматурга близко зрителям и других национальностей.

ОН ЖИВЕТ НА НАШЕЙ СЦЕНЕ

Армянская литературная и театральная общественность еще со второй половины прошлого века читала на русском языке и в переводах произведения Льва Ни-

колаевича Толстого, участвовала в горячих спорах вокруг его творчества. Произведения Толстого широко печатали армянские газеты и журналы, выходили отдельными изданиями. Толстовская критика царского строя, церковных законов, лживой буржуазной морали, его сочувственное отношение к тяжелой доле трудового народа были близки и понятны армянской прогрессивной интеллигенции.

В то время армянский театр был лишен возможности ставить на своей сцене произведения Толстого, но зритель видел их в исполнении артистов Тифлисского русского театра и свое отношение высказывал в печати. В этом плане показательна статья газеты «Мшак» о репертуаре Тифлисского русского театра, опубликованная в № 2 за 1892 год.

Критикуя театр за увлечение легковесными и бессодержательными комедиями и водевилями, газета приветствует его коллектив, осуществивший постановку таких произведений, как «Снегурочка» Островского и «Плоды просвещения» Толстого. Рецензируя спектакль «Плоды просвещения» газета отмечает жизненность поднятых проблем, наличие полноценных человеческих характеров. Толстой, подчеркивала газета, с большой художественной силой рисует русскую общественную жизнь.

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

Но еще до суда над «Живым трупом» и Федей Про-

тасовым в Тифлисе происходило другое публичное осуждение Толстого в корпорации адвокатов над постановкой «Воскресения». Критикуя инициаторов этого суда, Сурен Спандарян писал: «Это был «петушиный бой» на потеху публики. Бедность мысли, отсутствие мировоззрения, нищета в литературном отношении — вот итог чествования Л. Н. Толстого местной адвокатурой»¹.

Литературный суд над Федей Протасовым был организован по всем правилам буржуазной юриспруденции. Не станем подробно освещать бурный ход судебного разбирательства, тенденциозные высказывания обвинителей в адрес Протасова, характеризующих его как аморального человека, тунеядца, эгоиста и преступника. Все это давно отошло в архив истории. Приведем только последнее слово исполнителя роли Протасова, артиста М. Смоленского.

«Я вижу, как взгляды всех направлены на меня. Я слышал, какой жестокий приговор хотят вынести мои обвинители. Да, господа, я тоже вместе с вами чувствую ненормальное положение нашего общественного устройства, его грубую силу. Я сорвал занавес, что прикрывал вашу ложь, а теперь вы меня судите за это. Я вас представил в вашем настоящем обличии»².

Обвинительное заключение состояло из четырех пунктов.

Старшина присяжных заседателей А. Калантар, недолго посоветовавшись со своими коллегами, громогласно объявил оправдательный вердикт. Он был встречен бурными аплодисментами, полным одобрением. Суд проходил несколько дней и зрительный зал всегда был переполнен представителями прогрессивной русской, армянской, грузинской и азербайджанской интеллиген-

¹ С. Спандарян, «Листок-конейка», 1911, № 7.

² «Мшак», 1911, № 258—259. Из судебного отчета.

ции, которая всецело находилась на стороне Толстого.

Таким образом, литературный суд над Толстым обернулся приговором его устроителям. Но он послужил и определенным толчком для постановки «Живого трупа» на армянской сцене. Спектакль был поставлен 9 января 1912 года Ови Севумяном в бенефис известного актера Исаака Алиханяна.

Откликаясь на эту премьеру «Тифлисский листок» в № 8 за 1912 год писал: «Артисту Алиханяну пришла счастливая мысль в свой бенефис поставить «Живой труп» Толстого в переводе Нар-Доса. Признаться, мы не ожидали такого тщательного исполнения этой драмы. Все артисты с особенным вниманием и добросовестностью отнеслись к разработке своих ролей. Публика, следившая с большим напряжением за ходом спектакля, часто аплодировала артистам».

Прошли годы. В 1928 году Тбилисский армянский театр показывает инсценировку «Хаджи Мурата» в постановке А. Бурджальяна. Наконец в 1951 году театр им. Г. Сундукяна в постановке А. Гулакяна возвращается к «Живому трупу» Л. Толстого.

Трагедию Федя Протасова Гулакян трактовал как явление социальное. Не так легко сейчас, спустя четверть века, писать об этом спектакле, в котором в роли Протасова выступали четыре корифея армянской сцены — Вагарш Вагаршян, Грачья Нерсисян, Ваграм Папазян и Гурген Джанибекян, каждый со своим подходом к решению этого сложного образа.

Трактовка режиссером А. Гулакяном образа Протасова была одна, но исполнялась она по-разному. Протасов — Вагаршян был активным, бунтующим, протестующим, отстаивающим свое право на жизнь.

«Вагаршян совершенно оригинальными приемами для каждого конкретного случая, с большим проникновением показывает внутренний мир Протасова, слож-

ный и противоречивый, — пишет А. Салахян, — артист нашел яркие и свежие краски, рисующие образ барина, — «отщепенца» то гневного и беспощадного в своих обвинениях, то слабого и безвольного».

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

Об этом же пишет и В. Залесский. «Весьма своеобразный, совсем необычный Протасов у Вагаршяна. Он как бы говорит миру, изгнавшему его из своей среды: нет таких мук и страданий, нет такой силы, которая могла бы сломить, унижить, растопать гордую человеческую личность».

В Протасове Джанибекяна подчеркивались его душевное благородство, деликатность, честность, человечность. На сцене он был сдержан, стеснителен, как бы испытывая чувство стыда за свое поведение, беспомощность, отсутствие воли к борьбе.

Совершенно иным был Протасов Грация Нерсесяна. Он отличался от всех Протасовых армянской сцены. Созданный им образ заключал в себе огромный заряд эмоциональных порывов. Его внутренние переживания потрясали своей обнаженностью, а игра глаз и рук приковывала до такой степени, что невозможно было оторваться от них. Он жил трагедией своего героя. И потому его исповедь глубоко трогала своей человечностью.

Папазян в роли Протасова вошел в спектакль после Вагаршяна, Нерсесяна и Джанибекяна. Образ, созданный артистом, был благороден, душевно чист и даже в своем падении сохранял чувство человеческого достоинства.

Толстой всегда был любим всеми поколениями армянских артистов и зрителей. И сегодня на сцене театра им. Г. Сундукяна показывается «Живой труп», включенный в гастрольный репертуар театра для показа в Москве в октябре этого года, заново поставленный главным режиссером театра, народным артистом СССР Р. Каплянцаном, с Г. Нерсесяном в роли Протасова.

150-летие вхождения Армении в состав России — событие величайшего исторического значения, оно упрочило русско-армянские культурные связи, сделало общим достоянием духовные сокровища. Ярким показателем этого могут служить постановки русской классики на армянской сцене.

1978 г.

АРМЯНСКИЙ ТЕАТР СТАВИТ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКУЮ ДРАМАТУРГИЮ

Со дня основания армянского театра реалистического направления западноевропейская драматургия утвердилась в его репертуаре.

Говоря о месте и значении западноевропейской драматургии в развитии армянского театра, интересно отметить, что первая встреча с ней произошла не в середине девятнадцатого века, а почти две тысячи лет назад, в 53 году до нашей эры, когда в тогдашней столице Армении Арташате при участии царя Артавазда II была осуществлена постановка «Вакханок» Эврипида. Она была приурочена к победе объединенных сил армян и парфян над грозными римскими легионами под Каррами и, чтобы еще выразительнее подчеркнуть значение этой победы, бутафорская голова героя пьесы Пентея по ходу спектакля была заменена отрубленной головой полководца Красса. Об этом факте свидетельствует Плутарх, рассказавший о нем в своем «Жизнеописании полководца Красса».

История оставила нам упоминание не только об этой постановке, но и сохранила имя постановщика спектакля. Фактическим руководителем театра был не кто иной, как сам царь Артавазд II, который писал пьесы и принимал деятельное участие в постановке спектаклей.

Обо всем этом подробно рассказывается в двухтомнике Георга Гояна «2000 лет армянского театра». Ре-

цензируя этот капитальный труд, академик Алексей Дживилегов писал, что своим исследованием автор «доказывал непрерывное существование армянского театра на протяжении 2000 лет» и, упоминая о спектакле в Арташате, добавлял, что это был не единичный факт, что «армянский театр в V веке н. э. ставил комедии Менаандра и трагедии Эврипида».

В силу определенных неблагоприятных причин значительная часть армянского народа оказалась разбросанной по всему миру. И всюду, где возникали армянские колонии создавались полупрофессиональные или любительские театральные коллективы, которые, наряду с армянскими пьесами, показывали произведения западноевропейских драматургов. Но прошедшие века, за редким исключением, не сохранили никаких сведений об их репертуаре. Вне самой Армении было так много театральных коллективов, что дать стройное представление об их деятельности просто невозможно.

Первый профессиональный театр уже спустя два года после своей организации начал знакомить зрителей с западноевропейской драматургией. Геворк Чмшкян и его единомышленники, будучи образованнейшими людьми своего времени, ясно представляли себе, что обогащение репертуара армянского театра произведениями русской, западноевропейской драматургии выведет театр за рамки национальной ограниченности, повысит его художественно-эстетический уровень и придаст его деятельности большое общественное значение, поскольку театр в то время был единственной легальной трибуной общения с народом. С другой стороны, по широте репертуара и мастерству актеров, зрители других национальностей могли судить о культуре нашего народа.

Наряду с развитием и показом национальной драматургии за прошедшее время через армянскую сцену прошли пьесы Шекспира, Шиллера, Мольера, Гольдони, Гауптмана, Ибсена, Лоне де Вега и других.

Приведу только один факт. В суровое время войны против гитлеровских захватчиков, в 1944 году в Армении был проведен шекспировский фестиваль и научная конференция. Вот что писал об этом незаурядном событии выдающийся советский критик Юрий Юзовский: «Наступил комендантский час, когда по улицам ходить не разрешалось. Президиум конференции обратился к коменданту города и комендант распорядился: для зрителей и делегатов пропусками будут служить театральные билеты на фестиваль». Признаться, такое могло случиться только там, где очень высок авторитет театра, где люди возвышенно и бескорыстно преданы сцене и своим театральным кумирам.

Большое количество постановок западноевропейских авторов на армянской сцене за последнее столетие стало возможным лишь потому, что армянский театр во все времена располагал высокоодаренными артистическими силами. Когда мы говорим о Шекспире, об исполнителях роли Отелло, то вспоминаем Геворка Чмишяна, Ованеса Абеляна, Ваграма Папазяна, Грачю Нерсисяна, Гургена Джанибекяна. Когда говорим о Гамлете, то перед нами возникают неповторимая Сирануйш, Петрос Адамян, Вагарш Вагаршян. Из поколения в поколение передавалась корифеями армянской сцены любовь к Шекспиру, Шиллеру, Гольдони, Мольеру, Лопе де Вега и другим гениальным именам, воплощение образов которых могли осуществить артисты, сами обладающие высокой театральной культурой.

Ярким примером тому может служить великий армянский трагик Ваграм Папазян, выступавший в роли Отелло на армянском, русском, французском и других языках во многих странах мира. Своим Отелло он покорял зрителей различных национальностей.

Вообще Шекспир — особая и самая выдающаяся страница деятельности армянского театра. Я не погрешу

шу против истины, если скажу, что благодаря Шекспиру и его Гамлету, Отелло, Лиру армянский театр получил широкое признание. Еще в 1944 году во время шекспировского фестиваля тот же Юрий Юзовский заметил, что «шекспировская мысль в Армении по своему значению и интересу выходит далеко за пределы армянской республики... Шекспир в Армении — народный автор, шекспировский спектакль стал народным зрелищем». И нет ничего удивительного в том, что вслед за Англией шекспировский центр создан в Армении. Его организатором является известный театровед Рубен Зарян. В руководимом им институте искусств издаются шекспировские сборники, проводятся научные конференции, молодые ученые защищают диссертации.

О любви к Шекспиру свидетельствуют и неоднократные переводы на армянский язык «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Короля Лира», «Гамлета», «Венецианского купца».

Сказанное, однако, не означает, что шекспировская драматургия закрыла путь на армянскую сцену другим западноевропейским авторам. Еще в начале века были осуществлены постановки пьес Сенкевича, Ибсена, Ростана, Дюма, Метерлинка, Гамсуна, Стриндберга...

В советское время, особенно после 1945 года, армянский театр намного расширяет в своем репертуаре географию зарубежной драматургии. Наряду с показом пьес английских, французских, немецких, итальянских, испанских, норвежских и американских авторов ставились произведения болгарских, югославских драматургов. И не только ставились, но и приглашались режиссеры и художники из этих стран для их постановки.

Произведения западноевропейской драматургии ставили многие известные армянские режиссеры: Левон Калантар, Аршак Бурджалян, Армен Гулакян, Вардан Аджемян. Эту традицию продолжает в наши дни Рачия

Каплагян, представивший армянскому зрителю «Ричарда III», ранее нешедшего на нашей сцене.

Работа армянского режиссера вызвала большой интерес, и в новой сценической редакции он поставил «Ричарда» на сцене Московского театра имени Вахтангова.

Показ западноевропейской классики на армянской сцене продолжается. Предстоят новые встречи с ней.

1977 г.

УКРАИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

В репертуаре армянского театра драматургия братского украинского народа всегда занимала почетное место. Достаточно сказать, что за прошедшие годы городские и сельские зрители нашей республики увидели на родном языке «Платона Кречета», «Крылья», «Банкир», «Фронт», «Почему улыбались звезды?», «Калиновую рощу», «Макар Дубрава» А. Корнейчука, «Украденное счастье» И. Франко, «Любовь на рассвете», «Под золотым орлом» Я. Галана, «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко, «За вторым фронтом», «Сто миллионов» В. Собко, «Радуга», «Номенклатурная единица», «Рим, 17, До востребования», «Веселка», Н. Зарудного, «Не называя фамилии» В. Минко и другие пьесы.

Пьесы украинских драматургов показывались наряду с произведениями армянских, русских, грузинских, азербайджанских, белорусских, эстонских, латышских и драматургов других братских народов, так же как и многих зарубежных писателей. Такое интернациональное направление репертуара армянского театра, стремление армянских артистов и режиссеров к духовному взаимообогащению, показу жизни других народов на своей сцене, в общем общественно-политическом процессе всей страны, ставшей единой семьей для всех советских народов, имеет богатые традиции, приумно-

женные после Великой Октябрьской социалистической революции.

Армяно-украинские театральные связи имеют давнюю историю. Еще в прошлом веке многие деятели культуры, литературы и театра украинского народа близко знакомились с искусством армянского народа, проявляли к нему живой интерес. Этому во многом способствовали гастроли великого армянского трагика Петроса Адамяна по городам Украины — в Харькове, Киеве, Одессе.

Дореволюционный армянский театр показывает на своей сцене «Наталку-Полтавку» в драматическом варианте. А постановка оперы «Алмаст» в Одессе в 1930 году с оформлением Мартироса Сарьяна, в свою очередь, получает большой общественный и художественный резонанс.

Если до сегодняшнего дня нет обобщающей работы о постановках пьес армянских авторов на сценах театров других братских народов, то в отношении украинского театра уже имеются ряд исследований армянских театроведов, в которых показана взаимосвязь театральных культур двух народов. Я имею в виду статью С. Ризаева о постановке «Багдасара ахпара» А. Пароняна во Львове, и «Из истории армяно-украинских театральных связей» Б. Овакимяна, опубликованные в сборнике «Театральные связи» в 1972 году в Ереване.

Украинский театр не оставался в долгу перед армянской драматургией. Помимо «Багдасара ахпара» украинский зритель видел на родном языке произведения Г. Сундукяна, А. Ширванзаде, А. Папаяна и других авторов. Множество фактов позволяет сделать вывод о целенаправленности и постоянстве театральных связей двух народов.

Самым популярным и любимым украинским автором для армянского зрителя был Александр Корней-

чук, «Платон Кречет» которого обошел все театры нашей республики.

Состав исполнителей в сундукяновской постановке уже говорит о серьезном отношении театра: Платон—Р. Нерсисян, Лида—Р. Вартанян, Бублик—Г. Аветян, Мария Тарасовна—Асмик, Берест—А. Аветисян, Христина—О. Гулазян, Аркадий—Г. Джанибекян и В. Вартанян, Степа—Г. Габриелян—все ведущие артисты театра. Постановщику спектакля А. Гулакяну важно было раскрыть пьесу, не лишая ее лиричности, в героико-романтическом плане, показать всесторонне духовный мир Кречета, одержимого большой идеей, устремленного всеми своими мыслями в завтрашний день. И надо сказать, что с этой задачей театр справился блестяще.

Пьеса украинского драматурга прозвучала на армянской сцене по-новому. Игра актеров была предельно естественной и эмоциональной, никто не чувствовал, что это перевод, настолько она отвечала чувствам и устремлениям армянского зрителя. Яркое впечатление оставляла игра Р. Нерсисяна—Платона, покорившего зрителей с первого своего появления на сцене. Актер не играл, а творил, причем с каждым разом по-новому, дополняя и обогащая этот образ. Из многочисленных откликов на эту премьеру приведем только один.

«О Платоне—Нерсисяне можно написать целые страницы, — пишет газета «Коммунист», — это крупнейшая победа не только актера, но и театра. Р. Нерсисян создал незабываемый образ непартийного большевика, борца за дело пролетарского гуманизма, целеустремленного и решительного работника, к тому же одаренного глубоким внутренним лиризмом».

Такой же успех выпал на долю ленинканской постановки (режиссер А. Алаян), в которой полноценный образ создал С. Суренян—Платон.

За короткий срок «Платон Кречет» поставили ар-

мянские театры Кировакана, Алаверди, Артика, Дилижана, Нор-Баязета, Степанавана, Кафана, Эчмиадзина, а вне республики — Тбилиси, Ростова, Батуми, Ташкента, Кировабада, Ахалциха и других.

Армянская постановка «Платона Кречета» знаменовала новую страницу в укреплении творческих связей армянского театра с драматургией братских народов.

В 1942 году театр им. Г. Сундукяна показывает «Фронт» А. Корнейчука.

Новое произведение талантливого украинского драматурга, остро публицистическое, художественно-полноценное. Автор ставил перед зрителями одну единственную, но важную проблему — о причинах временных неудач на фронтах войны, раскрывал их источники и показывал пути их преодоления.

Газетный вариант «Фронта» театр включает в свой репертуар (переводчик А. Газарян) и показывает спектакль в постановке В. Аджемьяна 15 ноября 1942 года. Это был большой экзамен для армянского театра по воплощению в художественной форме актуального публицистического произведения. И надо сказать, что вдохновенный труд армянских артистов увенчался успехом. Режиссеру удалось создать на сцене фронтовую атмосферу, а игра артистов, взаимоотношения действующих лиц, протекали в таких столкновениях, что зритель забывал, что он находится в театре. Спектакль оставался верным авторскому тексту, но он и превосходил его сценической эмоциональностью и художественной выразительностью.

Успех «Фронта» превзошел все ожидания. Спектакль шел в таком нарастающем темпе, что казалось вот-вот зрители поднимутся со своих мест и направятся в военкоматы. Без преувеличения можно сказать, что так и было в реальной действительности, когда многие в те дни записывались добровольцами в действующую армию. Такова сила подлинного искусства.

«Украденное счастье» И. Франко в Ленинанканском и Арташатском театрах прозвучал спектаклем правдивым, с глубоким психологическим раскрытием судеб Анны, Михайло Гурмана и Задорожного. Этот спектакль пользовался большим успехом, показываясь в Ереване, во многих районах и по телевидению.

Тема «Калиновой рощи» не могла не заинтересовать армянские театры. Она была направлена против тех, кто, успокоившись на достигнутых успехах, не желал идти вперед.

Ленинанканский спектакль, поставленный молодым режиссером К. Саркисяном, получился удачным, по настоящему украинским. Он был ценен выразительными актерскими работами, живыми характерами, мягким юмором.

«Не называя фамилии» украинского драматурга В. Минко одновременно ставится в 1954 году в театрах им. Г. Сундукяна и Ленинанканского театра им. Мравяна. Эти постановки были приурочены к 300-летию присоединения Украины к России.

Драматург ставит проблему воспитания молодого поколения, говорит об ответственности старших за судьбы своих детей. Ереванская постановка (перевод Г. Габриеляна, режиссер М. Мариносян) и ленинанканский спектакль (режиссер Г. Мкртчян) по идейной и художественной трактовке, сценическому воплощению и актерскому исполнению оказались в центре внимания армянских зрителей. Артистам двух театров удалось создать сочные украинские образы, спектакли яркого идейного звучания.

В том же 1954 году театр им. Г. Сундукяна показал «Любовь на рассвете» Я. Галана.

Откликаясь на постановку пьесы «Любовь на рассвете» критик С. Ризаев в газете «Коммунист» отмечал: «Талантливый коллектив театра за короткий срок создал увлекательный, патриотический спектакль». Ре-

цензент «Советакан Айастана» С. Арутюнян, подчеркивал, что спектакль призывает к бдительности и непримиримости к врагу, показывает, какой дорогой ценой достается победа.

С большой эмоциональностью, глубоко и темпераментно раскрывали армянские артисты образы украинских персонажей.

Таковы отдельные и далеко не полные факты из истории армяно-украинских театральных связей, которые в наши дни обогащаются.

1977 г.

ПРИЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ

Год 60-летия Великого Октября совпадает с 55-летием образования Союза Советских Социалистических Республик, объединившего в единую семью все народы нашей страны. История писала первую страницу новой социалистической культуры. Коммунистическая партия в решении этой важнейшей проблемы отводила большую роль театру, как воспитателю широких масс.

Предостерегая от левацкого уклона в этом вопросе, Ленин в своей речи на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического союза молодежи 2 октября 1920 года говорил: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹.

¹ В. И. Ленин, «Задачи союза молодежи». Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического союза молодежи.

Развивая это положение, великий вождь пролетарской революции указывал: «У предыдущего поколения задача сводилась к свержению буржуазии. Тогда главной задачей была критика буржуазии, развитие в массах ненависти к ней, развитие классового самосознания, умение сплотить свои силы».

Именно в свете ленинских указаний мы рассматриваем деятельность дореволюционного армянского театра, его репертуарную направленность. Факты красноречиво свидетельствуют о том, какой большой вклад внес театр в упрочение дружбы и единения трудовых масс, развитие классового самосознания. Репертуар тот красугольный камень в жизни театра, который позволяет всесторонне рассмотреть эту проблему, начиная с ее истоков. Армянский театр, как впрочем, и другие театры, не избегал в своей деятельности увлечения водевилями, мелодрамами и легковесными пьесами по кассовым соображениям. Однако основу его репертуара составляли произведения, освещающие кардинальные общественные задачи. «Театральная сцена, — писал в 1859 году Микаэл Налбандян, — стала тем грозным моральным судом, где справедливость и преступление получают свое достойное, беспристрастное возмездие».

Армянский театр много раз показывал остросоциальные пьесы Габриэла Сундукяна и других представителей критического реализма. Геворг Чмшкян и его единомышленники по театру первые среди армянской интеллигенции поняли каким грозным идейным оружием является русская классическая драматургия.

Вопреки колонизаторской политике царского самодержавия трудящиеся массы армян, грузин, азербайджанцев стремились к сплочению своих сил, единству. Конкретные формы тенденции отчасти проявлялись и в области театра. Армянские артисты часто выступали в

¹ Там же.

грузинских и азербайджанских спектаклях, оказывали помощь друг другу.

Братские взаимоотношения закавказских народов особенно ярко проявились во взаимных постановках пьес.

В переводах В. Абашидзе, И. Баградзе, И. Имедишвили, К. Кипиани и других, грузинский театр показывал произведения Г. Сундукяна. Еще в большом объеме переводились на армянский язык произведения грузинских и азербайджанских драматургов. Дореволюционный армянский театр в 1876 году поставил «Крт-крт» азербайджанского драматурга В. Мадатова, а в 1893—«Хануму» грузина А. Цагарели. С того времени грузинская и азербайджанская драматургия в лице А. Цагарели, А. Сумбатова—Южина, В. Гуния, В. Мадатова, У. Гаджибекова и других, наряду с армянскими и русскими пьесами, занимают достойное место в репертуаре нашего театра. Это позволяет армянскому зрителю не только ближе узнать жизнь своих соседей, но и проникнуться пониманием их забот и стремлений. Процесс этот характерен также для грузинского и азербайджанского театров.

Великий Октябрь, образование СССР, ленинская национальная политика объединили в нерушимый союз братские народы.

Немаловажную роль в этом процессе играет современная драматургия. Общеизвестны имена авторов и названия пьес, переведенных на армянский язык. За прошедшие годы их было так много, что этот список может занять десятки страниц. Отметим, что показ русской современной драматургии стал столбовой дорогой армянского театра.

Интернациональное направление репертуара армянского театра сказалось и в другом. Драматургия других народов во всевозрастающем объеме занимает прочное место на армянской сцене. Еще в прошлом

расширилась география авторских имен, включающая Украину и Белоруссию, Молдавию и Прибалтику, Среднюю Азию...

Иной раз сухие цифры красноречивее слов. А они свидетельствуют о том, что за годы Советской власти армянский театр показал своему зрителю из грузинской драматургии 60 произведений сорока авторов, и почти столько же из азербайджанской драматургии. Такие пьесы как «Севиль» Дж. Джабарлы, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Не называя фамилий» В. Минко, «Константин Заслонов» А. Мовзона, «Шакалы» А. Якобсона и другие названия обошли почти все армянские театры.

Советский театр один из важнейших участков идейного и художественного воспитания широких масс. Он интернационален по своему существу. Яркое доказательство тому — деятельность армянского театра.

1977 г.

МАЛЫЙ ТЕАТР И ЕГО
СПЕКТАКЛИ

«ДОБРЫЙ ДРУГ — ДОМ ОСТРОВСКОГО»

Благотворное влияние реалистического искусства Малого театра испытали все мастера армянской сцены — актеры, режиссеры, драматурги. Именно это влияние позволило армянскому театру выйти из узких рамок национальной тематики, обогатить свой репертуар произведениями русских авторов, поднимавших в своем творчестве важные проблемы. Не случайно первыми пьесами русских авторов на армянской сцене стали в 1864 году «Не в свои сани не садись» Островского, а в 1865 году «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, поставленные до этого Малым театром.

Руководитель армянского театра Г. Чмшкян, его последователи С. Мандинян, А. Амрикян, А. Сукнасян и другие были образованнейшими людьми своего времени, тесно связанными с передовой русской культурой. Им imponировала направленность Малого театра, и они, не копируя его, а учитывая собственные общественно-художественные задачи вслед за Островским и Сухово-Кобылиным ставят Гоголя и Грибоедова, Лермонтова и Достоевского, других классиков русской литературы. Творческая общность армянского и Малого театров проявляется не только в репертуаре.

Вначале, как известно, в творческом методе деятелей армянского театра доминировал ложноклассический стиль. И, несомненно, именно знакомство с исполнительской манерой гигантов Малого — Щепкина, Мочалова, Садовского и других, — помогло армянским ак-

терах стать на путь реалистического изображения жизни. Это признавал великий армянский драматург Габриэл Сундукян.

Постоянными посетителями Малого театра были учащиеся Московского Лазаревского института, и среди них—будущие крупнейшие деятели армянского театра С. Мандинян, А. Мандинян, В. Шахатуниан. Студентами они ставили спектакли, на которые приглашали артистов любимого Малого.

Много можно было бы рассказать и о творческой дружбе между Александром Николаевичем Островским и Габриэлом Сундукяном, которого при жизни называли «армянским Островским». Островский виделся с Сундукяном в 1883 году в Тифлисе, беседовал с ним, интересовался его пьесами. А одну из них—знаменитую комедию «Пэпо» привез с собой в Москву, чтобы поставить в Малом театре. И только тяжелая болезнь лишила его возможности познакомить русского зрителя с творчеством армянского драматурга.

Огромное влияние на развитие реалистического направления в театрах Закавказья, в частности, в армянском, оказали гастрольные поездки Малого в Тифлис и Баку. Малый театр показывал пьесы Островского и других авторов, в которых играли Федотова, Ермолова, Южин, Рыбаков, Правдин и другие крупнейшие артисты русской сцены. Спектакли проходили с огромным успехом. В числе постоянных зрителей были армянские артисты, режиссеры и драматурги, учившиеся у своих северных коллег правде жизни, честному служению родному народу. Испытали на себе чудесное воздействие искусства русских мастеров и многочисленные любительские труппы, повсеместно возникавшие здесь с конца 20-х годов прошлого века.

Великая Октябрьская революция и установление Советской власти в Армении еще более укрепили тесные связи армянского театра с русской культурой, и в

первую очередь, с Малым театром. Напомню только важные вехи их творческого содружества.

27 октября 1924 года в Москве к 100-летию «Дома Островского» закладывается памятник великому русскому драматургу. В торжествах принимает участие группа деятелей армянского театра.

1928 год. На сцене Большого театра Ваграм Паназян играет Отелло, где его партнерами выступают ведущие артисты Малого театра—великодушная Е. Гоголева—Дездемона, С. Головин—Яго и другие.

1941 год. Театр имени Г. Сундукяна открывает свои гастроли в Москве в здании Малого театра. Здесь же он показывает в 1956 году свои постановки во время второй Декады армянской литературы и искусства.

1949 год. Страна широко отмечает 125-летие со дня основания Малого театра. Армения живо откликнулась на это знаменательное событие—доклады и беседы, выставки и многочисленные статьи в республиканской периодике, в которых прослеживалось влияние Малого театра на становление и развитие армянского театрального искусства.

1953 год. В армянском театральном обществе и в Доме работников искусств празднуется 100-летие со дня рождения М. Н. Ермоловой.

1968 год. В Ереване открывается театр «Дружба». Честь его открытия предоставляется артистам Малого театра, которые с большим успехом показывают отрывки из своих спектаклей.

1971 год. Малый театр полным составом приезжает в Ереван и на сценах театров имени Г. Сундукяна и А. Спендиарова представляет свыше шестидесяти спектаклей своего обширного репертуара, открыв у нас свой 148-й сезон. Это был подлинный праздник театрального искусства.

В дни гастролей главный режиссер Малого театра народный артист СССР Б. Равенских репетировал с

молодыми артистами Ереванского драматического театра пьесу Бернарда Шоу «Шоколадный солдатик», премьера которой стала еще одним ярким свидетельством тесных творческих связей театров двух братских народов.

Учитывая исключительную роль Малого театра в повышении профессионального мастерства армянских артистов и режиссеров за прошедшие годы, его роль в развитии армянского театрального искусства, отмечая заслуги коллектива перед трудящимися нашей республики, Президиум Верховного Совета Армянской ССР наградил театр и целый ряд его работников Почетными грамотами.

Многое следовало бы сказать о той существенной роли, которую сыграл Малый театр в творческой судьбе Р. Каплянiana. Как режиссер, он очень многим обязан этому замечательному коллективу. Ему посчастливилось поставить здесь к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина «Призвание» С. Дангулова и «Каменного хозяина» — к 100-летию юбилею Леси Украинки.

В дни празднования 150-летнего юбилея Малого театра армянские актеры выразили сыновнюю признательность юбилярам.

1974 г.

ПОДВИГ ВО ИМЯ ИСКУССТВА

Сто лет минуло после смерти Щепкина. Не только его многочисленных учеников, но и последних зрителей, видевших игру гениального артиста, нет уже в живых. А память о нем жива, вызывает восторг, восхищение, преклонение перед самородком, о котором с любовью и благоговением писали великие люди прошлого.

Чтобы лучше понять какое влияние Михаил Семенович Щепкин оказал на литературу и театр своего времени, следует обратиться к свидетельствам его современников и последователей.

Огромное впечатление на Белинского производит образ Городничего в исполнении Щепкина. По этому поводу великий критик пишет: «Какое одушевление, какая простота, изящество! Все так верно, глубоко, истинно. Актер понял поэта: оба они хотят показать явление действительной жизни, явление характеристическое, типическое».

Константин Сергеевич Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» называет Щепкина гордостью национального искусства, создателем основы подлинно драматического искусства, великим законодателем и артистом.

Щепкин был непререкаемым авторитетом в сценическом искусстве.

Утверждая принципы реализма, Щепкин призывал своих учеников любить театр больших идей и правдивых чувств. Ставя перед ними великую цель идейного, правдивого и вдохновенного искусства, Щепкин учит, что актеру нужно вложить в свое творчество громадный труд, чтобы достигнуть совершенства.

Давая это наставление своим ученикам, Щепкин сам подавал ярчайший пример неустанного творчества. Еще большее значение М. С. Щепкин придавал изучению самой жизни, которая должна питать всякое искусство.

Щепкин прежде всего подчеркивал необходимость глубокого постижения авторской идеи. Это и давало право говорить Герцену о Щепкине, что «он сказал правду на русской сцене, он первый стал неатеатрален на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без эффектации, без шаржа...»

Вторая важнейшая особенность актерского искус-

ства Щепкина—это общественная направленность каждого его сценического создания. «Торжество его искусства, — писал Белинский о Щепкине, — состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека».

Актер и человек были для него неотделимы, ибо главную роль искусства Щепкин видел в активном воздействии на жизнь посредством ее глубокого и верного художественного отражения.

Смело и мужественно борется Щепкин против отступившего от правильного пути Гоголя — за Гоголя. И он же возложил на свои плечи все заботы по изданию полного собрания сочинений своего друга после его смерти.

Не боясь жандармов, Щепкин едет к своему опальному другу Тарасу Шевченко, чтобы повидаться с ним и пожать его мужественную руку после десятилетней солдатчины и каторги.

Как Пушкин в литературе, Глинка — в музыке, Александр Иванов — в живописи, Михаил Семенович Щепкин являлся таким же реалистическим преобразователем в русском сценическом искусстве.

Выйдя из крепостнической семьи, он, благодаря природному дару и поддержке передовых людей своего времени, стал первым артистом русской сцены, Щепкин верой и правдой служил русскому театру, вознес его на уровень мирового театрального искусства.

Говоря о величии и значении Михаила Семеновича Щепкина в развитии реализма в русском театре, мы должны с особой силой подчеркнуть его влияние на искусство артистов армянского театра.

Со дня первого армянского спектакля в Москве, в 1858 году, сыгранного армянами-студентами Московского университета и Лазаревского института, и, несомненно, видевшими игру Щепкина и других артистов

Малого театра, и на протяжении прошедшего столетия артисты армянского театра испытывали благотворное влияние русского передового реалистического театра и прежде всего — игры великого Щепкина.

Сегодня мы по праву можем сказать, что советский театр является прямым наследником великих реалистических идей и прогрессивных преобразований корифея русского театра Михаила Семеновича Щепкина. Мы боремся за сценическую правду, за современность и идейность в репертуаре, за показ образа современного человека на советской сцене.

1963 г.

ИСТОКИ БОЛЬШОЙ ДРУЖБЫ

Сегодня, когда армянский народ с распростертыми объятиями встречает посланцев великой русской культуры — коллектив прославленного и старейшего Малого театра, с особой силой ощущаешь его неразрывную связь с армянской культурой. Дружба двух театров, их взаимосвязь имеет давнюю историю.

Великие сыны русского народа ценили культуру армянского народа и всегда с неизменной симпатией говорили о ней. Это чувство было взаимным. Вспомним Хачатура Абовяна, Микаэла Налбандяна, Рафаэла Патканяна и других, с любовью переведших на армянский язык многие произведения Пушкина, Грибоедова, Карамзина, Лермонтова, Островского, Сухово Кобылина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и других мастеров русского слова.

Императорский по названию Малый театр со дня своего основания был по-существу театром для народа, театром реалистического направления, революционного

романтизма, призывающий своим обличительным репертуаром к протесту против несправедливостей господствующего строя, самодержавного гнета. Вот почему в продолжении всего XIX века Малый театр всегда являлся притягательной силой для представителей прогрессивной армянской интеллигенции.

Малый театр оказал, безусловно, определенное влияние на формирование репертуара молодого армянского театра.

Со дня своей организации армянский театр и Геворг Чмшкян твердо придерживались творческого метода Малого театра и великого русского артиста Щепкина. Из множества примеров приведем только один.

Известный армянский артист Седрак Мандинян привез из Москвы готовый перевод комедии Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», которая была затем поставлена Г. Чмшкяном в 1865 году.

Интерес деятелей Малого театра к армянской культуре был огромен. Этим также можно объяснить неоднократные гастроли театра на Кавказе, приезд Островского в 1883 году в Тифлис и его искреннюю дружбу с Сундукяном.

Первый приезд прославленного русского театра на Кавказ относится к 1883 году. Пресса и публика восторженно приняли спектакли старейшего русского театра, выражая особую благодарность за показ пьес Островского. Говоря о спектакле «Василиса Мелентьева», печать особо выделяла прекрасную игру Федотовой в заглавной роли: «С каждым новым спектаклем госпожа Федотова все более и более приводит в восторг тифлисскую публику. С каждой новой пьесой талантливая артистка раскрывает перед нами новую художественную страницу роскошного альбома созданных ею ролей»¹. Глубокое впечатление оставляет игра

¹ «Кавказ», 1883, № 146.

Федотовой в роли Катерины. «В этот вечер тифлисская публика, вконец побежденная дивными красотами таланта г-жи Федотовой, постаралась выразить ей глубокую благодарность с энтузиазмом, свойственным лишь жителям знойного юга».

«Энтузиазм жителей знойного юга» вновь призывает артистов Малого театра на Кавказ в 1885, 1887 и 1892 годах. В составе труппы лучшие силы русской сцены — Ермолова, Федотова, Рыбаков, Южин, Правдин, Ленский. Артисты играют «Бесприданницу», «Женитьбу Белугина», «Грозу», «Лес». Пьеса «Без вины виноватые», написанная Островским после возвращения из Тифлиса в 1883 году, вызвала особый интерес зрителей: редко можно было увидеть спектакль, в котором участвовало бы такое созвездие артистических имен: Федотова — Кручинина, Рыбаков — Незнамов, Правдин — Шмага, Южин — Муров.

Малый театр гастролировал в Тифлисе и Баку в 1891, 1900, 1901, 1903, 1916 годах и в каждый свой приезд показывал новые постановки пьес Островского: «Бешенные деньги», «Волки и овцы», «Поздняя любовь», «Невольница», «Трудовой хлеб», «Таланты и поклонники».

Приведем еще несколько отзывов печати.

«С первого же появления Ермоловой образ Катерины вырастает на глазах у публики во всей своей цельности... Такого по силе трагизма и реальности исполнения еще не видела, да и вероятно, не увидит тифлисская публика».

С небывалым успехом проходят гастроли Малого театра в Тифлисе и Баку в 1900 году. Газета «Мшак» писала: «Вчера, 16 мая, в театре Тагиева начались гастроли артистов императорского Малого театра под руководством Правдина. Была показана комедия Островского «Бешенные деньги». Не ошибемся, если скажем, что такого удачного спектакля в Баку еще не

было... На сцене вы видите не исполнителей, а живых людей, совершенные образы, которые живут, и живут так просто, естественно и красиво, что зритель не только с большим вниманием, не утомляясь, следит за их действиями, но и вместе с ними радуется, смеется, горюет, переживает... Существование суфлера было забыто... Ничего лишнего, ничего ложного не бросалось в глаза»¹. О спектакле «Таланты и поклонники» та же газета писала: «Достаточно сказать, что после спектакля сожалеешь, почему он так быстро кончился. Главное в том, что вы забываете, что находитесь в театре, настолько живой и естественной была игра... После окончания спектакля зрители непрерывно в течение десяти минут продолжали аплодировать, вызывая артистов на сцену»².

На Кавказе выступали и другие выдающиеся артисты русской сцены — Иванов—Козельский, Стрепетова, Давыдов, Самойлов—Мичурин, Дальский и другие. Все они несли со сцены правду жизни, утверждая гуманистические и демократические идеалы.

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

¹ «Мшак», 1900, № 93.

² «Мшак», 1900, № 16.

говорят ни уму ни сердцу и не пробуждают в нем сил для честной борьбы»¹.

Таким образом, гастроли артистов Малого театра в Тифлисе и Баку еще больше укрепляли позиции армянского театра, показывали необходимость новых встреч между представителями театрального искусства двух народов. Гастроли артистов армянского театра в Москве в 1912 году так же проходят с громадным успехом, вызывают восторженные отзывы печати, представителей русской сцены и Малого театра.

В годы Отечественной войны, будучи в Ереване, старейшие артисты Малого театра Рыжова и Массалитина так отзывались о мастерстве Арус Восканян: «Отрывки из пьес «Без вины виноватые» и «Гроза» исполнила Арус Восканян. Ее лиричность, проникновенный взгляд в «Грозе», трагическая обреченность ее Катерины оставили на нас большое впечатление».

Нынешний приезд Малого театра на продолжительные гастроли в Ереван с полным составом коллектива и с обширным репертуаром и одновременные гастроли театра имени Г. Сундукяна в Москве — новое яркое свидетельство дружбы двух братских народов, их стремление к духовному и художественному обогащению.

1971 г.

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

Армянский зритель с особым интересом ждал встречи со спектаклем «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина. И не потому только, что Малый театр показы-

¹ «Новое обозрение», 1903, № 6588.

вал свою премьеру в Ереване с замечательным артистом Игорем Ильинским в роли Расплюева, но и по причине того, что это классическое произведение имеет более чем вековую традицию на армянской сцене, украшало его репертуар, начиная с 1865 года.

В «Свадьбе Кречинского» в неприкрытой форме звучит острая политическая сатира на крепостиннический строй самодержавной России, вскрывается взяточничество и плутовство, воровство и подлог, точно характеризующие мир дворянства и аристократии.

Прекрасный знаток современной ему жизни, Сухово-Кобылин сумел всю эту повседневную нечисть показать в сконцентрированном виде, со всеми бытовыми характерными деталями. Показать не с бесстрастностью летописца, а гневно, взволнованно.

Ярким выразителем этого общества, носителем всей его порочности является Кречинский. Сухово-Кобылин сумел обобщить в литературных образах, предельно обнажить омерзительную суть высшего общества и выставить ее на подмостках театра для осмеяния и осуждения.

Сухово-Кобылин прожил долгую и бурную жизнь. Обвиненный в убийстве своей гражданской жены, француженки Луизы Симон-Диманш, он попал под многолетнее следствие судебных властей, дважды сидел в тюрьме, где и дописал первую часть задуманной трилогии, имевший большой успех на сцене Малого театра. Сухово-Кобылин написал впоследствии «Дело» и «Смерть Тарелкина», завершил трилогию, в которой царские чиновники узрели крамолу.

Молодой талантливый режиссер Малого театра Л. Хейфец, художник Б. Волков и все исполнители увидели в этой комедии широкое социальное полотно. Оно дало им возможность говорить о достойном отно-

212

шении к человеку, любви к нему, протестовать против ущемления его достоинств.

Режиссеру важно было отойти от трафаретного, традиционного прочтения Кречинского—его зачастую показывали мелким авантюристом и фатом, покорителем провинциальных барышень, недалекого по уму ловкача, и Расплюева, опустившегося дворянина, эдакого мальчишка на побегушках.

Образ Кречинского—большой творческий успех В. Кенигсона. Он энергичен, напорист, деловит, находится в непрерывном движении. В его внешнем облике нет ничего красивого и привлекательного, да и никто не в состоянии разглядеть его лица, когда он носится, охваченный всепожирающей страстью добывания денег. Да, он авантюрист большого масштаба, и артист показывает своего героя авантюристом умным, мыслящим, творящим на ходу все свои неблагоприятные поступки с заранее обдуманными намерениями, вдохновенно, с чувством собственного достоинства.

Незабываемое впечатление оставляет игра артиста во втором и третьем актах, его внезапные бурные переходы от отчаяния к веселью в сценах с Расплюевым, в издевке над ним. Кречинский—артист в жизни. И таким он выглядит в ярком исполнении В. Кенигсона.

С именем Ильинского связаны многие успехи советской комедии в театре и кино. Роль Расплюева дает неограниченные возможности любому исполнителю построить этот образ на чередовании гротеска и эксцентрики. Однако это путь, так сказать, наименьшего сопротивления. Со свойственным большому артисту чувством современности и огромной ответственности перед искусством, Ильинский избрал путь более сложный и верный. Его Расплюев—человек уставший от невзгод жизни. Он смеется в своих жалких потугах, но в то же время трагично его одиночество, смятение души, психологический надлом. Все это показывается

артистом с философской глубиной. Поражаешься мастерству актера, не прибегающего к внешним эффектам, а раскрывающего образ скупыми жестами, выразительностью умного взгляда, тактом и сдержанностью. Ильинский—Расплюев в центре спектакля. По своей классической законченности этот образ может считаться новой яркой страницей в его творческой биографии.

С художественной правдой и жизненной достоверностью раскрывают свои роли Д. Павлов—Муромский, Т. Еремеева—Атуева. В их исполнении они выглядят добрыми, доверчивыми и заботливыми людьми. Темпераментен С. Конов в роли ростовщика. Эпизодическую роль Тишки В. Дубровский проводит легко и непосредственно. С достаточной убедительностью играют свои роли В. Лепко—Лидочка, В. Соломин—Нелькин, В. Игаров—Щебнев.

Особо хочется выделить колоритную игру Б. Горбатова в роли камердинера Федора. Актер придал этому образу черты выученика Кречинского, преданного своему хозяину—такого же энергичного и деятельного, выполняющего без оглядки все его приказания. Он не традиционный слуга, а вполне подготовленный соучастник всех афер своего хозяина.

Мы поздравляем коллектив Малого театра, режиссера и исполнителей с большой творческой победой, с возвращением в строй этого замечательного произведения Сухова-Кобылина.

1971 г.

«БЕШЕННЫЕ ДЕНЬГИ»

Прошло столетие после первой премьеры «Бешеных денег» Островского на сцене Малого театра. Жемчужина мировой драматургии и по сей день доставляет

огромное эстетическое наслаждение зрителям, волнует насущными нравственными проблемами, не потерявшими до сих пор свою значимость.

Островский вытаскивает на всеобщее обозрение прогнившую мораль дворянского сословия и буржуазных дельцов, существование которых проходит в разврате.

Вот дворянин Телятьев, промотавший свое состояние на женщин и кутежи, проповедующий циничную философию, что «чем в женщине меньше нравственности, тем лучше», или же Глумов, считающий, что на красивой женщине должен жениться или шуллер или человек, составляющий карьеру, что красота должна принести проценты, служить приманкой «для начальства и средством к быстрому повышению», и в конце концов, ставший любовником богатой старухи, доживающей свои последние дни...

В таком же плане обрисован образ другого представителя дворянства, шестидесятилетнего барина Кучумова, заявляющего о своей любви к Лидии, предлагающего взять ее на содержание. Или же сама Чебоксарова, мать Лидии, пускающая пыль в глаза окружающим, живущая на широкую ногу при отсутствии денег, мечтающая выгодно выдать дочь замуж.

А сама Лидия? Нет, она не из тех, на стороне которой были симпатии Островского. Недалекая по уму, взбалмошная, капризная, не знающая цену деньгам, она живет только в свое удовольствие. Черствая и эгоистичная, пришедшая к убеждению, что ей без золота жить нельзя, что ее ласки стоят этого и надо попробовать «насколько я могу обойтись без стыда».

По своим взглядам на место женщины в обществе недалеко ушел от представителей дворянства и удачливый делец новой формации Савва Геннадич Васильков, проповедующий домостроевскую философию,—ему

нужна красивая и покорная жена для обдѣлывания своих коммерческих дел.

Малый театр, на сцене которого в продолжении всей творческой деятельности великого русского драматурга были осуществлены почти все его произведения, по праву носит имя Дома Островского. Если мы попытаемся разобраться, в чем успех «Бешенных денег» в постановке народного артиста РСФСР и заслуженного деятеля Грузинской ССР Л. Варпаховского, то должны подчеркнуть, прежде всего, остроту сатирической направленности, раскрытие содержания этого классического произведения с позиций современности.

Режиссеру важно было раскрыть прежде всего глубину характеров действующих лиц, показать их такими, какими они были сто лет назад через их конкретные поступки, вытекающие из их мировоззрения, всего уклада тогдашней жизни, постичь философскую концепцию Островского.

Опираясь в своей работе на традиции театра в постановке пьес Островского, режиссер с блеском сумел воплотить свои замыслы в творческой индивидуальности каждого исполнителя, предоставив широкие возможности каждому артисту раскрыть свое дарование. В спектакле присутствует единый ансамбль, а исполнение всех ролей стоит на грани концертной виртуозности.

В роли купца Василькова выступает Ю. Каюров, игра которого захватывает самобытностью, мягкостью, внутренней музыкальностью. Автор далек от мысли представить своего героя сатирической личностью, объектом шуток и розыгрыша, хотя и многие его поступки вызывают смех. Может, внешне он выглядит таким, но на самом деле он умен и хитер, знающий, что деньгами он добьется любой цели. Но он же глубоко человечен, когда ему наносят душевные раны.

Н. Корниенко раскрывает образ Лидии просто и естественно, она показывает характерные для черствой мещанской души черты провинциальной хищницы. Она искренна и непосредственна в поступках, бездушна в своей красоте, для нее нет ничего выше личного благополучия. В этой роли с таким же успехом выступает Э. Быстрицкая, играющая хищницу более высокого полета, наделенную к тому же привлекающей женственностью.

Неувядаемое мастерство старейшей артистки Е. Шатровой в роли Чебоксаровой доставляет огромное художественное наслаждение. Ее игра — сама жизнь без всяких прикрас, с типичностью поступков тех, кто готов ради денег пожертвовать самым дорогим человеком.

«Святая троица» — Телятьев — Н. Подгорный, Кучумов — В. Кенгсон, Глумов — В. Езепов ведут свои роли легко и непринужденно, демонстрируя огромное мастерство, искреннюю правдивость, различные сценические приемы. Колоритен камердинер Василий в сдержанной игре С. Харченко.

Рассматривая игру всех исполнителей в целом, мы видим, что созданные ими персонажи меньше всего озабочены сохранить какое-то внешнее приличие, их ничуть не смущает отвратительность произведенных мыслей. Обмануть, перехитрить, завлечь в западню, продать себя подороже, достичь материального благополучия любыми средствами — вот цель каждого из них.

Зрители восхищаются отточенной техникой и мастерством артистов. В столкновении героев пьесы, если можно так сказать, в соревновании между собой в хитрости и изворотливости, предельно глубоко раскрываются характеры людей.

Спектакль «Бешенные деньги» может послужить ярким образцом глубоко продуманной работы Малого театра. Это широкое жизненное полотно времени, точ-

нужна красивая и покорная жена для обдѣлывания своих коммерческих дел.

Малый театр, на сцене которого в продолжении всей творческой деятельности великого русского драматурга были осуществлены почти все его произведения, по праву носит имя Дома Островского. Если мы попытаемся разобраться, в чем успех «Бешенных денег» в постановке народного артиста РСФСР и заслуженного деятеля Грузинской ССР Л. Варпаховского, то должны подчеркнуть, прежде всего, остроту сатирической направленности, раскрытие содержания этого классического произведения с позиций современности.

Режиссеру важно было раскрыть прежде всего глубину характеров действующих лиц, показать их такими, какими они были сто лет назад через их конкретные поступки, вытекающие из их мировоззрения, всего уклада тогдашней жизни, постичь философскую концепцию Островского.

Обираваясь в своей работе на традиции театра в постановке пьес Островского, режиссер с блеском сумел воплотить свои замыслы в творческой индивидуальности каждого исполнителя, предоставив широкие возможности каждому артисту раскрыть свое дарование. В спектакле присутствует единый ансамбль, а исполнение всех ролей стоит на грани концертной виртуозности.

В роли купца Василькова выступает Ю. Каюров, игра которого захватывает самобытностью, мягкостью, внутренней музыкальностью. Автор далек от мысли представить своего героя сатирической личностью, объектом шуток и розыгрыша, хотя и многие его поступки вызывают смех. Может, внешне он выглядит таким, но на самом деле он умен и хитер, знающий, что деньгами он добьется любой цели. Но он же глубоко человечен, когда ему наносят душевные раны.

Н. Корниенко раскрывает образ Лидии просто и естественно, она показывает характерные для черствой мещанской души черты провинциальной хищницы. Она искренна и непосредственна в поступках, бездушна в своей красоте, для нее нет ничего выше личного благополучия. В этой роли с таким же успехом выступает Э. Быстрицкая, играющая хищницу более высокого полета, наделенную к тому же привлекающей женственностью.

Неувядаемое мастерство старейшей артистки Е. Шатровой в роли Чебоксаровой доставляет огромное художественное наслаждение. Ее игра — сама жизнь без всяких прикрас, с типичностью поступков тех, кто готов ради денег пожертвовать самым дорогим человеком.

«Святая троица» — Телятьев — Н. Подгорный, Кучумов — В. Кенигсон, Глузов — В. Езепов ведут свои роли легко и непринужденно, демонстрируя огромное мастерство, искреннюю правдивость, различные сценические приемы. Колоритен камердинер Василий в сдержанной игре С. Харченко.

Рассматривая игру всех исполнителей в целом, мы видим, что созданные ими персонажи меньше всего озабочены сохранить какое-то внешнее приличие, их ничуть не смущает отвратительность проповедуемых мыслей. Обмануть, перехитрить, завлечь в западню, продать себя подороже, достичь материального благополучия любыми средствами — вот цель каждого из них.

Зрители восхищаются отточенной техникой и мастерством артистов. В столкновении героев пьесы, если можно так сказать, в соревновании между собой в хитрости и изворотливости, предельно глубоко раскрываются характеры людей.

Спектакль «Бешенные деньги» может послужить ярким образцом глубоко продуманной работы Малого театра. Это широкое жизненное полотно времени, точ-

но характеризующее затхлую атмосферу социальных порядков — высшее общество заполнено Глумовыми, Телятьевыми, Чебоксаровыми, Кучумовыми, Лидочками и Васильковыми.

Обличительная сторона спектакля, его сатирическая направленность, предельная обнаженность характеров и постулков действующих лиц оставляют огромное эмоциональное впечатление. Театр показал Островского не бытописателем, а страстным и непреклонным борцом за правду, против «темного царства».

1971 г.

РАЗНЫЕ ТЕМЫ

В СУРОВЫЕ ГОДЫ

Словно это было вчера... Только что закончились в Москве гастроли театра имени Г. Сундукяна. Успех был поразителен. Зрители горячо аплодировали талантливым актерам — В. Вагаршяну, Р. Нерсисяну, Асмик, Г. Джанибебяну, Д. Маляну, всему творческому коллективу театра.

Спектакли были высоко оценены московской общественностью. Центральный орган партии газета «Правда» писала о спектакле «Страна Родная» Д. Демирчяна: «Армянский государственный театр имени Сундукяна показал прекрасный патриотический спектакль, насыщенный благородными идеями и пламенными чувствами». С этой оценкой перекликалось высказывание командующего Московским военным округом генерала армии В. Тюленова: «Непоколебимая воля народа, светлое стремление к свободе, беззаветная преданность своей Родине — вот чем дышит историческая пьеса, вполне созвучная идеям, волнующим советского зрителя, советский народ».

22 июня 1941 года театр возвращался в Ереван. День был по-летнему солнечный, вошедший в биографию Отчизны как самый черный...

Первым откликом сундукяновцев на военную тему стал спектакль, составленный из одноактных пьес русских и армянских авторов. Специальная бригада театра в первый год войны около двухсот раз выступала в различных районах республики, в войсковых частях.

Коллектив вынес решение — до конца войны отдавать государству свою однодневную зарплату из месячного оклада.

Почти полностью обновился репертуар театра. На его сцену пришли спектакли ярких патриотических чувств, призывающие народ к борьбе с врагом: «Месть» Н. Заряна, «Геворг Марзпетуни» Мурацана, «В глубине леса» Р. Саряна, «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и многие другие.

Они отличались высокой идейностью и художественностью, в них раскрылись талант и мастерство армянских режиссеров и артистов. Особенно показательным был успех спектакля «Фронт», поставленный В. Аджемяном. Образы, мастерски созданные Г. Джанибеком (Иван Горлов), Д. Маляном (Орнев), В. Вагаршяном (Мирон Горлов), А. Аветисяном (Колос), Р. Нерсисяном (Гайдар), навсегда вошли в сокровищницу армянского театрального искусства.

Вдохновенный труд всего творческого коллектива был высоко оценен партией и народом. В 1943 году Указом Президиума Верховного Совета Армянской ССР театр имени Г. Сундукяна за постановку спектаклей «Фельдмаршал Кутузов» Вл. Соловьев, «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Генерал Брусилов» И. Сельвинского был награжден Почетной грамотой, многие артисты и режиссеры получили почетные звания.

Театр оперы и балета им. А. Спендиарова также провел большую работу по патриотическому воспитанию масс. Героическая опера «Кер-оглы» У. Гаджибекова и «Даиси» З. Палнашвили выразили заветные чаяния людей, их стремление к свободе, воле. Многие работники театра удостоились почетных грамот и званий.

Артисты регулярно выступали в войсковых частях. К бойцам с пламенными призывами обращались Айка-

нуш Даниелян, Татевик Сазандарян и другие ведущие оперные певцы. Бригады театра выезжали на фронт, вдохновляя защитников Родины на ратные подвиги.

Знаменательным событием в культурной и общественной жизни республики в годы войны явилось исполнение Седьмой симфонии Д. Шостаковича в оперном театре. Оркестром дирижировал Михаил Тавризян.

За годы войны Ленибаканский театр поставил много пьес на военную тему — «Шел солдат с фронта» В. Катаева, «Пархоменко» Вс. Иванова, «Вараздат» Л. Микаэляна, «Цахкасар» А. Барсегяна, «Лед тронулся» и «На вулкане» А. Араксманяна и другие. Работа театра шла в общем русле мобилизации народа на разгром врага. Отличные актерские силы — А. Арменян, Е. Дурян-Арменян, Л. Зограбян, Ц. Америкян, А. Пашаян — создали незабываемые образы советских патриотов.

Не ограничивал свою деятельность рамками родной сцены Ереванский русский театр имени К. Станиславского. Творческие бригады выезжали в войсковые части со спектаклями, сценками из отдельных спектаклей, концертными номерами. В них участвовали Г. Ген, И. Грикуров, А. Тер-Семенов, В. Добровольский и другие. Среди лучших спектаклей хочется отметить в первую очередь те, которые не шли на армянской сцене: «Дым отчества» братьев Тур и Шейнина, «Нашествие» Л. Леонова, «Давным-давно» А. Гладкова, «Большое сердце» Дарасели, «Татьяна Белкина» Е. Ерзникян.

От этих творческих коллективов не отставал и Ереванский ТЮЗ, на сцене которого спустя два месяца после начала войны появились одноактные пьесы, рассказывающие юным зрителям о фронте, борьбе с разрушителями государственной правды, — «Связной», «В лесу», «На старой даче», поставленные А. Агасян, С. Кочаряном, Г. Бейляряном. Театр поставил множество пьес из оригинальной драматургии — «Сын Родины»

ны» Т. Ахумяна, «Камо» М. Кочаряна, «Первый день» А. Гулакяна, «В тылу» А. Шайбона, «За родину» Г. Бейляряна, «Зоя» Г. Янджяна.

Кироваканский городской театр, передвижной театр Амо Харазяна, районные театральные коллективы нашей республики продемонстрировали в годы войны высокую идейную сознательность, оперативность, организованность. Несмотря на трудные условия работы и ограниченные возможности, они поставили много пьес из армянской и русской драматургии, воспитывали зрителя на ярких примерах солдатской доблести, мужества советских людей.

Армянские драматурги создали ряд истинно патристических и высокохудожественных произведений, отвечающих думам и настроениям широких масс. Военная тематика прочно вошла в репертуар всех театров республики, стала главной линией их деятельности.

1975 г.

«ЗАБАСТОВКА»

Дореволюционный армянский театр реалистического направления всегда имел в своем репертуаре немало произведений остросоциального направления, в которых подвергались резкой критике пороки самодержавного строя. Вспомним пьесы Сундукяна и Ширванзаде из армянской действительности, Островского и Гоголя из русской жизни.

Однако пьес о рабочем классе до 1905 года армянская драматургия не имела. Первая русская революция взбудоражила весь мир и подобно океанскому прибою всколыхнула обездоленные народы царской империи. Как отражение революционного настроения масс, в том же году появляется пьеса рабочего-кожевника Анушавана Вартамяна под выразительным названием «Заба-

ставка». Она была поставлена в 1912 году в Тифлисском народном театре благодаря инициативе и настойчивости артиста-режиссера Армена Арменяна. История постановки этой пьесы о рабочем классе, поднявшегося на борьбу за свои права, настолько интересна, что о ней стоит рассказать подробно.

В 1912 году Армен Арменян возглавлял армянскую театральную секцию Народного дома Зубалова. В том же году он избирается председателем жюри новых сценических произведений. Позже, вспоминая это время, Армен Арменян писал: «Целыми днями я сидел в своей комнате или под деревом во дворе и читал пьесы. Их было много, целых сто названий, словно кто мог писать решил стать драматургом».

Среди этих пьес он выделил «Тяжелый сон» Левона Калантара и «Весну любви» Александра Акопяна. Но более всего его захватила «Забастовка» неизвестного автора. «Здесь, — пишет он в своих воспоминаниях, — я увидел новое, еще несказанное слово, увидел действие рабочей массы, современную жизнь, живое дыхание времени».

Пьеса увлекает Арменяна, и он загорается желанием поставить ее на армянской сцене. Он быстро устанавливает связь с автором. При первой встрече происходит следующий диалог между режиссером и драматургом:

— Дорогой, ваша пьеса, хотя и... полна ошибок, но тем не менее она интересна по содержанию; мы постараемся привести ее в порядок. Но, скажите, что вдохновило вас взять такой сюжет для вашей драмы?

— Жизнь нашей фабрики. Я преднамеренно взял нашу среду. Ведь положение рабочих на всех фабриках одинаковое.

Автор высказывал опасение, что комитет театра не согласится поставить пьесу. Но Арменян успокоил его: «Будем бороться до победного конца». И в самом деле.

ны» Т. Ахумяна, «Камо» М. Кочаряна, «Первый день» А. Гулакяна, «В тылу» А. Шайбона, «За родину» Г. Бейляряна, «Зоя» Г. Яццжяна.

Кироваканский городской театр, передвижной театр Амо Харазяна, районные театральные коллективы нашей республики продемонстрировали в годы войны высокую идейную сознательность, оперативность, организованность. Несмотря на трудные условия работы и ограниченные возможности, они поставили много пьес из армянской и русской драматургии, воспитывали зрителя на ярких примерах солдатской доблести, мужества советских людей.

Армянские драматурги создали ряд истинно патристических и высокохудожественных произведений, отвечающих думам и настроениям широких масс. Военная тематика прочно вошла в репертуар всех театров республики, стала главной линией их деятельности.

1975 г.

«ЗАБАСТОВКА»

Дореволюционный армянский театр реалистического направления всегда имел в своем репертуаре немало произведений остросоциального направления, в которых подвергались резкой критике пороки самодержавного строя. Вспомним пьесы Сундукяна и Ширванзаде из армянской действительности, Островского и Гоголя из русской жизни.

Однако пьес о рабочем классе до 1905 года армянская драматургия не имела. Первая русская революция взбудоражила весь мир и подобно океанскому прибою всколыхнула обездоленные народы царской империи. Как отражение революционного настроения масс, в том же году появляется пьеса рабочего-кожевника Анушавана Вартаняна под выразительным названием «Заба-

ставка». Она была поставлена в 1912 году в Тифлисском народном театре благодаря инициативе и настойчивости артиста-режиссера Армена Арменьяна. История постановки этой пьесы о рабочем классе, поднявшего борьбу за свои права, настолько интересна, что о ней стоит рассказать подробно.

В 1912 году Армен Арменьян возглавлял армянскую театральную секцию Народного дома Зубалова. В том же году он избирается председателем жюри новых сценических произведений. Позже, вспоминая это время, Армен Арменьян писал: «Целыми днями я сидел в своей комнате или под деревом во дворе и читал пьесы. Их было много, целых сто названий, словно кто мог писать решил стать драматургом».

Среди этих пьес он выделил «Тяжелый сон» Левона Калантара и «Весну любви» Александра Акопяна. Но более всего его захватила «Забастовка» неизвестного автора. «Здесь, — пишет он в своих воспоминаниях, — я увидел новое, еще неслышанное слово, увидел действие рабочей массы, современную жизнь, живое дыхание времени».

Пьеса увлекает Арменьяна, и он загорается желанием поставить ее на армянской сцене. Он быстро устанавливает связь с автором. При первой встрече происходит следующий диалог между режиссером и драматургом:

— Дорогой, ваша пьеса, хотя и... полна ошибок, но тем не менее она интересна по содержанию; мы постараемся привести ее в порядок. Но, скажите, что вдохновило вас взять такой сюжет для вашей драмы?

— Жизнь нашей фабрики. Я преднамеренно взял нашу среду. Ведь положение рабочих на всех фабриках одинаковое.

Автор высказывал опасение, что комитет театра не согласится поставить пьесу. Но Арменьян успокоил его: «Будем бороться до победного конца». И в самом деле,

одно только название пьесы приводит в ужас членов правления, и они отказываются включить ее в репертуар. Но такое решение не останавливает режиссера.

Вместе с автором он доработал пьесу, пригласил в качестве исполнителей несколько профессиональных артистов и любителей, а также рабочих фабрики Адельханова с их производственными «реквизитами» для исполнения массовых сцен.

Но главным препятствием для показа «Забастовки» явилась царская цензура. Режиссер с согласия автора переименовал пьесу, назвав ее «Жертвы невежества, или потерянное наследство», а цензор, не прочитав ее, а только прослушав содержание в изложении Арменьяна, поставил печать.

Спектакль прошел с огромным успехом. На просторной сценической площадке театра Арменьяну удалось воссоздать подлинную фабричную обстановку, тяжелые условия труда. Забастовка рабочих, показанная со сцены, их непримиримая борьба, новизна тематики, правдивое слово о положении людей труда, — все это произвело ошеломляющее впечатление на зрительный зал.

Периодическая печать того времени в первые дни после премьеры находилась в шоковом состоянии, но умолчать о спектакле не смогла. Полуофициальный «Кавказ» и «Кавказский листок» заняли враждебную позицию к постановке. «Мшак» отмечает: «Автор так сгустил в образе хозяина фабрики все его отрицательные стороны, что не оставил ничего для сожаления». И только еженедельник «Ылкер» («Товарищ»), приветствуя это новое начинание, писал: «В эту минуту мы почувствовали, что находимся на табачной фабрике, а не в театре, и видим перед собой наших страдающих братьев, которые стали пробуждаться, отстаивать свои человеческие права».

С этого времени революционная тематика прочно

вошла в репертуар армянского театра и получила свое дальнейшее развитие после установления Советской власти в Армении. Благодаря первопроходцам революционной темы советский армянский зритель видел на сцене им. Сундукяна «В кольце» и «Ванкадзор» В. Вагаршяна, «На заре» и «Великая дружба» А. Гулакяна, обогатившие армянский театр новыми идеями.

Анушаван Вартанян прожил долгую жизнь и стал свидетелем возрождения своего народа. Автор «Забастовки» был членом большевистской партии с 1907 года, активным участником Майского восстания, написал впоследствии много новых пьес; в двадцатые годы он работал управляющим Ереванской кожевенной фабрики, директором драмкома Союза писателей Армении.

Яркий след в идейном обогащении репертуара армянского театра оставили несравненная Асмик и Амо Харазян, театральные труппы которых продвигались вместе с Красной Армией к Еревану в 1920 году, обслуживая население освобожденных городов и сел, красноармейские части.

Спектакль, поставленный Арменияном, вошел в историю армянского сценического искусства как первая яркая страница театра революции. Вспоминая о ней сегодня, в год славного 60-летия Великого Октября, мы отдаем должное памяти замечательных представителей нового, социалистического искусства.

1977 г.

«ИЗ-ЗА ЧЕСТИ»

Среди произведений Ал. Ширванзаде особое место занимает драма «Из-за чести». Написанная свыше 50 лет назад, она и сейчас волнует проблемами, которые так смело поставил автор.

Оставаясь верными сюжетной линии и образам драмы А. Ширванзаде, авторы фильма «Из-за чести» сумели создать волнующее кинопроизведение.

...На участке миллионера Андреаса Элизбаряна забил мощный нефтяной фонтан. Туда спешит на фаэтоне Элизбарян вместе со своим подручным Сагателом. Он погружает свою дрожащую руку в черное золото, жадно вдыхает запах нефти, обозревая алчными глазами неожиданно забившее из земли богатство.

Кадр за кадром фильм раскрывает драму семьи армянского миллионера, повествует о темных махинациях Элизбаряна, ограбившего своего компаньона Отаряна, о светлой любви Маргарит к его сыну—Арташесу, об их неравной борьбе за свое счастье и честь. Маргарит гибнет, став жертвой стяжательства отца. Вот она лежит распростертая на полу, к ней подбегает Отарян, прижимает ее голову к своей груди. Но это еще не конец борьбы. В его взгляде столько ненависти и непримиримости к окружающему миру, миру элизбарянов и сагателей, что веришь в конечное торжество справедливости над носителями зла и угнетения.

Зрители не впервые видят на экране талантливую игру Г. Нерсисяна. В новом фильме он своим могучим реалистическим талантом создал глубоко правдивый образ хищника Андреаса Элизбаряна. Артист не наделяет своего героя внешними отрицательными чертами, не впадает в ложный мелодраmatизм. Сильное впечатление оставляет сцена объяснения Элизбаряна с Маргарит, где отец ловко играет на чувствах дочери, побуждает ее взять в качестве доказательства документы у Арташеса. Потрясающая игра артиста Нерсисяна в сцене, когда Элизбарян проникает в спальню дочери и похищает документы.

Превосходен кадр-сцена объяснения Элизбаряна с дочерью. Нерсисян не скрывает своих переживаний при виде страданий Маргарит, умоляющей отца вернуть ей

бумаги. Он даже обнимает ее, и кажется, что отцовское чувство возмет верх над алчностью ростовщика. Но это лишь на какое-то мгновение. Лицо Нерсисяна—Элизбаряна мрачнеет. Маргарит доверчиво обнимает отца, смотрит на него с благодарностью. Но ничто не может разжалобить черствое, жестокое сердце Элизбаряна. Он отталкивает ее, рвет бумаги и бросает их в горящий камин...

Кто такой Сагател? Исполнитель воли Элизбаряна или же негласный вдохновитель всех его махинаций? Нам кажется, последнее определение вернее. К сожалению, при просмотре фильма не получаешь такого впечатления. Несомненно, А. Аветисян роль Сагатела играет хорошо, просто, хотя и с большим уклоном в сторону бытового раскрытия образа, в ущерб показу его социальной сущности. Постановщик Ай-Артян и артист А. Аветисян не использовали все возможности этого образа, недостаточно глубоко раскрыли его духовный мир. Ведь все преступления, совершенные Элизбаряном совместно с Сагателом, возникали не неожиданно. Они заранее обдумывались и подготавливались. Но ни автор сценария, ни постановщик, введя целый ряд новых сцен, не нашли нужным отвести больше места Сагателу, показать его всесторонне.

Отличное впечатление оставляет ипра А. Аразян в роли Еранун. Ей удалось создать задушевный образ страдающей матери и жены, долгие годы скрывающей преступления своего мужа. Несмотря на бесправное положение при своевольном муже, Еранун сохраняла в себе чувство чести и порядочности. Эти ее качества с особой силой проявляются в разговоре с Маргарит, когда она, почувствовав недоброе в словах мужа, требует от дочери скорее вернуть Отаряну его бумаги.

Вполне закономерно, что Маргарит и Отарян в фильме занимают центральное место, являясь в нем носителями положительного. В роли Маргарит высту-

пает молодая артистка Ленинаканского театра В. Вардересян. Следует сказать, что ей в общем удалось найти нужные краски в создании этого образа. Это особенно заметно в тех сценах, где артистка показывает душевные переживания своей героини, ее страдания и боль, вызванные бесчестным поступком отца. Вернись артистке в сценах с отцом, особенно в последней, когда она, стоя на коленях, умоляет его вернуть бумаги и восстановить ее честь. Здесь игра артистки достигает большого драматизма и по-настоящему волнует. Но этой выразительности и художественной цельности образа не ощущаешь в лирических сценах с Отаряном, где игра артистки статична и скована.

Приятное впечатление оставило первое выступление в кино артиста Арташатского театра Х. Назаряна в роли Арташеса Отаряна, особенно в финале. Правда, и этот образ не лишен недостатков. В нем нет золотых качеств, собранности, убежденности уверенного в своей правоте человека. Многое здесь идет от неопытности артиста, отсутствия серьезной работы режиссера с ним. Бледной получилась сцена, когда Маргарит говорит, что бумаги сожгла она сама.

Артист А. Карапетян в роли Баграта оттеняет жестокосердие и бездушие этого внешне выхоленного инженера, хищника, достойного сына своего отца.

Очень удачна артистка М. Тбилили—Карапетян в роли Розалии. Живо и темпераментно проводит роль Сурена артист К. Хачванкян. Он создал выразительный и запоминающийся образ.

Музыка, написанная композитором Э. Оганесяном, эмоциональна, создает своеобразный колорит, помогает глубокому восприятию происходящих событий.

На высоком уровне находится работа оператора С. Геворкяна, заснявшего многие кадры интересно и талантливо.

Хочется отметить верное, исторически правдивое

декорационное решение места действия художником Сергеем Арутюняном. Это в равной мере относится и к павильонным, и к натурным сценам. Вызывает возражение, однако, чрезмерная аристократичность в меблировке особняка Элизбаряна, которая не свойственна этой внезапно разбогатевшей семье.

Авторы фильма, стремясь полнее раскрыть общественное звучание замысла А. Ширванзаде, показать типичность пороков одной семьи для всего буржуазного общества, ввели ряд важных дополнительных кадров. В частности, сцена объяснения Отаряна с Элизбаряном перенесена в клуб, в среду представителей капиталистического мира, но она, к сожалению, не получила своего логического завершения.

В целом, картина «Из-за чести», выпущенная за короткий срок, свидетельствует о больших творческих возможностях Ереванской киностудии.

1956 г.

ВЕЧНО ЖИВЫЕ ТРАДИЦИИ

Возникновение и развитие жанра музыкальной комедии в Азербайджане связано с именем Узеира Гаджибекова, создавшего еще в дореволюционное время ряд выдающихся произведений — «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «О олмасун—бу олсун», «Арикин мал алан», получивших широкое признание и любовь народа.

В своем творчестве Узеир Гаджибеков воспевал всепобеждающую силу любви. Неизменным успехом пользуются его произведения, в частности опера «Асли и Керем», в которой повествуется о любви сына нефа-

ганского падишаха Керема к дочери армянского священника Асли.

Азербайджанский народ славится своей музыкальностью, богатым песенным фольклором. Композитор всегда тяготеет к этому животворному источнику, используя в своих операх и музыкальных комедиях народное творчество. Музыкальные комедии У. Гаджибекова были созданы до 1920 года и почти все они были поставлены на дореволюционной армянской сцене. Но, конечно, самой популярной из них у армянского зрителя была «Аршин мал алан», созданная автором в 1913 году. В 1915 году Тифлисский армянский театр обратился к двум музыкальным комедиям У. Гаджибекова — «О олмасун—бу олсун» (перевод А. Каране-тяна) и «Аршин мал алан» (перевод С. Магальяна) и показал их с большим успехом при активном участии Арменяна и Пирумяна.

«Мшак» в 1915 году дал положительную оценку первой постановке «Аршин мал алана» на армянской сцене. Газета писала, что подобная музыка оказывает благотворное влияние на человека и призывала армянским композиторам обратить серьезное внимание на создание подобных произведений из жизни родного народа.

За шесть последующих месяцев «Аршин мал алан» был сыгран свыше пятидесяти раз. Желание зрителей видеть это произведение было настолько большим, что армянским артистам пришлось дважды играть его на сцене Тифлисского оперного театра.

За советские годы произведения У. Гаджибекова заняли прочное место в репертуаре нашего театра; их ставят армянские сценические коллективы Тбилиси, Баку, Ташкента, Степанакерта, Кафана, Батуми, Ахалкалаки. Широко был представлен У. Гаджибеков на сценах Ереванского азербайджанского театра и театра музыкальной комедии им. А. Пароняна. На сцене по-

следнего, помимо «Аршин мал алана», шли произведения и других композиторов братской республики—«Не прячь улыбку», «Улдуз», «Ромео — мой сосед». В свою очередь азербайджанский театр музыкальной комедии ставил «Большую свадьбу» А. Папаяна, «Еразик» С. Джербашяна.

Вслед за произведениями Гаджибекова на армянскую сцену пришли «Севиль», «Яшар», «В 1905 году», «Увялине цветы», «Айдын», «Алмас», «Невеста огня» Дж. Джабарлы, «Вагиф», «Ханлар», «Фархад и Ширин» С. Вургуня, «Хаят» и «Сельская девушка» М. Ибрагимова, «Гаджи Кара», «Мусье Жордан и дerviш Мастали шах» М. Ф. Ахундова, «Свадьба», «Аликули женится», «Счастливицы» и «Невеста» С. Рахмана, произведения С. Рустама, Э. Мамедханлы, М. Тахмасиба — свыше пятидесяти произведений тридцати азербайджанских авторов.

В гастрольном репертуаре азербайджанского театра музыкальной комедии им. Ш. Курбанова много оригинальных произведений. За долгие годы своей деятельности он собрал вокруг себя большую группу талантливых композиторов, достойных продолжателей прогрессивных традиций, заложенных Узеиром Гаджибековым. В развитие этого театра большой вклад внесли режиссеры Г. Исмаилов и Ш. Бадалбейли, артисты Л. Абдулаев, Э. Калантарлы, Н. Зейналова, С. Аслан, Г. Багиров и др.

Взаимные гастроли армянского и азербайджанского театров — радостное событие для двух народов, подлинный праздник. Азербайджанский театр музыкальной комедии, начинающий свои гастроли в Ереване, продолжает эту славную традицию своих старших братьев—театра имени М. Азизбекова и оперного театра имени М. Ф. Ахундова.

Пусть эти гастроли станут новой страницей дружбы и взаимных связей театров двух братских народов.

1976 г.

ВО ИМЯ ИСТИНЫ

Теме борьбы медиков за здоровье людей посвящена пьеса «Открытие» молодого украинского драматурга Ю. Щербака. В ней автор с большим знанием дела ведет принципиальный разговор о роли и месте ученого, о его моральном облике. В науке не должно быть места случайным людям, карьеристам, издженкам, себялюбцам, ее надо делать чистыми руками — вот главный вывод авторов спектакля, драматурга и режиссера. Невольно вспоминается «Платон Кречет» Корнейчука, обошедший в свое время очень многие театры страны, в том числе и армянские. Думается, было бы вполне оправданной и закономерной постановка «Открытия» и на армянской сцене.

Чем привлекает спектакль?

Прежде всего, актуальностью самой проблемы и мастерством драматурга, сумевшего создать произведение большого идейно-художественного звучания. В пьесе ярко очерчены образы людей, посвятивших себя науке, подлинных энтузиастов своей профессии, жизнь и борьба которых поучительны для многих. Одним из таких энтузиастов науки является профессор Авиллов, стоящий на пороге открытия противогриппозной вакцины. Но надо еще и еще испытать, прежде чем начать ее промышленное производство. Потому он и выступает против директора института Сердюка, преждевременно поднимающего шумиху вокруг его работы.

Трагический случай обнажает до предела взаимоотношения людей в коллективе. Умирает оператор Тумаркин, выпросивший у профессора ампулу с вакциной. Собственно говоря, расследованию этого факта и посвящена вся пьеса. В результате выясняется, что Тумаркин не принимал этого лекарства, а смерть наступила совершенно по другой причине.

Но здесь автор меньше всего склонен удовлетво-

ваться благополучным финалом. Ему важнее раскрыть характеры причастных к этому делу людей, показать на каких позициях стоит каждый из них.

Мы видим целую группу противников Авилова: научного руководителя института академика Вознесенского, зав. лабораторией Савелина, его сотрудников Третьяка и Наташу. Им и предстоит дать заключение: виновен ли профессор Авиллов. Торжествует справедливость. Исключение составляет Савелин, пытающийся доказать виновность Авилова. Отвергнутый коллективом, ему приходится расстаться с институтом.

Спектакль привлекает своей гражданственностью, его отлично поставил главный режиссер театра, заслуженный деятель искусств УССР А. Барсегян в содружестве с режиссером А. Ванцер, художником В. Чернышевым, музоформителем В. Птушкиным. Исполнителям удалось глубоко и психологически достоверно раскрыть внутренний мир персонажей пьесы, индивидуальные черты. Но сила режиссера проявилась не только в этом. Яркие и зрелищно поставлены мизансцены, события развиваются в нарастающем темпе, в едином стилевом решении.

Одна из удач спектакля — образ профессора Авилова в превосходном исполнении Е. Лысенко. Артист играет с большой внутренней силой и держит зрительный зал в эмоциональном напряжении. Да, порой он резок, но это лишь минутные вспышки. Авиллов — Лысенко волевой, ясно мыслящий, добрый, объективный человек.

Высоким исполнительским уровнем отличается работа Б. Табаровского. Мягкий юмор, непосредственность в сочетании с незаурядным мастерством исполнения, сделали образ Третьяка запоминающимся. Артист играет просто, спокойно, убедительно.

Так же убедительно ведут свои роли В. Непреба, (Сердюк), М. Таранов (Вознесенский), А. Гай (Саве-

лин), С. Ковтун (Наташа), И. Шевченко (Татьяна), К. Кадневский (Большаков), А. Кубанцов (Владов), М. Тягиненко (Тумаркани), А. Столярова (Зинаида Павловна), Н. Вотинцева (лаборантка). Им удалось донести до зрителей замысел автора и постановщика.

Художественное и музыкальное оформление спектакля во многом способствует четкому восприятию авторской идеи, режиссерскому раскрытию спектакля, игре артистов.

Спектакль «Открытие», несмотря на некоторую растянутость, ненужность отдельных бытовых эпизодов — бесспорная победа творческого коллектива театра, гастроль которого доставляют так много радости в эти дни ереванским любителям театрального искусства.

1976 г.

В АРМЯНСКОМ ПЕРЕУЛКЕ МОСКВЫ

Он знаменателен тем, что в 1814 году здесь началось строительство здания Лазаревского института, сыгравшего на протяжении целого столетия большую роль в подготовке армянской интеллигенции и укреплении дружбы и культурных связей с великим русским народом. Здесь учились в разные годы молодые представители армянского и русского народов, многие из которых принимали активное участие в революционном движении, в сфере общественной деятельности, в литературе и искусстве.

Перечисление фамилий заняло бы слишком много места. Но общеизвестно, что здесь учились Н. Эмин, К. Патканян, С. Шахазиз, М. Налбандян, А. Мясникян, В. Терян, В. Гордлевский, И. Кусикян, К. Станиславский, Р. Симонов и многие другие. Лекции по востоко-

ведению слушали И. Тургенев и Л. Толстой, его гостями были А. Пушкин, А. Грибоедов, В. Жуковский, представитель греческого освободительного движения А. Испиланти.

4 марта 1919 года появляется Декрет Совнаркома РСФСР за подписью В. И. Ленина о преобразовании Лазаревского института в Армянский институт, а 1-го октября 1921 года Постановлением ВЦИК Российской федерации, подписанным М. Калинин, в бывшем Лазаревском институте создается Дом культуры Армении в Москве: «Ввиду свержения буржуазно-национального правительства и установления Рабоче-крестьянской власти в Армении, Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет Постановляет:

Бывший Лазаревский институт, построенный на средства армянской буржуазии переименовать в «Дом культуры Советской Армении» и передать его со всеми материальными и культурными ценностями в распоряжение рабоче-крестьянского правительства Армении.

Ответственность за цельность и сохранность «Дома культуры Советской Армении» и управление им возложить на полномочного представителя ССР Армении в Москве».

Это был акт большого культурного значения, проявленного великим русским народом в отношении молодой Советской Армении. И с этого времени в Доме культуры Армении в Москве разворачивается большая созидательная творческая работа по подготовке и переподготовке молодых сил Советской Армении. Пройдет всего несколько лет и Дом культуры станет в Москве новым центром армянской культуры со своей обширной библиотекой и читальным залом, концертами, выставками, знакомящих москвичей с прошлым и настоящим армянского народа, его древней культурой, изумительными творениями мастеров.

С первых дней своей деятельности Дом культуры Армении руководствовался интернациональной политикой Советского государства и большевистской партии, не замыкаясь в рамках своего национального развития. Вот почему на всех его мероприятиях присутствовали, наряду с армянами, русские, белоруссы, пружины и представители других народов.

Но самой сильной стороной в деятельности Дома культуры являлась подготовка и переподготовка армянской художественной интеллигенции. В том же 1921 году здесь начинает свою работу драматическая студия, организованная Суреном Хачатуряном. Вскоре студию возглавляет вахтанговец Рубен Симонов, привлеченный для занятий со студийцами Шуккина, Рапопорта, Кудрявцева и других известных деятелей русского театрального искусства.

Через эту студию прошли многие наши известные режиссеры и актеры: Вартаг Аджемян, Армен Гулакян, Тигран Шамирханян, Татевос Сарьян, Мурад Костанян, Вартун Степанян, Сурен Кочарян, Аршавир Коркотян, Анаид Масчан и другие. Достаточно сказать, что первый выпуск студии стал основой для организации Ленинаканского театра им. А. Мравяна в 1928 году.

Здесь учились Арно Бабаджанян, Александр Арутюнян, Адик Худоян, Эдуард Багдасарян и другие композиторы, известная солистка театра оперы и балета им. Спендиарова Татевик Сазацарян, кинорежиссеры А. Ай-Артян, Юрий Ерзинкян, писатели, художники, режиссеры, артисты, композиторы, ставшие впоследствии известными деятелями армянской культуры, удостоенные высоких званий народных артистов республики и Советского Союза.

Здесь бывал Мартiros Сарьян. Часто на концертах выступал первый состав квартета им. Комитаса, Сурен Кочарян. Музыку к спектаклям студийцев писал Арам Хачатурян, над созданием декораций трудился Георгий

Якулов, а с лекциями перед студийцами выступали приехавшие в Москву народные комиссары Армении.

Все это в прошлом. А каково настоящее положение вещей?

Обширное здание бывшего Лазаревского института может служить основой для создания в нем таких интересных разделов, как «Этапы дружбы и культурных связей между армянами и русскими», «Грибоедов и Армения», «Выпускники Лазаревского института», «Малый театр и театр им. Евг. Вахтангова в жизни армянского театра», «Значение Дома культуры в возрождении армянской художественной интеллигенции», иметь постоянную выставку армянских художников, библиотеку с произведениями армянских поэтов и писателей, переведенных на русский язык, читальню, проводить концерты, лекции, беседы, встречи и другие мероприятия.

В активной творческой деятельности, организации студийной работы и широкого круга общественных и культурных мероприятий должны быть заинтересованы, в первую очередь, Министерство культуры республики, Театральное общество, Союзы писателей, композиторов, художников — вся наша общественность.

Трудно сейчас предугадать как это будет. Но, что следует использовать опыт прошлого — не вызывает сомнений. Богатые традиции армянской культуры, знакомые русскому народу с незапамятных времен, вновь должны найти свое место в столице нашей Родины — Москве. Каждому москвичу известен Армянский переулок, дом № 2, где находится бывшее здание Лазаревского института, в летописях которого записано много интересного, олицетворяющих дружбу с великим русским народом, тесную связь с его передовой культурой. Будем, надеяться, что этот очаг армянской культуры в Москве вновь возродится в год после 150-летия вхождения Армении в состав России.

1979 г.

ЗДЕСЬ УЧАТСЯ МАСТЕРСТВУ

В стороне от шумной Арбатской площади, в узком переулке, зажатом между улицей Герцена и Воздвиженки, стоит старинное здание. Это старейшее и самое крупное высшее театральное учебное заведение страны, 100-летие которого отмечает многочисленная армия деятелей искусств. Долгие годы этот трехэтажный особняк был центром художественной жизни столицы. Он помнит многие поколения, прославившие советское театральное искусство. Здесь была сосредоточена пытливая мысль многих мастеров, которые определяли и теперь определяют движение советского театра.

В ГИТИСе бывали К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, М. Ермолова, В. Качалов и другие корифеи русской сцены. Они проповедовали реалистический метод в искусстве. В этих стенах воспитывались театроведы, актеры и режиссеры, ставшие впоследствии украшением многих театров страны. В основе традиций, которые закладывались в этом институте, — высокая гражданственность, преданность искусству, нравственная чистота, глубина мысли и художественная правда.

Мне посчастливилось учиться в ГИТИСе. Годы учебы оставили в моей жизни неизгладимый след. Впечатления тех лет были самыми яркими, самыми незабываемыми. В стенах этого института мы учились чувствовать и воспринимать искусство.

Каких великолепных артистов посчастливилось нам видеть на сцене, общаться и беседовать с ними в институте, на различных вечерах-

С радостью и благодарностью я вспоминаю наших любимых педагогов. Каждый из них был рыцарем: театра, выдающейся личностью. Ученики и последователи Станиславского и Немировича-Данченко заботливо растили новое поколение, бережно пестовали таланты. Они старались дать своим питомцам настоящую, профессиональную школу, такую основательную идейно-эстетическую закалку, которая определяла бы все их дальнейшие шаги в искусстве. И еще, что также немаловажно, — воспитывали хороший вкус, развивали в них высокие эстетические и нравственные начала.

...Молча проходит в свой кабинет директор института Анна Никитична Фурманова, пулеметчица Анка, запечатленная в фильме «Чапаев». Вот входят в вестибюль великие Тарханов и Леонидов — художественные руководители института. Плотным кольцом студентов окружены Джигилегов и Сахновский, Спасский, Дератани, Попов, Соболев, Добрынин, Гоян, Всеволожский, Геригрос...

Это были педагоги-мыслители, авторы многих книг, отличные люди. Как ярко, живо, доходчиво читали они лекции, как было интересно с ними! Их имена овеяны легендой.

Я вспоминаю интеллигентного и весьма корректного Раевского, неразлучную пару — Пыжову и Бибикова, энергичного Горюнова, Горчакова, Судакова, Берсенева и других выдающихся деятелей советского искусства. Они представляли МХАТ имени Горького, театр имени Евг. Вахтангова, театр Красной Армии и другие ведущие театры.

А в аудиториях сидели студенты, приехавшие с разных концов страны. Теплая атмосфера интернацио-

нального братства пронизывала жизнь студентов. Они жили одной семьей. Их объединяло горячее желание служить своему народу, советскому театру. Сама атмосфера института,—добрая, насыщенная спорами о театре, круг педагогов, одержимых искусством, способствовало формированию их мировоззрения.

Сегодня в Союзе нет республики, где бы ни работали выпускники ГИТИСа. Путевку в жизнь они получили в институте, который внес неоценимый вклад в воспитание и подготовку национальных театральных кадров, в создание целых сценических коллективов для союзных и автономных республик и областей, где ранее вообще не было театра. В 1930 году впервые в истории театральной педагогики началась систематическая подготовка актеров для национальной сцены. Вместе с этим шла трудоемкая работа по формированию репертуара будущего театра, созданию переводной драматургии. В ГИТИСе еще до войны было создано 15 национальных студий. Интернационализм творческой работы, проводимой в ГИТИСе,—это самая сильная сторона театральной педагогики.

Тесную связь с ГИТИСом поддерживала армянская театральная студия при Доме культуры Армении. Студенты армянской студии приходили в ГИТИС, слушали, наблюдали. Институт учил их профессиональной одержимости, увлеченности, преданности. Здесь проводились интересные творческие вечера, диспуты, ставились спектакли с участием многих корифеев сцены.

Вот в этой творческой атмосфере театрального института, где жизнь была ключом, где стекались тогда различные театральные течения, в начале тридцатых годов родились новые творческие кадры—Тигран Шамирханян, Саркис Кочарян, Агаси Алаян, Арташес Овсепян, Михаил Мелкумян, Гоар Арутюнян, Ерванд Цатурян, Чартон Хачатурян, Емельян Акопджанов, Григорий Эйраджян, Константин Дарчинян, Григорий

Аджемян. В ГИТИС поступил в 1934 году и автор этих строк, окончив его в 1939 году.

Хорошо зная судьбу многих гитисовцев, я могу сказать, что все, скончившие это высшее учебное заведение, заняли впоследствии ответственные должности в театральном искусстве. Тигран Шамирханян... Организатор Ереванского ТЮЗа, его главный режиссер, впоследствии главный режиссер театр им. Г. Сундукяна. Вот уже долгие годы главным режиссером Ленинградского театра имени Горького работает выпускник ГИТИСа Георгий Товстоногов, народный артист СССР, режиссер с мировым именем. Григорий Бояджиев, наследник и продолжатель дела своего любимого педагога Дживилегова, окончив ГИТИС, преподавал в том же институте историю западноевропейского театра, стал одним из ведущих театральных критиков.

Среди докторов искусствоведения мы видим Андрея Гусева, Юрия Дмитриева и Ефима Холодова; среди главных режиссеров национальных театров народных артистов Советского Союза — Дмитрия Алексидзе, Адила Искендерова, Мехти Мамедова; артисток — Зинаиду Броварскую и Евгению Баранову. Яков Рыжакин стал директором театра имени Евг. Вахтангова, а Василий Пахомов — заместителем министра культуры СССР и заместителем председателя Комитета по делам радио и телевидения при Совете Министров СССР. Главным редактором журнала «Театральная жизнь» работает доктор искусствоведения Юрий Зубков.

И армянские студенты, окончившие ГИТИС, заняли достойное место в армянском театральном искусстве. Арташес Овсепян долгие годы возглавлял Бакинский армянский театр. Переехав в Армению, он работал главным режиссером Ленинаканского театра имени А. Мравяна, потом — главным режиссером русского

театра им. К. Станиславского. И вот уже много лет возглавляет кафедру режиссуры и актерского мастерства Ереванского художественно-театрального института.

Алаян Агаси... Арутюнян Гоар... Цатурян Ерванд... Работали в разные годы в Ленинаканском театре, возглавляли многие районные театры. Гоар Арутюнян сейчас работает в музее литературы и искусства имени Егише Чаренца, а Ерванд Цатурян — режиссером на киностудии имени Амо Бекназарова.

Григорий Эйрамджян также много работал в районных театрах, но уже в 1956 года он связал свою судьбу с армянским телевидением, где работает главным режиссером. Снял много интересных документальных фильмов, подготовил и показал ряд передач на общественно-политические темы.

И сегодня, когда празднуется 100-летие ГИТИСа имени А. Луначарского, мы все, окончившие это учебное заведение, можем выразить ему нашу глубокую благодарность. За тот вклад, что он внес в расцвет армянского театрального искусства, многонационального искусства советского народа.

1979 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Великий Октябрь в жизни армянского театра	5
Ленинград армянского театра	15
Театр имени Г. Сундукяна	21
Ереванский Драматический театр	65
Театр музыкальной комедии им. А. Пароняна	85
Театр им. А. Мразяна	99
Театр им. К. С. Станиславского	125
Кирово-Аканский театр им. О. Абеяна	137
Театральные связи	143
Малый театр и его спектакли	199
Разные темы	219

1 р. 10 к.

DT
45542.