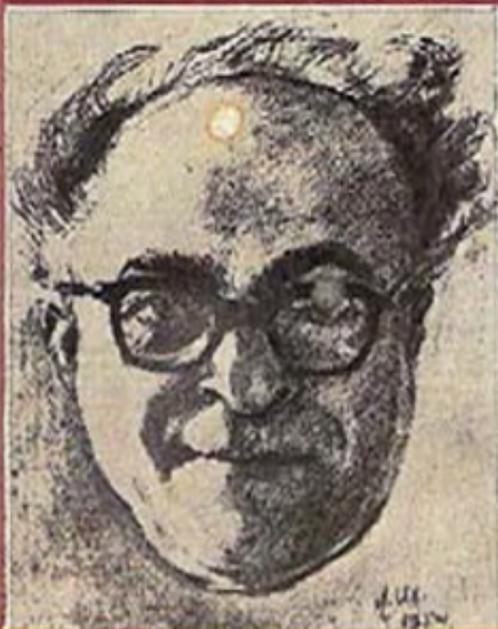


Мастера  
советского  
театра  
и кино



С. Ризаев

Вардан  
Аджемян

*Мастера советского театра и кино*

**Вардан  
Аджомян**



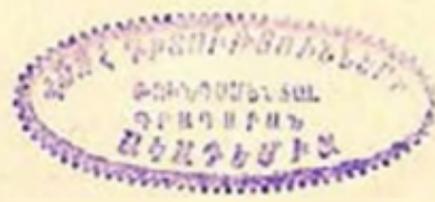
792(479.25)(092) Аджемян В

С. Ризаев 792.071.1

Мастера  
советского  
театра  
и кино

Вардан  
Аджемян

РТ  
74245



Москва  
«Искусство»  
1978

ББК 85.143(2)7

Р 49

Ризаев С. А.

Р 49 Вардан Аджемян.— М.: Искусство, 1978.—256 с.,  
1 л. ил.— (Мастера сов. театра и кино).

Книга посвящена Герою Социалистического Труда народному артисту СССР В. Аджемяну, создавшему ряд замечательных спектаклей, вошедших в золотой фонд советского театра. Искусство Аджемяна рассматривается в тесной связи с «судьбой народной» армянской нации, а также влиянием русской культуры, в которой он приобрелся, обучаясь в Москве. Анализ этих спектаклей становится поводом для разговора о проблеме современности в искусстве, о принципах создания трагедийного и комедийного спектакля.

Р 80105-180  
025(01)-78 289-77

ББК 85.143(2)7  
792С

## От Вана до Москвы

Летним поздним вечером 1969 года мы возвращались из Агарцина, где шли съемки очередного эпизода телевизионного фильма, посвященного известному армянскому режиссеру Вардану Аджемяну. Неожиданно мастер стал рассказывать нам о своем детстве, о родном городе Ване. В манпике было темно, Аджемян сидел впереди, и мы не видели его лица. Он говорил уже два часа подряд. А мы, зная о Ване лишь по рассказам местных жителей да по литературе, глядя в темноту, вдруг увидели этот древний армянский город на берегу озера, которое все ванцы называют морем. Аджемян рассказывал так увлеченно о городе своего детства, где прожил всего девять лет, что и мы вместе с ним будто прошли по улицам Вана, увидели его обитателей, побывали в их домах, вышли к берегу «моря», остановились перед островом Ахтамар, на котором молчаливо и гордо встает древний храм, воплощение художественного гения армянского народа. В этом городе жили мужественные и добрые люди, люди «с железными нервами и детским сердцем», как охарактеризовал их двоюродный брат режиссера, писатель Гурген Мазри.

Отец Аджемяна, парон (господин) Мкртич, или, как его называли близкие, Папгич, был инспектором основной им же школы, фанатично любил свою работу,

отдавал ей все время и очень редко занимался собственными детьми. Он был немного странным, но ярким человеком с сильной волей и твердым характером. Высшими авторитетами во всех житейских вопросах для него были армянский католикос Хримни и русский писатель Лев Толстой.

Мать Аджемяна, Калипез, веселая, жизнерадостная, энергичная женщина, любившая сына нежной любовью, иногда упрекала мужа, просила заняться мальчиком. Но парон Мкртич отвечал, что ему некогда, он учит и воспитывает многих детей. «Когда Вардан придет ко мне в школу, тогда и займусь им», — отвечал он. И действительно, когда Вардану исполнилось семь лет, отец пригласил его в школу и посадил за парту. С тех пор отношения отца и сына изменились, Вардан был под строгим и постоянным наблюдением отца, больше радовал его, чем огорчал. А Калипез была счастлива. В успехах мальчика она видела и свое участие, так как именно она научила сына азбуке, часами занималась с ним, рассказывала легенды и сказки, покупала игрушки и принадлежности для рисования.

Маленький Вардан любил рисовать, он был очень наблюдательным. Он рисовал море то зеркально гладким и спокойным, то беснующимся в шторме, людей рисовал быстро и всегда в движении. Мальчик был общительным, но любил уединиться, забиваться в укромное местечко и молча смотреть на окружающее.

Родной город запомнился Аджемяну и своими театральными представлениями. Дядя его, Карапет Аджем-Хачон, слыл в Ване артистом, с местными любителями он устраивал спектакли, вызывавшие всегда большое оживление в городе. Как вспоминал Мазари, его брат Вардан любил разыгрывать дома сценки из увиденного спектакля. Это ему не совсем удавалось, но декламировал он самозабвенно. Однажды в Ван на гастроли приехал Ованес Зарифян, талантливый армянский актер.

В его репертуаре были «Отелло» Шекспира, «Разбойники» Шиллера и «Утес» Вр. Папазяна. Братьям удалось попасть на один из спектаклей. Потом Вардан довольно удачно подражал Зарифлину. Но театральные впечатления детства, как говорил сам Аджемян, не имели того значения, которое обычно приписывается подобным фактам в биографиях деятелей театра.

Надо полагать, что впечатления детства, со столь неожиданной силой вспыхнувшие в этот вечер, не оставляли Аджемяна на протяжении более чем полувекковой творческой жизни. Эти впечатления, интересные сами по себе, обретают особый смысл, если спроецировать их на творчество советского режиссера Аджемяна, оставшегося художником глубоко национальным, смотревшим на мир глазами армянина. Этими глазами он смотрел в детстве на родной Ван, наблюдал мирную жизнь своего народа, этими глазами он увидел великие страдания соотечественников.

Наступал самый мрачный период жизни западных армян, стонавших под деспотической властью младотурецкого триумvirата,— период геноцида, начавшегося в 1915 году, когда был издан секретный приказ об уничтожении армянского населения по всей Турции. Жители Вана пережили кагастрофу годом раньше. Окалавшись в полосе военных действий во время русско-турецкой войны, ванды проявили исключительный героизм, сопротивляясь турецким войскам. В 1914 году город был почти полностью разрушен, а те, кто уцелел, покинули его.

В тот момент, когда город, героически сражаясь, переживал предсмертную агонию, когда родители теряли детей, братья — сестер, жены — мужей, когда над Ваном стоял стол, свистели пули и все было окутано дымом пожарниц и рвущихся снарядов,— в этом аду крошечным девятилетний Вардан увидел исполненную фигуру светловолосого солдата, смотревшего на него добрыми

глазами. Русский солдат подхватил курчавого мальчика и посадил на повозку со снарядами.

От Вана дороги вели на Восток. Млленыйкий беженец испытал страдания, которых не выдержали многие взрослые. Так для Вардака Аджемяна кончилось детство. Никогда и никому Аджемян не рассказывал и о том, что было на пути от Гана до Еревана.

...Аджемян, вероятно, все еще сидел с закрытыми глазами, когда машина, завершая путь от великолепного средневекового храма Агарци, подъезжала к Еревану, залитому морем электрических огней. Вардан Мкртичевич тихо произнес, заканчивая свой рассказ:

— Ван забыть нельзя...

В те годы неожиданные встречи потерявших друг друга родителей и детей были явлением обычным. Мкртич Аджемян нашел Вардана в Александрополе (ныне Ленинакан) среди малолетних беженцев. Здесь Папигч снова стал работать в школе учителем, и снова ему не хватало времени на воспитание сына.

В Александрополе в те годы было много беженцев, а еще больше — сирот. В сиротском доме, известном в истории армянской литературы тем, что многие видные писатели вышли оттуда, устраивались театральные представления. Сюда-то и зачастил Вардан.

Среди актеров этого «театра» были Гурген Маари, Наирн Зарян, а юный Аджемян был суфлером. Как вспоминал Маари, вел он себя довольно странно. «Не то что подсказывал нам текст, а давал разные указания — пройти влево, сесть, поднять руки и т. д. Очень часто он так увлекался, что выскакивал из суфлерской будки и, забыв обо всем, ругал нас, заставляя выполнять свои указания. Это были самые интересные моменты «спектакля», так как пал разрывался от смеха»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из беседы с Гургеном Маари, записанной 16 сентября 1934 г. В дальнейшем все высказывания Маари цитируются по записи этой беседы.

Первую роль в этом своеобразном театре Аджемян исполнил в 1920 году, пятнадцати лет от роду. Это была роль Поэта в одноактной пьесе «Поэт и Артист», написанной Маари. «Пройдя перед началом спектакля за кулисы, я увидел Вардана уже загримированного, в парике Поэта, — рассказывал Маари. — Он дрожал всем телом, забившись в угол. Я о чем-то спросил его, но он, вытаращив глаза, смотрел на меня, ничего не понимая. На сцене же он был неузнаваем, весь горел и искрился сильными чувствами. Зрители были поглощены его игрой, а я, как автор пьесы, был очень горд и весь успех приписал себе». Маари отметил также, что он на следующий после спектакля день опубликовал в газете «Айастан дзайн» рецензию, в которой фамилию «Аджемян» изменил на «Мкртчян».

Вскоре Вардан Аджемян становится любимцем среди театралов сиротского дома. Он организует постановку нового спектакля — «Багдасар вхпар» («Дяди Багдасар») и сам выступает в главной роли. Успех был настолько шумным, что спектакль пришлось повторить. Окрыленный удачами, летом 1920 года Аджемян приезжает в Ереван и поступает в драматическую студию Вардана Мирзояна, в которой учились будущие известные артисты — Гурген Джанибекян, Бабкен Габриелли, Тадеос Сарьян и уже знакомый по сиротскому дому поэт Наири Зарян.

Трудно сказать, каким был творческий уровень студийных занятий, но общеобразовательные предметы были такие выдающиеся литераторы, как Манук Абегиан, Вртанес Папазян и молодой Дьренник Демирчян. Кто знает, может быть, слушая их, Аджемян впервые стал понимать великую миссию искусства. Во всяком случае, в дальнейшем он уже сознательно связывает свою жизнь с искусством.

Именно в это время в Армении произошли события, решившие судьбу ее народа.

29 ноября 1920 года в Армении победила Советская власть. Революцию Вардан Аджемян встретил восторженно. Полный надежд и решимости сделать что-то значительное, он вместе с тысячами своих сверстников стал в ряды строителей новой жизни. А она, эта новая жизнь, пришла в Армению революционным вихрем, который очистил страну от угнетателей, спас от эпидемий и разрухи.

Дух творчества охватил тогда всех. Аджемян, не расстававшийся с карандашом и бумагой, поступает в художественный техникум, только что открытый в Ереване. Свой опыт молодым здесь передавали художники Седрак Аракелин, Степан Агаджанян и Мартирос Сарьян.

Три с лишним года Аджемян занимался в техникуме. Рисунков тех лет он не сохранил, но в его режиссерском творчестве нашли отражение принципы видения жизни, характерные для искусства этих выдающихся мастеров армянской живописи.

Как ни увлекался Аджемян рисованием и живописью, без театра он уже не мог. Одновременно с занятиями в художественном техникуме он руководит драматическим кружком при ереванском Доме учителя, ставит спектакли, среди которых «Листец» и «Багдасар Ахпар». Деятельность этого театрального кружка не остается незамеченной, о ней пишут в газетах. Но все это пока на уровне любительства, ограниченные возможности которого Аджемян уже понимал. Он начинает систематически посещать спектакли Первого государственного театра Армении, где уже работали видные режиссеры Левон Калантар и Ариак Бурджалли.

Летом 1924 года, когда Аджемян успешно закончил художественный техникум и ему пророчили интересное будущее, в Ереван приехала на гастроли из Москвы Армянская театральная студия, руководимая Рубеном Симоновым.

Спектакль гастролеров «Высокочитимые попрошайки» Акопа Пароняна вызвал в кругах общественности Еревана принципиальный разговор о путях развития армянского театрального искусства. Естественно, что ни спектакль студийцев, ни развернувшиеся вокруг него споры не могли миновать внимания молодого Аджемяна.

Пьеса Акопа Пароняна предстала со сцены студийного театра в очень современном преломлении. Это более всего поразило молодого постановщика «Вагдасара ахчара» Аджемяна, уже трижды обращавшегося к этой пьесе, но так и не нашедшего ключа к ней. Посмотрев «Высокочитимых попрошайек» в постановке Рубена Симонова и в исполнении студийцев, среди которых были и друзья по бывшей студии В. Мирзояна, Аджемян понял, что московская Армянская студия занята серьезными творческими поисками, о насущной необходимости которых сам он лишь догадывался.

О московской студии Аджемян уже много слышал и читал. Он был знаком со статьей Карена Микаэляна по газете «Хорурдани Айастан», где утверждалось: «Находясь в таком мировом театральном центре, каким является Москва, она (студия.— С. Р.) смогла как губка впитать все лучшее, что имеют разнообразные театральные течения, избежав при этом слепого подражания. Она несет печать влияния серьезности приемов Художественного театра, революционности Мейерхольда, пластицизма Таирова. Не переимывая крайностей ни одного из этих направлений, она тяготеет к самостоятельным поискам»<sup>1</sup>.

Аджемян читал также статью Рубена Симонова, опубликованную в журнале «Standart», редактором которого был поэт Егише Чаренц. Симонов писал: «В Москве искусство молодо и трепетно. Здесь лихорадочно

<sup>1</sup> «Хорурдани Айастан», 1934, 9 авг.

идут поиски новых форм искусства, соответствующих героическому размаху революции. Здесь работал Вахтангов, работают Мейерхольд, Эйзенштейн и другие»<sup>1</sup>.

Такова была атмосфера вокруг гастролей московской студии, когда появилось объявление о приеме новых учащихся. Ничто уже не могло удержать Аджемяна. Он подает заявление в студию и осенью того же 1924 года уезжает в Москву.

Путь от Вана до Москвы длился десять лет. За этот период Аджемян, вкуса всю горечь участи беженца, вступил на трудную жизненную дорогу. В эти годы голода и отчаяния, растерянности и надежд Аджемяна поддерживала вера в лучшее. И оно пришло в родную Армению вместе с революцией.

---

<sup>1</sup> «Standart», 1924, № 1 (вышел всего один номер журнала по арм. яз.).

## Актер или режиссер?

— Я мечтал стать артистом и стал бы им, если бы у меня был подходящий рост. Хотел быть трагиком, а мне все время поручали комические роли. В своем воображении я переиграл весь трагический репертуар... На сцене же представил несколько комедийных персонажей...

Уже завоевав славу ведущего режиссера армянского театра, удостоившись звания народного артиста Советского Союза, Вардан Аджемян продолжает считать, нет, он просто убежден, что должен был остаться актером. И действительно, когда слушаешь Аджемяна, видишь его лицо, выражение глаз, жестикуляцию, мимику, понимаешь, что перед тобой подлинный актер. Это впечатление особенно усиливается на его репетициях, когда он порой показывает исполнителям отдельные куски роли. При этом он так увлекается, что, кажется, перевоплощается в того, кого изображает. Да, Аджемян, конечно, актер.

Аджемян редко расстаётся с карандашом, его рисунки и наброски — это работы профессионального художника. И все-таки сегодня никто не назовет Аджемяна ни актером, ни художником. Он признанный мастер режиссуры.

Тогда же, в середине 20-х годов, только что прибывшему в Москву юноше не так-то просто было определить свое творческое «я». Процесс этот осложнялся и тем, что в драматической студии сперва с недоверием отнеслись к актерским способностям на вид неварачного, к тому же низкорослого юноши. Но очень скоро раскрылся талант Аджемяна, талант импровизатора, талант человека, чувствующего и понимающего театр. Самоопределению юноши во многом помогла театральная Москва. Будущий режиссер восторгался спектаклями Вахтангова и Мейерхольда, классической глубиной работ Станиславского и Немировича-Данченко. Тогда на сценах московских театров почти каждый день свершились открытия. Москва была действительно мировым центром экспериментального театра.

Аджемян умел наблюдать. Он окуная в этот прекрасный пестрый мир театра. Огромное желание стать актером и сознание реальной бесперспективности этого вызвали в нем чувство обостренного отношения к актерской игре, и, как убедимся, оно сохранилось на протяжении всей его режиссерской деятельности. Выступив в ревию, поставленном на режиссерских курсах Пролеткульта, Аджемян удостоился похвалы С. Эйзенштейна, который предложил Вардану стать киноактером.

Два с половиной года пробыл Аджемян в Москве. Эту пору молодости он считает самой счастливой. Невозможно «взвесить» или «подсчитать» то, что получил будущий режиссер и это время от учителей, а еще более от самих театров — увиденные спектакли он называет для себя «академией сценического искусства». Наиболее точной мерой остается факт: Аджемян уехал в Москву любителем театра с еще неопределившимся решением, а вернулся профессионалом, почти готовым режиссером.

Что же произошло в Москве?

Никаких записей о тогдашних впечатлениях Аджемян не делал, его рассказы о годах учебы в Москве

очень лаконичны. Поэтому приходится на сопоставлении самих театральных событий тех лет и беглых замечаний режиссера делать заключения.

Для начала уточним роль самой Армянской театральной студии, в которой учился Аджемян. Ее основатель С. И. Хачатуров в докладной записке наркому просвещения Армении А. Г. Иоаннишяну в августе 1921 года писал: «Открывается новая эра и новая страница в жизни нашего театра, и дается широкая возможность и поле деятельности для создания нового армянского народного театра. Все российские органы, главки и центры, с которыми приходится сталкиваться студии, предоставляют широкую возможность для осуществления нашей идеи. К нашим услугам материальные и духовные ценности богатой Москвы. К нашим услугам К. С. Станиславский, большой актер, великий режиссер и теоретик искусства театрального мастерства... Целый год ему пришлось заниматься с нашими учениками... и его заветы, его основные положения культуры актера и сценического творчества оставили свой неизгладимый след на наших учениках. Мое твердое и непоколебимое убеждение заключается в том, что мы создадим новый театр только через К. С. Станиславского, который сейчас заинтересован желанием создать кадры своих последователей не только в России, но и в других странах. Нам необходимо... перенести его систему творчества актера и теорию сценического творчества на родную почву, потому что только через Станиславского у нас родится большой актер, большой режиссер, большой художник и, наконец, подлинный, настоящий, художественно-культурный Театр»<sup>1</sup>.

Дух учения Станиславского господствовал в работе студии, когда Аджемян приехал в Москву, хотя новый

<sup>1</sup> С. И. Хачатуров. Сборник материалов Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1969, с. 86—87.

руководитель студии Рубен Симонов, наиболее преданный и последовательный ученик Вахтангова, наряду с учением Станиславского уделял особое внимание искусству своего учителя.

«Наше общежитие, — рассказывает Аджемян, — находилось в Доме армянской культуры, левое крыло которого было предоставлено еврейской студии «Габима». В те времена (1924—1925) на ее сцене с необыкновенным успехом почти ежедневно шел вахтанговский «Гадибук». Но лучше расскажу о виденных мной вахтанговских спектаклях сначала. Первым был спектакль «Чудо святого Антония». Он не был похож ни на одну из виденных мною до этого постановок и не напоминал ни одну из них ни оформлением, ни стилем исполнения. Это был необычный спектакль, в котором на сцену вступили гипербола и театральный гротеск вместе с яркой сценической условностью. Он оставлял впечатление четкого графического рисунка»<sup>1</sup>.

Кроме «Гадibuка» в еврейской студии «Габима» Аджемян видел «Чудо святого Антония», «Принцессу Турандот» в Третьей студии МКАТ и «Эрика XIV» в Первой студии МХТ, то есть лучшие работы режиссера, притом не просто смотрел эти спектакли, а буквально впитывал их, присутствуя по нескольку раз на представлениях.

Может быть, не совсем правомерно было спрашивать Аджемяна о впечатлениях почти полувековой давности, так как в подобных случаях всегда возможны некоторые искажения, подлаживание под современное восприятие того, что раньше принималось иначе. Вероятно, именно поэтому сам Аджемян не очень любил ссылаться на впечатления молодости, говорил о них коротко, в самых общих чертах. Несомненно одно — формирование режиссерского мышления Аджемяна проис-

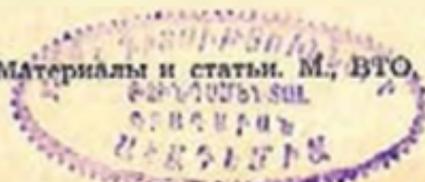
<sup>1</sup> «Лит. Армения», 1963, № 2, с. 14—15

ходило под непосредственным влиянием увиденных спектаклей.

В названных же спектаклях не только раскрылся вахтанговский гений, но и удивительно четко выступили основные этапы эволюции его творчества. В этих четырех работах Вахтангова отражены существенные изменения театральной эстетики нового времени. Изучить их, познать их сущность сначала осмыслить самое главное из того, что происходило в современном театре. Все эти работы были осуществлены Вахтанговым после того, как «революция, по его собственному выражению, красной линией разделила мир на «старое» и «новое». В этих постановках Вахтангов решал главную для себя проблему — проблему гуманизма, решал в формах новых, смелых и ярких.

Центральной темой Вахтангова-режиссера становилось трагическое столкновение между жизнью и смертью, воспринимавшееся им в категориях громадных и обобщенных. Такой конфликт не выразишь в формах бытового театра, его не одолеют «характерные» актеры. Вот почему Вахтангов утверждал, что «бытовой театр должен умереть», что «все имеющие способности к характерности должны почувствовать трагизм (даже комик) любой характерной роли и должны научиться вывлять себя гротескно»<sup>1</sup>. А это значит суметь передать явление в высшей степени образно и выразительно. Если, например, в «Гадибуке» трагически сталкиваются аловенский уродливый мир с человеческим, то пусть движения толпы обретают экспрессивный рисунок и пусть зритель содрогается от скрюченных рук безобразных стариков, пытающихся задушить человечность. Если в «Принцессе Турандот» любовный конфликт разрешается счастливо, пусть все искрится красками, веселыми звуками.

<sup>1</sup> Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 187.



Искусство Вахтангова помогало Аджемяну мыслить образно, масштабно и, что самое главное, учило художественно отражать жизнь на сцене, а не копировать ее, преобразовывать ее самостоятельно, фантазировать и импровизировать. И вахтанговский принцип импровизации молодой Аджемян воспринял тогда с готовностью, принял его как единственно возможную форму творчества.

Как и где осуществить, воспринятое, Аджемян еще не знал. И он продолжал изучать театральную Москву. В течение сезона он просматривал несколько десятков спектаклей, многие посещал по нескольку раз.

Неизгладимое впечатление на молодого Аджемяна произвели спектакли Художественного театра, в которых его поражала глубина естественности и правда искусства. Как-то в одной из бесед Аджемян рассказал, как он впервые увидел К. С. Станиславского. Это было в армянской церкви на отпевании Георгия Бурджалова, которого Станиславский любил и высоко ценил. Громкая фигура великого артиста, его седые волосы, чуть прищуренные глаза запомнились Аджемяну навсегда. Трепетное отношение, которое на всю жизнь сохранил Аджемян к театральному искусству, по-видимому, было воспринято им от художественников. Если прав был Карен Микаэлян, сравнивший Армянскую театральную студию в Москве с губкой, впитывавшей все ценное от различных театральных направлений, то Аджемян бесспорно был частицей этой губки.

Он не пропускал новых спектаклей Камерного театра. Из таировских постановках ему нравилось наличие пластики; главного художника театра Георгия Якулова он хорошо знал по Армянской студии.

Особенно увлекся Аджемян Мейерхольдом, систематически смотрел его спектакли, посещал даже платные репетиции. Увлечение «левым» театром дошло до того, что в 1925 году, когда Армянская студия временно рас-

палась, Аджемян, за два года кончивший курс учебы, поступает на режиссерские курсы при Пролеткульте, которыми руководил мейерхольдовец А. Л. Грипич, и продолжает посещать репетиции самого Мастера. К тому времени будущий режиссер уже мог вернуться в Армению и получить самостоятельную работу, мог пользоваться предложением С. М. Эйзенштейна — перейти в кинематограф. Но он решил продолжить учебу в Москве.

Молодой студент не пропускал и тех бурных театральных дискуссий, на которых тогда легко низвергались старые авторитеты и выдвигались новые имена, ведь в атмосфере этих бурных дискуссий складывалась теоретическая основа нового, социалистического искусства.

Москва «навалилась» на молодого Аджемяна всем богатством художественной жизни. Помимо театров он охотно посещал московские музеи и картинные галереи, выставки художников и скульпторов. Как это выяснилось впоследствии, в поисках самостоятельности Аджемян во многом опирался на свой московский «багаж». И хотя годы учебы кончились, но настоящая учеба — учеба в практической театральной жизни — должна была только начаться.

Это было в конце 1926 года. Взявшись за руководство Армянской драматической студией в Тифлисе, Аджемян был полон решимости внести в жизнь родного театра все то новое, что получил в Москве. К тому же театральная жизнь Тифлиса 20-х годов была весьма насыщенной. Здесь создавал свои великолепные постановки Котэ Марджанишвили, уже раскрывался оригинальный режиссерский талант Сандро Ахметели, а в армянском театре блистал Ваграм Папазян. Атмосфера была поистинному творческой и экспериментаторской. Деятельность театров была настолько пронизана гражданственностью, что даже такой актер классического шекс-

шировского репертуара, как Папазян, обратился к прелестной политической сатире-буфф Егише Чаренца «Кавказ-тамаша».

Весной 1927 года на гастроли в Тифлис прибыл Театр имени Вс. Мейерхольда. На дискуссиях, не менее шумных, чем московские, спорили о направлениях в современном театре. Мейерхольд выступил со специальной лекцией «Театр дыбом».

Вот в такой атмосфере Аджемян работает со студийцами над пьесой Дерентика Демирчяна «Песнь торжествующей любви». Это была первая советская пьеса в армянском театре. И есть глубокий смысл в том, что ее поставил именно Аджемян. Воссоздать этот спектакль сейчас трудно, но рецензент тифлисской газеты «Мартакоч» утверждал, что он был пронизан «творческим методом Мейерхольда».

Выше говорилось о том, что Аджемян был очарован спектаклями Вахтангова, целиком принимал искусство великого режиссера.

Именно в этой связи следует остановиться на утверждении рецензента газеты «Мартакоч». Дело в том, что увлечение театральной молодежи «левыми» театром и особенно искусством Мейерхольда было явлением не только обычным, но и модным. Любое отклонение от принципов традиционного психологического театра воспринималось как новаторство, как влияние творческого метода Мейерхольда.

Размежевание сил в молодом армянском театре выразилось совершенно отчетливо: на одном полюсе находились так называемые «традиционалисты», а на другом — «новаторы»; традиционалистами считали сторонников метода Московского Художественного театра, а новаторами — последователей Мейерхольда. Как уже было сказано выше, театральная атмосфера в Тифлисе, когда создавался спектакль «Песнь торжествующей любви», была «мейерхольдовской». И вполне естествен-

но, что режиссерскую работу Аджемяна критика могла воспринять как выражение творческого метода Мейерхольда.

Между тем, как в этом убедимся ниже, уже в этой первой профессиональной своей постановке Аджемян, отдавая некоторую дань приемам «левого» театра, чему способствовало и само содержание пьесы Демирчяна, обратился к творческому методу Вахтангова.

Действие пьесы происходило в годы гражданской войны на корабле «Алексеев». Экипаж и пассажиры, расколовшиеся на два противоположных лагеря, пытались захватить корабль. Судьба «Алексеева» зависела от того, какой из лагерей победит — революционеры или контрреволюционеры. Несколькими прямолинейный драматургический ход этой борьбы раскрывался в спектакле подчеркнуто рельефно, в новых для армянского театра формах.

О характере спектакля в целом можно судить по сохранившимся фотографиям (правда, это снимки не тифлисского спектакля, а ереванского). По просьбе Демирчяна Аджемян повторил эту постановку силами любителей драмкружка работников торговли (на сцене Рабочего клуба). Приемы «левого» театра в этом спектакле, конечно, чувствуются. Прежде всего они ощущаются в мизансценах, построенных по принципу плакатной выразительности. Композиция их нарочито схематизирована, чтобы зритель сразу же воспринял позиции сталкивающихся лагерей, чтобы он безошибочно ориентировался в сценической обстановке. Революционный лагерь, как это запечатлено на фотоснимках, характеризуется четким и стройным рисунком мизансцен. Позы персонажей выражают их стойкость, сплоченность и силу, тогда как нарочито нечеткое построение мизансцен, в которые группируются представители противоположного лагеря, выдают их растерянность. В спектакле были остроумные находки, интересные жанровые сценки. Все

это перекочевало в «Песнь торжествующей любви» из многочисленных постановок «левых» театра, из арсенала выразительных средств агиттеатра. И, может быть, спектакль не вызвал бы особого интереса, если бы Аджемян наряду с перечисленными приемами не обратился к вахтанговскому методу постановки.

Пишущие об Аджемяне в общих словах отмечают огромное влияние искусства Вахтангова на молодого режиссера, но конкретно указывают на использование им приемов театра Мейерхольда.

Характер отдельных мизансцен, изображенных на фотоснимках, наталкивает на мысль о том, что в «Песни торжествующей любви» утверждался вахтанговский принцип построения мизансцен.

Выше говорилось, что Аджемян тщательно изучил спектакль «Гадибук» и долгое время находился под большим влиянием этого вахтанговского шедевра. В своем спектакле он воспользовался приемами Вахтангова, в частности внезапным перерывом движения актера на сцене, фиксацией наиболее экспрессивной позы с тем, чтобы дать возможность зрителю «прочитать» содержание сцены в выразительнейшем пластическом рисунке.

Для Вахтангова этот прием означал этап преодоления несоответствия между условным языком театральных декораций и бытовым поведением актера. Условное существование актера в условной сценической обстановке, по мнению Вахтангова, помогает раскрыть содержание произведения в обобщенных формах. Это не просто прием, а путь преодоления эмпиризма сценического повествования.

Сознательно ли применял тогда молодой Аджемян вахтанговский принцип фиксации кульминационного момента движения, сейчас трудно сказать. Сам он, подтвердив в 1969 году, что в «Песни торжествующей любви» действительно прибег к приемам «Гадибука» («До

сих пор равнодушно не могу вспоминать «Гадибук». Так мог сделать только Вахтангов и никто другой»), воздержался комментировать причины, побудившие его воспользоваться выразительными формами любимого спектакля.

Сегодня совершенно очевидно, что 27 апреля 1927 года в Тифлисе на студийном спектакле «Песнь торжествующей любви» родился талантливый своеобразный режиссер, тяготеющий к островыразительной театральной форме. Но тогда ни для Аджемяна, ни для его друзей это не было столь бесспорным. Огромное желание стать актером все еще не оставляло Вардана.

Когда студию Аджемяна в начале 1928 года отдали в подчинение Тифлисскому армянскому театру, во главе которого стоял Аршак Бурджяян, молодому режиссеру предложили остаться в ней. Но вскоре рукою от театра стало требовать, чтобы студия обеспечивала спектакли статистами. Аджемян был против такого отношения к студийцам и ушел из студии. Он уехал в Ереван и надежде устроиться артистом в Первый государственный театр Армении.

За те несколько месяцев, что он пробыл в Ереване, Аджемян успел повторить постановку «Песни торжествующей любви» на сцене Рабочего клуба, поставить еще один спектакль — «Нужная бумага». И опять пресса заговорила о нем. Аджемян, с большим интересом следивший за спектаклями Первого гостеатра (впоследствии Театра имени Г. Сундукяна), был вскоре официально направлен туда наркомом просвещения Асканазом Мравяном.

Почему Аджемян не остался в ведущем театре республики, выяснить оказалось невозможным. Известно, что ему долго не давали самостоятельной постановки, а ждать он больше не мог, и, как только ему предложили поехать в Ленинакан в только что организованный там второй гостеатр режиссером, он сразу же согласился,

оговорит право участвовать в спектаклях и в качестве актера. Условно было принято.

В Ленинакане, до того как поставить спектакль «Разлом» Б. Лавренева, Аджемян исполнил несколько ролей в первых спектаклях молодого театра. В «Мятеже» Д. Фурманова и С. Поливанова, которым открылся театр, Аджемян исполнил небольшую роль Козлова (1928), в «Восточном диктисте» А. Пароняна создал колоритный образ армянина Тоямаса (газета «Банвор» писала, что игра Аджемяна в этой роли не уступала блестящей игре Сарьяна и главной роли Тапарникоса). В следующем году Вардан Аджемян сыграл трудную и интересную роль Павла Гулячкина в «Мандате» Н. Эрдмана. Печать и зрители высоко оценили это исполнение.

В 1931 году в спектакле «Нашествие Наполеона» А. Луначарского и А. Дейча, поставленном основателем Армянской театральной студии в Москве Суреном Жачатуровым, Аджемян блеснул исполнением роли Наполеона, создав яркий сатирический образ. Лично для себя Аджемян все еще окончательно не выяснил, чему он отдает предпочтение: актерскому искусству или режиссуре.

Ведь в течение трех лет он не только интересно сыграл несколько ролей, но и поставил два замечательных спектакля: «Разлом» Б. Лавренева и «Марокко» С. Багдасаряна, вошедшие в историю армянского театра.

«Признаться, я сам не знаю, как и почему перестал играть,— рассказывал Аджемян в одной из бесед.— То ли потому, что тогда в Ленинакане я остался единственным режиссером, то ли по той причине, что режиссерская работа удовлетворяла меня и тем, что я добивался от всех актеров того уровня исполнения, к которому стремился, как актер». Бесспорно одно: армянский театр лишился интересного актера, но взамен обрел выдающегося режиссера.

Итак, процесс определения профиля творчества — быть актером или режиссером — для Аджемия завершился, как признается он сам, почти незаметно для него. Режиссерская же деятельность его развертывалась более сложными и пересеченными путями, связанными с развитием армянского советского театра в целом.

## Современность и зеркале театра

Вардан Аджемян является поистине современным художником, давшим сценическую жизнь семидесяти советским пьесам, в которых новая эпоха получила многогранное художественное отражение. С первых же шагов режиссерской деятельности Аджемяна советская пьеса занимает в его творчестве одно из главных мест. В работе над ней полно раскрылся большой талант этого незаурядного художника.

Стремление выразить себя, как и выразить в своем искусстве современность, естественно, приковывало внимание режиссера к произведениям многонациональной советской драматургии. За многие годы режиссерской работы он осуществил постановки пьес армянских и русских, украинских и грузинских, азербайджанских и белорусских советских драматургов.

Проследившая эволюцию творчества Аджемяна в работе над советской пьесой, можно убедиться в том, что основные принципы его постановочного искусства формировались прежде всего в поисках собственных приемов раскрытия облика советской эпохи в театре.

Вот почему правомерным и уместным показалось выделение постановок советских пьес в отдельную главу, хотя, признаться, «разложить» искусство Аджемяна по полочкам, даже по остроумно придуманной схеме, не-

возможно, как невозможно определить сумму применяемых им приемов.

Когда началась самостоятельная режиссерская деятельность Аджемлиа, армянский советский театр уже успел накопить творческий опыт, завершился период «ученичества» армянской режиссуры.

Процесс этот оказался бурным и противоречивым. Всего лишь за одно десятилетие армянская режиссура преодолела этапы, пройденные, например, русской режиссерской школой в течение десятилетий — от Ленского до Станиславского, Вахтангова и Мейерхольтда. Многообразные театральные направления и течения 20-х годов в армянском театре подчас уживались в творчестве одного и того же режиссера, иногда даже в одном и том же спектакле — настолько напряженным и ускоренным было развитие режиссерского искусства в те годы. Да и утверждение режиссуры как ведущей творческой силы для армянского театра было явлением новым. Первые режиссеры армянского советского театра проявляли презмерные усилия, чтобы непременно «отмежеваться» от драматургии и творчески подчинить себе актера. Самоутверждение режиссуры протекало настолько активно и даже агрессивно, что подчас забывалась главная фигура в театре — актер. Для проявления подобной позиции наиболее удобными оказались массовые сцены, в которых можно было разпернуть каскад сценических действий, не очень считаясь с драматургическим материалом, не прибегая к творческой помощи актера. Подавление актерской индивидуальности в массовых сценах хоть и придавало спектаклю внешнюю динамику и масштабность, но не могло заменить художественного образа, в котором бы психологически достоверно и убедительно раскрывалась глубокая идея спектакля.

Однако против одновременного увлечения чисто режиссерскими приемами в армянском театре уже в сере-

дние 20-х годов активно выступили ведущие актеры, все более и более углублявшие психологическую разработку создаваемых образов. И если коротко сформулировать один из важных итогов развития армянского театра в те годы, то им будет утверждение тенденции к органическому синтезу искусства режиссера и актера.

В «Разломе» В. Лавренева, поставленном Аджемьяном в Ленинаканском театре в начале 1929 года, наиболее рельефно выступили тогдашние устремления молодого театра и самого режиссера. «Разлом» считают переломным спектаклем в творческих биографиях как Ленинаканского театра, так и самого Аджемьяна, хотя правильнее было бы считать его прелюдией, так как ни молодому театру, ни Аджемьяну пока нечего было «переламывать» — их биографии только начинались.

Характерная особенность постановки «Разлома» — поиск цельного режиссерского образа спектакля, в котором отразился бы облик революционной эпохи. Ситуация пьесы отдаленно напоминает ситуацию «Песни торжествующей любви». В обоих случаях есть эпизоды, где действие происходит на корабле, и там и там персонажи разделены на два борющихся лагеря, а результат борьбы определяется историческим ходом революции. Такое сюжетное решение большой идеи, вероятно, было близко режиссерским устремлениям Аджемьяна. Но если в «Песни торжествующей любви» тема революции лишь мозаично отражалась в отдельных мизансценах, в прерывных экспрессивных моментах движений, то есть облик эпохи отражался как бы во множестве маленьких зеркала, сцементированных на общем панно спектакля, то в «Разломе» режиссер воссоздает облик революционной эпохи крупными мазками, создает широкое сценическое полотно.

Революция, потрясшая мир, виделась режиссеру крупно, образно, динамично. Поэтому крейсер «Заря»

должен был предстать перед зрителем во всем своем грозном и суровом облике. Вот почему режиссер настоял, чтобы на сцене Ленинканского театра устроили специальный вертящийся круг. И на этом круге «Зари» просматривалась в разных ракурсах. Художник В. Шерришев, впоследствии оформлявший многие постановки Аджемяна, выписал в строгом сером цвете отдельные части «Зари» без излишних подробностей. Этот строгий, нейтральный фон помог режиссеру и художнику образно решить финал спектакля: огромное красное полотнище, контрастно выделяющееся на сером фоне, по диагонали пересекает сцену; грозно поднимая жерла орудий, «Зари» возвещает победу.

Несколько ранее «Разлом» был поставлен в Театре имени Сундукяна в Ереване, и, как свидетельствовал очевидец, известный журналист Михаил Кольцов, спектакль пользовался «совершенно сумасшедшим успехом»<sup>1</sup>. Что касается спектакля Вахтанговского театра, то слава о нем гремела уже по всей стране. Но молодой Аджемян не побоялся взяться за постановку именно этого произведения, хорошо понимая, что творческое соперничество со столичными театрами чрепато самыми невыгодными для него последствиями. В Театре Вахтангова роль капитана Берсенева играл Борис Щукин, у сундукяновцев — Рачия Нерсисян. Эти выдающиеся мастера сцены раскрывали процесс разлома в мировоззрении главного героя с потрясающей художественной силой. О достижении уровня искусства этих мастеров можно было только мечтать. В Ленинканском театре такого выдающегося исполнителя роли Берсенева не было. И Аджемян раскрывает содержание «Разлома» в несколько ином ключе, в другой интонации. Главным героем в его спектакле становится матросская масса во главе с Годуном. Все, кто писал о ленинканском «Раз-

<sup>1</sup> «Правда», 1928, 2 ноября.

доме», единодушно отмечают, что образ матросской массы, образ Годуна раскрыты с особой художественной силой.

С самого начала спектакля Аджемли стремится придать происходящему масштабность, преодолеть камерность сцены в доме Берсенева. В темноте раздаются выстрелы, откуда-то издалека доносятся взрывы, затем снова орудийная пальба. Такая основательная «артиллерийская подготовка» понадобилась режиссеру для того, чтобы с первых минут действия ввести зрителя в общую стилистику спектакля, в которой будет рассказано о деяниях революционного народа. И это «громовое» начало сразу включает зрителя в подоплывот динамичных событий. Да и сама квартира капитана Берсенева в оформлении художника Шершова выглядит, как помещение на военном корабле. Здесь господствуют строгие конструкции, линии которых перекликаются с линиями конструкций крейсера.

Для Аджемли эта сцена имеет экспозиционное значение, и если он акцентирует какой-то образ, то это — Годун. Не с появлением Берсенева — Лепона Ермакина сцена получает особую эмоциональную нагрузку, а с первым же выходом Годуна — Бабкена Габриеляна меняется характер сценического повествования, оно становится светлым, темпераментным. Именно это настроение обретает значение камертона для всего спектакля.

Годун по замыслу режиссера и благодаря неповторимому обаянию и таланту артиста Бабкена Габриеляна в главные сцены спектакля вносит особый накал эмоциональности, определяет ритм повествования.

Интересно, что изменения в психологии, душевные волнения Берсенева в ленинканском спектакле полнее и интереснее отражались через Годуна. Нежным и трогательным было отношение мужественного и сильного Годуна — Габриеляна к своему капитану. Много раз ви-

девший этот спектакль театровед Л. Халатян свидетельствует, что «в каждой сцене можно было ощущать скрывающую любовь и огромную симпатию Годуна к благородному капитану. Но чувствовалось и то, что, если Берснев попытается перейти в противоположный лагерь, Габриелян — Годун поступит с ним самым беспощадным образом»<sup>1</sup>.

Ставя в центр Годуна, режиссер подчеркивал, что этот образ являлся лишь индивидуализированным отражением более важного образа спектакля — матросской массы. В интервью, данном леиншканской газете «Ванвор» перед премьерой, Аджемли специально подчеркивал, что «проблеме формирования матросской массы уделено особое внимание»<sup>2</sup>.

В массовых сценах режиссер попытался создать обобщенный образ Революции. Если проанализировать режиссерскую партитуру массовых сцен, то выясняется, что она не только богаче и интереснее раскрыта в ремарках пьесы, но, что очень важно для концепции спектакля, оказывается принципиально новой, обретающей самостоятельную драматургическую функцию. Именно через матросскую массу режиссер стремился выявить обобщенный облик революционной эпохи.

Слабая психологическая разработанность некоторых персонажей художественно компенсировалась режиссерски тщательно разработанкой «психологией массы». Этот прием зародился в режиссуре еще на заре советского театра, когда в массовых действиях на площадях и в масштабных зрелищах образ отдельного человека своеобразно дублировался и раскрывался в действиях целой группы людей.

Позднее развитие этого режиссерского приема можно было наблюдать в украинских и грузинских театрах,

<sup>1</sup> Халатян Л. Бабкен Габриелян. Ереван, АТО, 1938, с. 50.

<sup>2</sup> «Ванвор», 1929, 10 февр.

в частности в творчестве Леса Курбаса и Сандра Ахметели. Так, в спектакле «Джимми Хиггинс», поставленном Курбасом в театре «Березиль», была сделана интересная попытка раскрыть психологию отдельного образа через массовые сцены<sup>1</sup>. То же самое осуществлял Ахметели в нашумевшем «Анзора». Аджемян попытался это сделать в «Разломе».

Аджемян ввел в спектакль гораздо больше массовых сцен, чем в пьесе Лавренца. Режиссерская партитура массовых сцен строилась как бы по спирали, образно отражавшей изменение в сознании людей: от стихийного поведения матросов в начале до строго организованных действий в финале. Если в начале спектакля почти невозможно было «прочитать» контуры мизансцен, так как матросы оказывались рассыпанными по всему кораблю, то в финале просматривались четкие и строгие очертания боевых шеренг команды «Зари». Эти мизансцены имели строгие формы, они никогда не изгибались, не разрушались, они изменялись от одной геометрической формы к другой, оставаясь всегда четкими, строгими и стройными. Если поначалу ритм спектакля был «бешеным», сами движения неорганизованными, стихийными, то к концу он обретал метрическую четкость и организованность.

Если попытаться определить замысел, вложенный режиссером в разработку массовых сцен, то прежде всего это будет рождение сознания из хаоса, формирование организованной силы из стихийного брожения массы. Эту мысль режиссер художественно реализовал в финале спектакля.

...Огромное красное полотнище, на котором написано «Вся власть Советам!», трепещет и переливается в

<sup>1</sup> См. подробно об этом: Ризаев С. Армянское режиссерское искусство 1920-х годов.— «Известия АН АрмССР» (Отделение общественных наук), 1981, № 10

свете рампы, по диагонали пересекало сцену, оставляя свободной корму корабля, на которой голопная шеренга матросов замерла по стойке «смирно». Зритель угадывал за этой «прикрытой» красным полотнищем шеренгой огромную массу военных моряков, вставших на сторону народа. Духовой оркестру играл марш, и сцена постепенно погружалась в полумрак, словно «Заря» уходила в море, чтобы вот так, сжавшись в могучий кулак, оцетинившись стволами орудий, нанести окончательный удар по врагам революции.

Можно сожалеть, что ленинканский спектакль «Разлом» не посмотрел Михаил Кольцов, который наверняка зафиксировал бы «совершенно сумасшедший успех» и этого спектакля и, вероятно, добавил бы, что трудящиеся Ленинка буквально осаждали здание театра в дни представлений «Разлома», обсуждали его на диспутах в садике напротив театра, на улицах и дома. Пятнадцать лет не сходил этот спектакль со сцены Ленинканского театра.

Первая постановка Аджемяна в профессиональном театре принесла ему столь громкую славу, что надо было подкрепить ее новой работой. И успех более шумный, но не менее заслуженный повторился в конце 1929 года после премьеры спектакля «Мракко». И на этот раз Аджемян обратился к пьесе, которая уже шла в театрах Еревана, Тбилиси и Баку, а постановщиками были ветераны армянской режиссуры Л. Калантар и А. Бурджальян. Пьеса С. Багдасаряна в этих театрах шла под названием «Кровавая пустыня». Кстати, этой пьесой заинтересовался в свое время Театр имени Мейсрхольда, намеревавшийся поставить ее на своей сцене.

По какой причине постановка не была осуществлена, выяснить не удалось. В письме, подписанном помощником начальника режиссерской части А. Нестеровым и ученым секретарем театра А. Федральским от 2 августа

1928 года, отмечается: «Пьеса т. Багдасаряна «В кровавой пустыне» может быть принята к постановке Гос. Театром им. Вс. Мейерхольда при условии более точного ее перевода на русский язык и переработки в смысле приспособления к постановочным заданиям и составу труппы театра.

Театр им. Вс. Мейерхольда рекомендует поручить эту работу драматургу И. А. Аксенову (переводчик пьесы Кроммелинка «Великодушный рогоносец»), хорошо знающего условия, в которых протекает работа ГосТИМА, и возможности его актерского коллектива»<sup>1</sup>.

Из другого письма, адресованного латинской секции Коминтерна и подписанного А. Нестеровым 5 октября 1928 года, ясно, что пьесу «Кровавая пустыня» театр принял к постановке и просит выделить докладчика по теме «Господство французского империализма в Марокко», чтобы помочь актерам и режиссерам, работающим над пьесой С. Багдасаряна<sup>2</sup>.

Весьма важным и интересным представляется отношение В. Э. Мейерхольда к пьесе армянского автора. Характерно, что пьеса привлекла внимание Мейерхольда в период, когда он активно искал произведения на современную тему, когда театр его имени, как пишет К. Рудницкий, «не был уже самым притягательным для зрителей». И далее К. Рудницкий продолжает: «Выход из неприятного положения мог быть один — обращение к современности, к репертуарной «злобе дня», к новым пьесам советских писателей.

У Мейерхольда были на сей счет свои довольно обширные и очень интересные планы. Он объявил в 1927 г., что намеревается ставить «Москву» Андрея Белого — в инсценировке автора и в декорациях В. Дмитриева. В 1928 году начались было репетиции пьесы ар-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 592, л. 2.

<sup>2</sup> Там же, ед. хр. 595, л. 1.

мянского драматурга С. Багдасаряна «Кровавая пустыня»<sup>1</sup>...

В письме к А. Нестерову о пьесе «Кровавая пустыня» Мейерхольд писал 30 июня 1928 года из Парижа: «Главная задача — сделать пьесу короче. Размер пьесы не должен превышать размера «Рычи, Китай!», быть может, даже короче. Выгравить восточную сусальность в сценах кабачка и где появляются женщины. Язык подсушить.

Необходимо, чтобы, не дожидаясь меня, режиссерская часть приступила к постановке пьесы. Поэтому Аксенову надо поставить жесткий срок.

С армянскими представителями сговориться о возможности материальной поддержки (реализация монтажки).

Пусть режиссерская часть сама решит, кто будет постановщиком»<sup>2</sup>.

Весьма примечательно, что Аджемян, самостоятельно проделавший серьезную и кропотливую литературную работу над пьесой, сокращал ее, освобождал от сусальности, подсушивал язык, то есть осуществил то, что и требовал Мейерхольд, конечно же, не знал о его замечаниях.

Литературная обработка, как и режиссерская экспликация пьесы, преследовала главную цель — точнее и острее раскрыть основной конфликт произведения — борьбу народа против колониального гнета.

В пьесе «Марокко» рассказывается о борьбе арабов против французских захватчиков, о революционном пробуждении поработенной империалистами Африки. Общую идею пьесы Аджемян выразил почти символически. В режиссерском эпиграфе к спектаклю впервые

<sup>1</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 394.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 522, л. 1 (архивные данные публикуются впервые, курсив мой — С. Р.).

в армянском театре был использован кинематограф: кинокадры изображали взрыв крепости, движение войск и т. д. Здесь был развит прием органической связи зрительного зала со сценой, найденный еще в «Песни торжествующей любви». Так, в сцене, происходившей в кабачке, продавцы шербета спускались в зрительный зал и из разукрашенных кувшинов предлагали зрителям напиток. Исполнители вели себя так, будто сидящие в зале находятся не в театре, а непосредственно в чайхане.

Эта пестрая и разнообразная режиссерская палитра, однако, не лишала спектакль стилизованного единства, так как четкой и целеустремленной была идея постановки — борьба угнетенного народа против поработителей.

Колонизаторы, как и повстанцы, в режиссерской разработке обретают обобщенный облик, хотя отдельные представители их индивидуализируются.

Колонизаторы характеризуются внешне подчеркнутыми приемами. Офицеры, подтянутые и одетые с иголочки, входят к генералу стройным шагом, под музыку. Их жесты изящны, речь чеканна, вид респектабелен. Внешнюю собранность и строгость офицеров режиссер разрушает тем, что последовательно раскрывает их внутреннюю растерянность. Так, если в начале спектакля французские офицеры появлялись, как правило, группой, выстраиваясь в четкую шеренгу, если мизансцены, в которые их ставил режиссер, выражали сплоченность и силу, то к финалу строй нарушался, французы группировались в «неорганизованные» мизансцены, выражавшие растерянность пахvatчиков. Перепуганные начавшимся восстанием офицеры в панике разбегались в разные стороны, а от былой сплоченности, изящества жестов и внешней респектабельности не оставалось и следа.

Этой «нисходящей» линии сценического поведения колонизаторов режиссер четко противопоставлял «вос-

ходящую» линию восставших. В начале спектакля марокканцы двигались по сцене вразброд, мизансцены свидетельствовали о том, что действует неорганизованная масса людей. Ритм их движений типично «восточный», то есть медленный. В последних сценах спектакля африканцы появились уже организованными группами, движения их становились энергичными, действия четкими.

На таком противопоставлении колонизаторов и повстанцев режиссер строит весь спектакль, применяя и здесь проверенный в «Разломе» прием графического построения мизансцен. В иной стилистике раскрывались образы французского генерала и раба Баба.

Прежде чем рассмотреть отдельные персонажи и «Марокко», следует хотя бы в общих чертах охарактеризовать образный строй массовых сцен, организованных Аджемляном с великолепным чувством ритма и композиции.

Одной из самых экспрессивных была пирушка французских офицеров в экзотическом кабаке, где полуобнаженные женщины обязаны были развлекать завоевателей. По требованию офицеров марокканки начинали танцевать. В их движениях, скорее похожих на пантомимические монологи, ощущался протест невольниц. Но вот женщины подходили к французам, и начинался групповой танец. Освещенные красно-желтым светом, марокканки танцевали неистово. Это была вакханалия ненависти. Неожиданный оглушительный взрыв, уничтоживший крепостную башню, символически завершал эту сцену.

Стилистика массовых сцен «Марокко» наиболее полно проявилась в финале спектакля. Но чтобы точнее понять режиссерский почерк всей постановки, поспроим и самое начало спектакля.

...Слышен протяжный, унылый голос моллы, призывающего правоверных к молитве. Стоя на башне, по-

ветанец Муса обращался к молле: «Жалкий человек, кого же ты к молитве призываешь? В Сахаре уже не осталось никого». В ответ лишь протяжный призыв моллы. Царство безмолвия, в котором люди как бы погружены в летаргический сон, — вот какого впечатления добивался режиссер.

Теперь обратимся к финалу.

...Вновь доносится с минарета унылый голос моллы. Над опустевшей площадью сгущаются сумерки. Еле выступает лишь силуэт крепости на фоне темно-синего африканского неба. Кругом воцарилась тишина. Но это безмолвие совершенно иное, чем в начале спектакля, — такое бывает перед бурей. Тревожное настроение подготовлено всем ходом предыдущих событий. Когда тишина полностью воцарится на сцене, откуда-то издаlekа возникнет гул, напоминающий подземный рокот вулкана.

Гул слышится все ближе и ближе, и зритель постепенно вовлекается в водоворот событий. Со всех концов зрительного зала на сцену бегут марокканцы в белых чалмах, с горящими факелами в руках. Они бегут, глухо выкрикивая: «Ба-ба», «Ба-ба».

Факелы, мелькающие во тьме и освещающие белые одежды восставших, приглушенные выкрики создают впечатление огромной толпы, готовой разрушить на своем пути все преграды.

А на башне, в самой середине сцены, стоит уже смертельно раненный вожак повстанцев Баба и машет красной накидкой, подавая знак к началу всеобщего восстания. Он завершает спектакль словами: «Проснись, Марокко, сегодня нарушается твое таинственное безмолвие!»

Спектакль, обрамленный режиссерскими прологом и эпилогом, строился по принципу контрастного противопоставления масштабности народных массовых сцен и подчеркнутой камерности психологических сцен.

В этом спектакле Аджемян стремился отразить изображаемые события более многогранно, придавал символический смысл не только массовым, но и камерным сценам. Так, образ Баба, руководителя восставших марокканцев, трактовался режиссером и артистом Бабком Габриеляном в монументальном плане. Спектакль строился так, что, казалось, Баба постоянно находился на сцене, все он слышал и видел, со всеми страдал. Даже тогда, когда его физически не было на сцене, его присутствие ощущалось, так как режиссер, по мнению критика, видевшего спектакль, поставил этот образ в центре всех событий<sup>1</sup>.

Сам Аджемян считает, что наиболее достоверным образом в спектакле был генерал в исполнении артиста Мкртича Джанана. Действительно, ни режиссер, ни артист не пошли по пути создания прямолинейного, плакатного образа врага, хотя в самом спектакле и в пьесе С. Багдасаряна были сцены плакатного характера.

В «Марокко» Аджемян уже более детализированно начинал создавать образы отдельных людей. Придет время, режиссер посмотрит на события эпохи через призму отдельного человека, но в первых своих работах он еще широкими мазками лепил обобщенный образ борющегося за свободу народа.

Своему художественному принципу Аджемян не изменил и тогда, когда обратился к спектаклям, где героем является уже народ победивший и строящий новую жизнь. Так, пьеса З. Чалой «Гэра» привлекла внимание режиссера тем, что она открывала возможность выписать обобщенный образ трудовой массы. Этим объясняется и то, что Аджемян особенно тщательно разработал в спектакле сцены с участием шахтеров.

Вместе с художником Шеришевым режиссер создал своеобразный театральный образ шахты: сверху, с

<sup>1</sup> См.: Х а л т я н Л. Бабкен Габриелян, с. 76.

высоты колосников, через все зеркало сцены прямо в оркестровую яму тянутся канаты. Сцена погружена в мрак, освещены только ведущие вниз канаты. И вот «шахтеры» на глазах у зрителей один за другим скользят по этим канатам прямо в оркестровую яму. Создается такое впечатление, что действительно люди спускаются в шахту, глубокую и тесную. Когда спуск завершается, сцена преобразуется: театральная задник, вырезанный небольшими квадратиками, изображающими забои, опускается и закрывает подмости. В забоях появляются шахтеры — те самые, которые только что спустились по канатам.

В сцене шахты Аджемян оригинально добивается выражения поэзии труда рабочих. Мужественный хор шахтеров, поющих трудовую песню, ритмично переключается со звоном отбойных молотков. Чтобы еще более усилить художественное воздействие, режиссер поочередно освещает отдельные квадратики — «забои». Они освещаются в такт ударам молотков, а ритм песни как бы «дирижирует» очередностью освещения отдельных забоев.

Эта сцена производила на зрителей очень сильное впечатление. Подобным полифоническим сплетением действия, театрального света и звука Аджемян обнаруживал действительную художественную силу синтеза режиссерских приемов для воплощения поэзии труда.

По тому же принципу Аджемян создает и другие сцены. Чтобы передать настроение тревоги, возникшей из-за того, что вредителями положена в шахту взрывчатка, режиссер строит следующую сцену в совершенно ином ритме: как и прежде, но теперь тревожно один за другим спускаются в темную шахту рабочие. То здесь, то там во мраке сцены вспыхивают лампы, освещая лица шахтеров, их ищущие руки. Ритм вспышек убыстряется, перерастая в бешеную световую пляску. Действие происходит в тех же квадратиках-«забоях», в

которых зрители видели работавших под песню шахтеров. Оставляя прежнюю композицию эпизодов, режиссер меняет ее ритм, изменяя тем самым ее содержание. В «Горе» Аджемян снова обращается к вахтанговскому приему внезапной остановки движения актера.

Впечатления от «Гадibuка» не стерлись, хотя здесь, как и в «Песни торжествующей любви», режиссер пока лишь обращался к внезапному приему, не определив для себя еще эстетической основы этого приема. Со временем, когда Аджемян станет зрелым мастером, в одном из спектаклей позднего периода — «К грядущему!» — он вновь обратится к «Гадibuку», но уже не к результату, не к приему Вахтангова, а к творческим истокам его методологии.

В «Горе» прием внезапного обрыва движения актера легко «вписывался» в сцену поисков шахтерами взрывчатки. При свете ритмически вспыхивающих ламп движения ищущих взрывчатку шахтеров внезапно обрывались, фиксировались наиболее экспрессивные позы, жесты, ракурсы. В сущности, на сцене представляла динамичная картина, составленная из статичных, застывших фрагментов. Чем выразительнее были прерванные позы действующих лиц, тем сильнее пагнеталось настроение труппы, придававшее всему спектаклю особый динамизм.

Приметы нового времени в «Горе» представляли в таких же обобщенных сценических формах, что и в прежних спектаклях. Мир в первых работах Аджемяна не делился на отдельных людей, он раскрывался через массу, через многогранную сферу общения массы с действительностью. Ни сам мир, ни взаимодействие с ним не были в представлении молодого Аджемяна спокойными и размеренными, он воспроизводил их с учетом конкретного исторического фона, но динамично, в контрастных сопоставлениях, в беспокойном ритме. Будь то «Разлом» или «Марокко», «Гора», «Диктатура» И. Ми-

хитенко или «Нефть» В. Вагаряна, во всех этих постановках вырисовывался обобщенный облик революционной эпохи, увиденный глазами художника, работающего большой кистью, широкими мазками, не желающего или еще не умеющего выписывать детали.

Более существенным итогом поисков режиссера этого периода является познание природы такого сценического действия, которое не иллюстрирует литературную основу спектакля, а обретает самостоятельное значение, имеет свою поэтику и даже свое содержание, не повторяющее содержания пьесы, а дополняющее его или конфликтующее с ним. Это «надлитературное», «надсюжетное» действие становится сферой, в которой режиссер творит свое искусство, а не только комментирует или иллюстрирует пьесу. К такому выражению сценического действия Аджемия, конечно, подготовили театральная Москва, творчество Вахтангова и Мейерхольда. Но практически «тайну» сценического действия Аджемия познавал в процессе лепки массовых сцен.

Когда в «Разломе» массовка с учетом матроса из хаотических мизансцен постепенно обретала строгие и стройные формы, это не было простой иллюстрацией идеи пьесы. Такого рода театральное действие обогащало содержание пьесы. Когда в «Марокко» замедленный ритм движений арабов постепенно менялся и становился метрически четким, в этом была большая мысль, не только дополняющая содержание пьесы, но по-новому и с другой стороны раскрывающая его. Если в сцене шахты в «Горе» режиссер ритмическими движениями шахтеров создавал атмосферу труда, то она не иллюстрировала сюжет пьесы, а сама выражала режиссерский замысел спектакля.

Впоследствии, когда Аджемия преодолеет некоторую ограниченность такого подхода и станет ценить художе-

ственно выписанную индивидуальность отдельного человека, поиск действия, выражающего свое, особое содержание, перенесется уже в сферу сцепоческой жизни отдельного обрлаза.

Если в 30-е годы в творчестве Аджемьяна основным объектом художественного анализа стал человек, то это потому, что в предыдущий период режиссером художественно уже был осмыслен облик новой эпохи в целом. Картина целого, понятая и выраженная художественно, позволяла приступить к анализу ее существенных составных. Новый этап развития режиссерского искусства Аджемьяна оказался более сложным, ибо художественно обобщенно представить масштабные события, уже в самих себе несущие заряд обобщения, было доступнее, чем добиться художественного обобщения в отдельном образе. Такая принципиальная перестройка творческих позиций выдвигала новые задачи, с которыми прежде режиссеру не приходилось сталкиваться, что, естественно, потребовало, если можно так выразиться, отступления на исходные позиции. Вот почему результаты вначале оказались не столь знаменательными, по общему художественному уровню они даже уступали первым спектаклям Аджемьяна. Но это были издержки сложного процесса перестройки. Новый этап в творчестве Аджемьяна важен тем, что именно в этот период выкристаллизовался индивидуальный почерк режиссера.

Тема революции, тема современности, особо занимавшая творческое внимание Аджемьяна, в отличие от постановок начального периода, в 30-е годы разрабатывается в ином ключе.

Этому бесспорно способствовало появление пьес советских авторов, обративших пристальное внимание на разработку внутреннего мира персонажей. Такой была и пьеса Н. Зархи «Улица радости», в которой рассказывалось о перипетиях классовой борьбы трудящихся ка-

питалистической Англии в начале 30-х годов. Обратившись к этой ответственной социальной теме, драматург попытался репетить ее через судьбы отдельных персонажей — обитателей одного дома, расположенного на незаметной мрачной лондонской улочке, как бы в наемную названную «Улицей радости».

Основное внимание в пьесе обращено на изображение взаимоотношений персонажей, их жизненную позицию, отношение к злободневным событиям, насыщенным социально взрывными ситуациями. Принадлежащие к различным классам, эти люди по-разному реагируют на происходящее. Коммунисты Норрис и Стебс возглавляют борьбу рабочих, твердо верят в победу; представители буржуазии Мексон, Гоукеры лицемерно заигрывают с рабочими; анархист Снавента, эмигрант-итальянец, старый портной Рубинчик переживают эволюцию своих взглядов.

Пьеса «Улица радости» была поставлена в 1932 году в Лениваканском театре. Сохраняя стилистику произведения Зархи, Аджемети создал интересный психологический спектакль, в котором прежде всего выделялись прекрасные актерские работы. Так, несколько ярлынолинейно написанную роль Стебса артист Гурген Аюпян во многом обогатил эмоционально, особенно в тех сценах, где он рассказывал о Советском Союзе. Режиссер строил мизансцены так, что коммунист невольно оказывался в центре внимания. Участники сцены внимательно слушали его рассказ. При этом на лицах жителей дома отражалось восхищение, а твердый и вместе с тем мягкий голос Стебса — Аюпяна придавал этим сценам ту особую волнительную напряженность, которая возникает в моменты значительные. Обязательный и колоритный образ портного Рубинчика создал артист Цолак Америкян. В его исполнении зрителей восхищали достоверные детали поведения, своеобразный говор, медлительная походка человека, словно боявшегося за-

деть кого-либо. И этот перепутанный мужчина неузнаваемо преобразался, становился смелым и гордым в тот момент, когда читал письмо из Советского Союза, от сына, который сообщал, что он стал директором завода. Роль анархиста Спаветты режиссер не без умысла поручил одному из наиболее лирических актеров театра — Сурену Суреняну. Возникшее в душе Спаветты сильное смутение, его безграничную тоску по родной Италии артист передает в мягких лирических интонациях, не поддаваясь соблазну «сыграть» буйствующего анархиста, «странного» эмигранта, стреляющего в портреты своих врагов. Спаветта — Суренян скорее был мечтателем, тоскующим по лучшей жизни, чем человеком действия. Мечтательность и лиричность придавали образу особую обаятельность и внутреннюю прозрачность. Вообще все положительные образы спектакля, и прежде всего лидер английских коммунистов Поррис, были овеяны мечтательной романтикой, отличались душевной чистотой.

Режиссера больше привлекал внутренний мотив, двигавший событиями, чем их экспрессивное сценическое проявление. Мизансцены обрели спокойный ритм, в них динамическое действие отступило на второй план, общий рисунок сценических композиций потерял свое прежнее значение, зато отдельные персонажи, наоборот, стали в центре внимания режиссера.

Небезынтересно отметить, что изменения в режиссерском подходе своеобразно отразились и на стиле рецензий. Если в отзывах о «Глазуме» или «Горе» особо выделялась игра отдельных артистов, то в откликах на «Улицу радости» специально говорится об актерской игре.

Характерно в этом отношении замечание рецензента газеты «Ванвор»: «Режиссер и художник-оформитель прекрасно восприняли идею выражения в искусстве общего через частное, идею, которая выражает особен-

ность искусства и для осуществления которой необходимо прежде всего уметь владеть полнотами искусства»<sup>1</sup>.

Здесь верно подмечено то, что стало характерно для нового метода режиссерской работы. Декорации В. Перищева также освободились от подчеркнутой условности, свойственной, например, спектаклям «Разлом» и «Гора», в них конструктивное решение уступило место живописному. Правда, художник и режиссер в оформлении не до конца отказались от условного образного языка театральной живописи. Они «построили на сцене улицу,— комментирует тот же рецензент,— на которой дома накренились, словно выражая растущий протест масс против обитателей роскошных особняков, расположенных в окрестности»<sup>2</sup>.

Главное же внимание, как отмечалось выше, уделялось актерским образам. Это был новый подход Аджемьяна, преодолевшего увлечение внешней диалогикой, достигаемой с помощью активно действовавшей массы. Принцип этот еще больше был развит в следующей работе — постановке пьесы В. Киршона «Суд», рассказывающей о революционной борьбе рабочего класса Германии в начале 20-х годов. Рецензент этого спектакля писатель Мкртич Армен прямо отмечает особенность режиссерского подхода к данной пьесе: стремление выразить художественную проблему современности в локальной среде и выразить так, чтобы конкретность и локальность изображенной среды не уменьшали саму проблему<sup>3</sup>. Не без оснований рецензент указывал, что подобный принцип чреват опасными последствиями, так как «скачок к широкому полотну» мог увести в сторону пулгарного социологизма, смешанного со схематизмом. Тяготение же к большей «конкретизации» образов геро-

<sup>1</sup> «Банвор», 1032, 1 июля.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: «Хорурдаин Айастан», 1933, 20 июля.

«сп, п сторону «углубления» их психологии, мог привести к дешовому бытописательству. Необходимо было сохранить такое соотношение частного и общего, которое могло бы верно выразить дух пьесы. И по глубокому убеждению рецензента, Аджемяну это удалось<sup>1</sup>.

Мкртчян Армен утверждал, что именно в этом спектакле, как в фокусе, сосредоточились основные достижения Ленинаканского театра, ставшего в ряд ведущих творческих коллективов не только Советской Армении, но и всего Закавказья.

И дело не в том, что в этом спектакле режиссеру удалось вместе с актерами создать интересные сценические образы. Важно то, что коренные изменения в его методе работы над спектаклем уже замечали и об этом писали в газетах.

Новое было в том, что содержание масштабных событий раскрывалось не через внешнюю динамику, как это было в «Разломе», «Горь» или «Марокко», а скупыми лаконичными средствами, опосредованно, через поведение, реакцию действующих лиц. Приведем один пример. В пьесе Киршона «Суд» есть сцена, в которой через окна дома Мауэра зритель видит демонстрацию немецких рабочих. Можно себе представить, как бы Аджемян поставил эту сцену, если бы он придерживался стилистики спектаклей «Разлом» или «Марокко». На сцене была бы развернута картина массового шествия поднявшихся на борьбу рабочих, режиссер непременно «организовал» бы драматургию этого шествия, превратив его в самостоятельную драматическую картину. Ничего подобного в спектакле «Суд» не было. Основное внимание уделялось тому, как это шествие отражалось в поведении и реакции действующих лиц, само же шествие решалось скупой, лаконичной, но с такой выразительностью, что зритель чувствовал, по выражению

<sup>1</sup> См.: «Хорурданн Айастан», 1933, 20 июля.

рецензента «Хорурданн Айастан», «шествие мирового пролетариата».

Растущая советская драматургия в 30-х годах обрела более содержательное, требующее и новых художественных форм. Современный советский человек, ставший главным героем драматургии, раскрывался в лучших пьесах во всем богатстве своего внутреннего мира. Образ отдельного человека при внимательном рассмотрении оказывался удивительно родственным облику своей эпохи. Это укрупнение мира отдельного человека, ранее затерянного в массе народной, меняло художественную стилистику театрального искусства, существенно дополняло его эстетику.

Выписывая облик новой эпохи через конкретных людей, Аджемян должен был прежде всего обратиться к советской действительности, к образам тех самых людей, массовый портрет которых режиссер так блестяще нарисовал в «Разломе». Пьеса Н. Погодина «Мой друг» дала ему повод создать спектакль интересный во многих отношениях.

Почему Аджемян остановил свой выбор именно на этой пьесе? Дело в том, что в предыдущих пьесах Погодина «Темп» и «Поэма о топоре» образ нового героя еще не раскрылся так ярко и выпукло, как в «Моем друге». Прав Н. В. Зайцев, автор монографии о Погодине, замечая, что «если в «Темпе» героем выступала масса в целом, а в «Поэме о топоре» только намечались художественно-индивидуализированные фигуры наиболее ярких ее представителей, то в «Моем друге» главной задачей драматурга становится создание полнокровного образа героя эпохи»<sup>1</sup>. Подобную задачу, как мы знаем, ставил перед собой и Аджемян, который уже выбором этой пьесы Погодина предопределял свое сцени-

<sup>1</sup> Зайцев Н. В. Н. Ф. Погодин. Л.—М., «Искусство», 1958, с. 61.

ческое решение темы. В советских пьесах Вардан Аджемян искал героя, через характер которого раскрывалась бы эпоха. Вспомним, что сказал Погодин об образе Гая: это «человек нашей эпохи, нашей страны, невозможный в другой эпохе, в другой стране»<sup>1</sup>.

Как чуткий и острый художник, Аджемян почувствовал в образе Гая характерные черты нового героя, словно подтверждал мысль Е. Ромашова о том, что «само появление этого образа очень много значит для советской драматургии, потому что он тащит за собой из-за кулис целый ряд людей нашей эпохи, целый ряд новых образов»<sup>2</sup>. Впоследствии в своей режиссерской практике Аджемян подтвердит такой прогноз: многие герои его спектаклей продолжают традиции, утвержденные в постановке пьесы «Мой друг». Сценический образ Гая, каким он предстал в спектакле Аджемяна, послужит своеобразным камертоном для многих театральных образов наших современников, созданных в спектаклях армянского режиссера.

В интерпретации Аджемяном пьесы Погодина есть один важный момент, на который хочется обратить особое внимание. Многие театры страны, обратившиеся к пьесе «Мой друг», использовали творческий опыт А. Д. Попова, блестяще осуществившего в Театре Революции постановку погодинской пьесы. Конечно же, многие режиссеры находились под обаянием оригинальной работы Попова, который говорил: «Для меня творческим центром, «зарядом» пьесы были Гай и Руководящее лицо, столкновение этих двух людей, дающее искрометную дугу, которая освещает все произведение»<sup>3</sup>.

Аджемян не повторил концепции Попова не только

<sup>1</sup> Цит. по кн.: За лцем Н. В. И. Ф. Погодин, с. 65.

<sup>2</sup> «Советский театр», 1933, № 2—3, с. 14.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Заряка Н. М. Творческий путь А. Д. Попова. М., «Искусство», 1954, с. 110.

потому, что он не видел этого спектакля до осуществления своей постановки, а прежде всего потому, что у него был свой взгляд на произведение Погодина. Еще работая над пьесой, Аджемин заявил, что «Мой друг» он «ставит в комедийном плане»<sup>1</sup>, и действительно решил спектакль в комедийном плане. Но в таком случае, как сопоставить пошмашино Поновым «заряда» пьесы Погодина и комедийного начала в постановке Аджемина?

Вопрос этот требует пояснения, и он не так прост, как может показаться. В свое время пьеса «Мой друг» дала повод для споров. При самой высокой оценке этой пьесы ее упрекали в очерковости, эскизности, то есть в том, в чем была слабость ранней драматургии Погодина. Так, И. Аксенов писал: «Пьеса «Мой друг», построенная, как монтаж ряда фельетонов, состоит преимущественно из экспозиций и информационных реплик. События, как во французской трагедии, вынесены за сцену. Поэтому информация склонна принимать форму сценического рассказа в выразительном чтении. Отсюда быстрые эмоциональные переходы в ее изложении и попытки заменить ими действие, которое никак не может начаться, а начавшись — обрывается. Пьеса «Мой друг» наиболее типична для очерковой драматургии»<sup>2</sup>.

Сцеплять отдельные сцены в стилистике первых аджемияновских постановок уже не приходилось. Необходимо было выстраивать линию отдельных образов, закреплять драматургическую функцию актерского образа, то есть создавать цельный сценический персонаж с непрерывно развивающейся линией характера. В самой пьесе Погодина, «типичной для очерковой драматургии», характеры ряда персонажей были очерчены, так сказать, пунктирно. Следовало было придать им конкретность, более того, создать индивидуальные характе-

<sup>1</sup> «Банвор», 1933, № 148.

<sup>2</sup> «Театр и драматургия», 1934, № 6, с. 25—26.

ры. Вот и определении общей интонации характеров спектакля Аджемля и стал на путь создания комедийного произведения, что также имело свои особые причины.

В свое время в нашей театральной критике высказывалась мысль о том, что герои пьес Погодина лишены отрицательных черт в том смысле, в каком тогда понимался отрицательный персонаж. Например, А. Гуревич и Ю. Юзовский считали, что Погодин снисходителен к порокам своих героев, что он, скорее, видит в их характерах людские слабости, но не пороки, и что погодинский юмор мягкий — не осуждающий, а всего лишь сочувственный<sup>1</sup>.

Это замечание, вызвавшее впоследствии необоснованные упреки, имело основания в самой погодинской драматургии, особенно в ранних пьесах, в том числе и в «Моем друге». Даже главный герой пьесы Григорий Гай совершает такие поступки, о которых в печати говорили резко отрицательно, но выписан он драматургом настолько выпукло, с таким мягким юмором, не осуждающим, а сочувственным, что отрицательные черты его действительно воспринимаются лишь как слабости.

Учитывая именно эту особенность драматургического почерка Погодина, Вардан Аджемля решал спектакль в комедийном плане, более соответствующем тому жалобному аспекту, в котором выписаны автором события «Моего друга». Это было важно еще и потому, что режиссер учился создавать общее настроение спектакля из сложной сплетенной суммы настроений отдельных персонажей. Еще не так давно он замечательно создавал общее настроение спектакля через массовые сцены, которые во многом определяли и стилистику спектакля, и его идею, и его композицию.

<sup>1</sup> См.: Лит. энциклопедия, т. 9. М., Огиз, 1935; Погодин Н. Пьесы. М., 1935, с. 15; «Театральный альманах», кн. 7. М., ВТО, 1948, с. 30.

Поиск синтеза общего и конкретного, поиск пути выражения примет времени через живой человеческий характер подводил режиссера к таким пьесам, в которых отдельные образы несли эту потенциальную возможность. Вот почему не случаен был и выбор пьесы В. Гусева «Слава», герой которой, Василий, открывал новый пласт внутреннего мира современного советского человека. Василий не был видным руководителем стройки, как Гай, он не был личностью выдающейся, и слава его, как выражался прототип из стихотворения «Слава», «скрывалась в цехах завода», она, эта слава, «не пела». Сапер Василий, скромный и тихий, когда это стало необходимым, отдал жизнь во имя спасения людей. Спектакль «Слава» — необходимое звено в цепи режиссерских поисков Аджемьяна, так как сам литературный материал диктовал режиссеру поиски новых выразительных средств, способных в самом обыкновенном, ничем не примечательном раскрыть героический дух эпохи.

В следующих работах — «В 1905 году» Дж. Джабарлы, «Слепой музыкант» Мелика-Кочаряна и других — Аджемьян продолжал поиски синтеза общего и конкретного.

Значительные творческие результаты были достигнуты в постановке пьесы А. Киплера и Т. Златогоровой «Ленин в 1918 году» («Ленин»). Этот спектакль получил высокую оценку в печати и в советском театроведении. С чувством большой ответственности все участники спектакля отнеслись к этой работе — на сцене Ленин-аканского театра впервые воссоздавался образ вождя.

Спектакль «Ленин» представляет интерес не только своей темой. Ведь образ вождя революции открывает богатейшие возможности для создания облика эпохи через облик отдельного человека. Аджемьян остановил выбор именно на этой пьесе не случайно. В ней образ вождя выписан авторами в более камерной манере — по срав-

нению с другими пьесами о Ленине здесь больше бытовых сцен. Эту особенность пьесы режиссер принципиально и последовательно раскрыл в спектакле, убедительно обосновывая свою концепцию.

Почти одновременно с Ленинкапекским театром пьеса «Ленин» была показана в Ереване в Театре имени Сундукяна. Рецензент писал: «Кратко характеризую отличительные особенности двух этих постановок, можно сказать, что в Театре имени Сундукяна основная линия спектакля строится на показе образа гениального стратега пролетарской революции В. И. Ленина, в его целеустремленности, революционной страстности, а в Ленинкапекском — больше акцентируется показ образа вождя в обычной обстановке, оттеняются черты великого социалистического гуманиста»<sup>1</sup>.

«Показ образа вождя в обычной обстановке» — это не случайное наблюдение рецензента. Аджемян ставил своей задачей показать великие эпохи не только через масштабные и исключительные события, их в пьесе было достаточно (вспомним спор Ленина и Горького о сущности террора, борьбу с голодом, бой под Царичином), но и через камерные, бытовые сцены, тщательно выписанные авторами. Конечно, можно было раскрыть революционную эпоху через образ Ленина-трибуна, стратега Революции, то есть через однозначное понятие, но этот путь для Аджемяна уже был исчерпан. Кстати, он был исчерпан и для советского театрального искусства.

В армянской периодике того времени рождались упреки против необычного построения пьесы «Ленин» — трактовки образа вождя: «В этой пьесе не полностью чувствуется монументальность образа Ленина... Подчас драматурги, вместо того чтобы идти сложными путями, то есть показать шире образ Ленина, найти драматурги-

<sup>1</sup> Барсегян С. О двух постановках пьесы «Ленин». — «Коммунист», 1940, 16 мая.

ческие мотивы для изображения разных сторон характера, например, Ленин — вождь, Ленин — руководитель Октябрьской революции, Ленин — основатель Советской власти и т. д. — вместо всего этого представляют различные бытовые сценки»<sup>1</sup>.

Аджемян обратил внимание именно на эти, так называемые второстепенные бытовые сценки и детали и через них попытался выразить обобщенный смысл, раскрыть эпохальное в обычном, увидеть большое в малом. А это потребовало тщательной режиссерской разработки сценических деталей, создания достоверных взаимоотношений отдельных действующих лиц. Теперь уже мизансцены должны были служить не символическому выражению обобщенной идеи, а конкретному показу реальной бытовой ситуации, то есть менялась сама стилистическая природа режиссерской мизансцены, из мизансцены-символа она превращалась в осмысленную картину реальной действительности. И эти картины, поскольку их обычность и будничность имели основополагающее значение, должны были быть доступными и ясными.

Однако не следует думать, что Аджемян, отвергнув мизансцены-символы, отказывался от образного языка театра. Даже в самых что ни на есть бытовых сценах режиссер находил образное решение мизансцены, заставлял зрителя запомнить ее крепче благодаря театрально выраженному содержанию сцены. Напомним хотя бы мизансцену у постели больного Ленина. ...Врачи запретили говорить Владимиру Ильичу, состояние здоровья его внушает тревогу. Надежда Константиновна сидит у постели. Полная тишина. Мизансцена развивается: Крупская встает и молча прохаживается у кровати больного. Она, не отрывая взгляда от Ленина, обходит кровать, медленно, осторожно обходит раз, потом

<sup>1</sup> «Хорурдани арвест», 1940, № 2—3, с. 29.

еще, еще, еще. И забыть эту мизансцену, это движение по кругу, уже невозможно. Так режиссер языком театра раскрывал значительную мысль — тревогу за жизнь Ленина.

Стремись передать в простом сложное, в обычном значительное, Вардан Аджемян, однако, не гнался за многозначительностью простой сценической детали. В поисках бытовых и в то же время локальных форм сценического действия, сменяющихся обобщенные, режиссер вплотную сталкивался со сложным и запутанным миром человеческих эмоций, которые раскрывались актерами и режиссером иногда в сентиментально-мелодраматическом плане. Это было, вероятно, неизбежно при переходе от форм, отражающих обобщенные идеи, к формам достоверно реальным, раскрывающим конкретные и реальные человеческие чувства. Но, видимо, Аджемян слишком увлекался этими конкретными эмоциями, отчего в его работах стали появляться интонации мелодраматизма, сентиментальное сгущение страстей. Иными словами, режиссеру пока не удавалось преодолеть эмпиризм мира эмоций персонажей спектакля, он чрезмерно увлекался открывшимся ему новым пластом и чуть-чуть отходил от позиций художника, которому подвластно обуздание самых накаленных страстей. Впрочем, вопрос этот требует более подробного разъяснения, и о нем будет сказано специально в последней главе настоящей монографии. Сейчас же отметим, что даже в спектакле «Ленин» мелодраматические интонации местами акцентировались настолько, что на это обратила внимание критика.

Известно, что судьба маленькой Паташи в пьесе явно окрашена в мелодраматические тона. Режиссер решил еще больше подчеркнуть это: «Нехорошо, что Аджемян в одном из эпизодов прибегает к излишнему подчеркиванию, чтобы передать состояние Паташи. И без того сцена Ленина с Паташей авторами выписала

достаточно ярко и не было надобности вносить песню Наташи, тем самым превращая в мелодраматическую всю эту сцену. Более важно было подчеркнуть момент, когда Ленин делает обобщение из конкретного состава Наташи»<sup>1</sup>.

Характерно, что Аджемпи, как, впрочем, и ряд других режиссеров, усиливая мелодраматическое звучание того или иного спектакля, начинает особенно щедро пользоваться музыкой. В этом отношении спектакль «Ленин», к сожалению, не составлял исключения, в нем музыка, притом чисто иллюстративная, занимала слишком много места.

Воссоздавая в своих прежних спектаклях эпоху крупными мазками, через массовые сцены, Аджемян еще глубоко не вникал в духовный мир конкретных людей и потому не касался сферы их эмоциональных переживаний. Но как только режиссер соприкоснулся с внутренним миром человека, он не смог остаться равнодушным к его переживаниям, даже если иногда они оказывались не слишком глубокими. Эта «слабость» так и осталась у Аджемяна, хотя в лучших своих постановках он всегда умел поднимать, возвышать человеческое чувство над уровнем мелодрамы и даже драмы, тяготей к трагедийности.

Казалось, отмеченная выше «слабость» Аджемяна к насыщенной эмоциям должна была найти благодатную почву в годы Великой Отечественной войны. Но именно спектакли тех лет отличаются суровой мужественностью. Вообще военное время наложило своеобразный отпечаток на режиссерское искусство армянского театра, в том числе и на творчество Аджемяна.

В отличие от прежних постановок, в которых героизация борющегося народа достигалась через композиционно четко выраженные массовые сцены, через экс-

<sup>1</sup> Григорян Л. Целлустремленный спектакль — «Хорурданк аржест», 1940, № 2—3, с. 30.

прессивную внешнюю динамику сценического действия, в спектаклях военных лет Аджемян особенно тщательно разрабатывает психологию персонажей. В их духовном складе он стремится обнаружить внутреннюю динамику спектакля. В этих работах режиссера, выражаясь словами А. Д. Попова, шло утверждение «нашего героизма, лиризма поэмы и аффекций».

Конечно, не сразу достигалась мужественная простота военных спектаклей Аджемяна, новая тематика должна была осмысливаться художественно. И основные успехи были достигнуты режиссером в ведущем театре республики — Театре имени Г. Сундукяна, куда Аджемян был приглашен на постоянную работу в 1939 году.

Пьеса Наири Заряна «Мечь» была первым откликом в армянской драматургии на события Великой Отечественной войны. Встреча поэта Заряна и режиссера Аджемяна в 1941 году оказалась знаменательной еще и потому, что впоследствии опирался на творчество талантливого режиссера, Наири Зарян создал еще ряд интересных произведений, в том числе и замечательную трагедию «Ара Прекрасный», постановка которой обрела значение этапной в истории армянской советской театральной культуры.

«Мечь» не является пьесой в полном смысле — это, скорее, драматическая поэма, в которой сила стихотворной строки превосходит силу драматического действия. Такая структура произведения подсказала режиссеру соответствующую форму спектакля. В нем художественному чтению отводилось значительное место. Перед началом каждого акта на авансцене Театра имени Сундукяна, в котором Аджемян поставил «Мечь» в октябре 1941 года, появлялись артистки Арус Восканян, Алик Мкртумян, Тамара Демурия и читали строки из поэмы. В этих прелюдиях к действию не только рассказывалось о происходящих событиях, но и активно выража-

лось авторское отношение к ним. Это были авторские комментарии к пьесе, внутри которой действие развертывалось самостоятельно.

Драматическая коллизия «Мести» строилась на столкновении представителей двух миров. Раскрывалась она через конкретные и индивидуализированные образы советских людей — Василия Герасимова, Мущага Арамяна и Ларисы, с одной стороны, и фашистских офицеров и солдат — Вильгельма Шредера, Вилли Боша, Шульца — с другой. Правда, сценическая характеристика персонажей спектакля не отличалась художественной глубиной, что было обусловлено и самой пьесой, но метод режиссерского решения постановки был плодотворным и подготовил успех будущих работ.

Если в «Мести» действительно несколько обедненным оказался художественный строй спектакля, то уже в следующей постановке Аджемьяна — «Фронт» — театральная палитра режиссера засверкала богатством красок.

Начиная работу над «Фронтом» А. Корнейчука, Аджемьян одним из первых в советском театре осваивал сложную проблематику этого произведения. «Фронт» появился на сценах ряда советских театров, в том числе МХАТ, Малого, Театра имени Вахтангова, Театра имени Моссовета, почти одновременно. Известно, что интересных художественных интерпретаций этой пьесы было немало. Мхатовцы, например, стремились преодолеть публицистичность и сатирическую остроту пьесы углублением психологического конфликта между противоположными силами, усилением характеристики противостоящего «горловщине» лагеря. При всей серьезности мхатовской трактовки «Фронта», страстного, жестокого и убедительного суда над Горловым в спектакле не соперничалось. Вахтанговцы, наоборот, все подчинили развенчанию образа Горлопа, сперши над ним самый строгий суд.

В аджемьяновском спектакле публицистическая острота, психологическая достоверность и, что весьма важно, яркая театральность переплетались органически, создавали единую художественную стилистику всей постановки. На первый план в аджемьяновской постановке выступала кардинальная проблема отношения советского человека к жизни, а не спор о методах руководства.

Отказываясь от прямолинейной сатирической характеристики образа Горлова, режиссер и артист Гурген Джанибекян попытались углубиться в социальную природу образа, увидеть комплекс причин, побудивших Горлова стать таким, каким он появился в пьесе Корнейчука.

В армянском спектакле «Фронт» Горлов — Джанибекян был человеком совершенно реальным, естественным, он не чувствовал себя белой вороной среди других. Вот эта крепкая, разветвленная, что ли, связь с жизнью снимала возможность лобового сатирического разоблачения образа Горлова и подталкивала к решению более серьезной задачи — объективно разобраться в ситуации и людях, обрисованных в пьесе.

Горлов — Джанибекян действовал на сцене не столько самоуверенно, как многие другие Горловы, сколько прямо и естественно, то есть так, как, видимо, всю жизнь действовал и всю жизнь оказывался правым, оказывался на гребне волны, действуя так. Это был суровый и, если можно так выразиться, одноплановый человек, интеллектуально бедный. Это был идеальный подчиненный для начальства и жестокий начальник для подчиненных. Он отвык рассуждать, когда ему что-либо говорили сверху, и так же не мог привыкнуть к тому, чтобы рассуждали его подчиненные, когда он сам приказывал. Это был человек без идеалов и, если хотите, без дорогих сердцу и уму идей. Он мог выполнять тупо, как и приказывать столь же тупо, хотя властолю-

бие и привычка командовать придавали его действиям силу убедительности. Самая важная черта характера джанибеккиновского Горлова — его уверенность, идущая не столько от его личных качеств, сколько от жизненного опыта, от пройденной им школы жизни, в которой, по его мнению, побеждает умение безоговорочно выполнять приказы начальства и умение заставлять столь же безоговорочно выполнять свои приказы. Именно эта уверенность делала его сильным и неуязвимым.

Режиссер и актер сумели найти самые выразительные детали, чтобы сценически ярко и убедительно раскрыть главные качества характера героя. Как только открывался занавес, зритель видел Горлова — Джанибекяна, стоявшего спиной, чуть-чуть расставив ноги, заложив руки за спину. Пальцы одной руки были сжаты в кулак, а ладонью другой руки командующий мягко постукивал по кулаку, изредка и еле заметно приподнимаясь на носках. От этих движений и без того крупная фигура Горлова казалась еще более огромной, словно загородившей всю авансцену. Всего несколько секунд длилась эта немая сцена первого знакомства с Иваном Горловым — Джанибекяном, но за эти секунды зритель, не видя его лица и не слыша его голоса, уже ощущал в нем качества сильного человека, привыкшего командовать. Все дальнейшее сценическое поведение Горлова раскрывало в подробностях эти его качества. И бороться с таким человеком, казалось, было трудно. Так осложнив свою задачу, режиссер тем самым добивался высокой степени убедительности в решении главной темы спектакля — темы Мирона Горлова.

Раскрывая и подчеркивая в спектакле кажущуюся неуязвимость «горловщины», Аджемян одновременно с той же тщательностью и художественно убедительно раскрывал наступательную мощь другого мира — мира Огнева и Мирона Горлова. Однако эти две развивающиеся темы спектакля, сталкиваясь и конфликтуя, не

приводили к односложному и примитивному выводу о легкой и окончательной победе над «горловщиной».

В аджемьяновском спектакле Иван Горлов уходил, убежденный в том, что он еще вернется. И это было смелое художественное решение, так как этим театр предельно мобилизовывал зрителя на борьбу против «горловщины» во всех ее проявлениях.

Однако режиссерская концепция «Фронта» была бы ущербной, если бы не была объективно представлена противоположная «горловщине» сила. Главным идейным и психологическим центром этой силы в спектакле был Мирон Горлов в исполнении Вагарша Вагаршяна. Это был человек богатого и глубокого духовного мира, умный и добрый, понимающий. Мирону Горлову — Вагаршяну было трудно бороться с Иваном Горловым — Джанибекяном. Мирон понимал, что беда не столько в характере его брата, сколько в той философии жизни, которая складывалась многими годами, в тех взаимоотношениях с подчиненными, в той атмосфере, которую создают вокруг невежды и приспособленцы. Мирон — Вагаршян, понимая эту сложность положения, действовал чуточку иначе, чем мог бы действовать член Военсовета: он больше философствовал, чем критиковал действия брата, он обращался к категориям более широким и вечным, чем к конкретной ситуации на фронте, которым командовал его брат. Казалось, совсем не вовремя зашел Мирон общий разговор, ему в пору разобраться в обстановке и принять конкретные решения. Создавалось впечатление, что вагаршяновский Мирон понимал проблему глубже и потому действовал несколько иначе, чем это определялось сюжетом пьесы. Он знал, что решение проблемы не в том, чтобы отстранить Ивана Горлова и назначить другого командующего. Решить проблему — значит понять прошлое подобных Горловых и увидеть их в будущем. Мирон — Вагаршян чувствовал, что Иван Горлов, отстраненный сейчас от ответственно-

го поста, не исчезнет бесследно. И именно это сознание живучести «горловщины» и необходимости борьбы с ней придавали образу Мирона естественность и достоверность.

Пожалуй, особая психологическая достоверность сценических образов и была самой характерной чертой аджемяновского спектакля «Фронт». Даже откровенно сатирические персонажи трактовались режиссером и исполнителями в сугубо психологическом плане. Постановщик сознательно избегал театральной условности, чтобы суровые события войны представить в их действительном, реальном виде.

Режиссер сосредоточил внимание на том, чтобы «малой среде» Ивана Горлова, состоящей из людей тупых и самовлюбленных, суетливых и подобострастных, противопоставил большой мир людей, живущих реальностью грозной войны, людей умных и глубоко понимающих всю иллюзорность и временность благополучия горловского окружения. Вот почему даже эпизодические роли были поручены артистам, мастерски владеющим манерой психологической игры. Сергей Горлов в исполнении А. Вагратуни, Маруся — Арус Асрян, Остапенко — Амбарцум Хачатрян, Колос — Авет Аветисян и, конечно, Владимир Огнев — Давид Малян, как и Гайдар — Рачия Нересян, составляли ту реальную наступательную силу, которая разрушила кажущуюся незыблемость «горловщины». И сила эта характеризовалась в спектакле в предельно естественной манере исполнения. Это подчеркивали в своих отзывах Аветик Исаакян и Мартирос Сарьян<sup>1</sup>.

Да, спектакль «Фронт» красноречиво свидетельствовал о полной победе реалистического начала в искусстве Аджемяна. Достигнутые в работе над пьесой Корней-

<sup>1</sup> См.: Исаакян А. Искусство правды; Сарьян М. Победа творческого коллектива. — «Коммунист», 1942, 16 ноября.

чука успехи были закреплены в спектакле «Ванкадзор» Вагарша Вагаршяна, поставленном в Театре имени Г. Сундукяна в 1945 году.

В «Ванкадзоре» описаны события Великой Отечественной войны в очень своеобразной художественной манере. Герои пьесы — крестьяне затерянного в горах армянского села. Все тягости военного времени, все этапы войны — тяжелые дни отступления наших войск, переломный момент, когда Советская Армия переходит в контрнаступление, и канун победы над фашистской Германией — показаны не прямолинейно, а через сложные душевные переживания действующих лиц.

Ванкадзор, что в переводе на русский язык означает Монастырское ущелье, — название горного армянского села. В этом селе, пославшем своих лучших сыновей на фронт, происходят драматические события. В тот момент, когда фашисты дошли до предгорий Кавказа, скрывавшиеся дотеле враги советского народа Гедеон и Сероб похищают колхозное зерно, закапывают его в развалинах монастыря, надеясь на скорый приход оккупантов. Одновременно, чтобы оклеветать честных колхозников, бухгалтер Гедеон фабрикует фальшивые расписки, по которым якобы зерно было взято Сето-дан, отцом председателя колхоза молодой Лусик. Но Сето-дан известен в селе как честный крестьянин, и клевету он переживает тяжело. Победы Советской Армии на фронте, принципиальность колхозников, их доверие к Сето-дан и Лусик создают условия, в которых Гедеону и Серобу становится невозможным скрываться, их разоблачают.

В пьесе В. Вагаршяна и особенно в аждамяновском спектакле не сюжетные перипетии выступают на первый план, а переживания персонажей, их сложные и трудные взаимоотношения.

Пьеса «Ванкадзор» являлась второй частью задуманной и не завершенной В. Вагаршяном трилогии. В пер-

вой пьесе — «В кольце» — изображались события эпохи гражданской войны в Армении. Главный герой «В кольце» старик Аслан-ами олицетворял образ армянского крестьянина, сыновья которого погибали за Советскую власть. Что-то от образа Вершинина было в Аслан-ами, который в конце пьесы, потеряв сыношей, переживая глубокую трагедию, говорил: «Я не знаю, были ли сыновья мои большевиками.. но сам я теперь большевик».

Вот этот Аслан стал центральной драматической фигурой в пьесе «Ваикадзор». Теперь этот потомственный пастух заведует колхозной фермой, будни которой в годы войны стали особенно тяжелыми и сложными. Выписанный в сдержанной манере народного эпоса, образ Аслана-ами в исполнении артиста Вагарша Вагаршяна обретал типичные черты героя нашего времени. В плавном и медлительном ритме его движений не было ничего условного или подчеркнуто театрального. Казалось, персонаж жил в особом мире, выписанном в стилистике документальной хроники. Говорил Аслан-ами — Вагаршян тихо и не спеша, голос его был действительно старческим, под стать его девяноста годам. Двигался он также медленно, немного сутулясь, опираясь на свою огромную пастушью палку.

Сценический образ Аслана-ами мог остаться лишь достоверным исполнением, если бы режиссер и артист в узловых сценах спектакля не переключали переживания этого героя в подлинно трагическую сферу. Такими сценами становились те эпизоды, в которых рассказывалось о тяжелейшем положении на фронте. К Аслану-ами крестьяне приходили за советами, просто поговорить, отвести душу. Для каждого старик находил нужные слова, помогал чем мог, успокаивал. Но наступали моменты, когда, казалось, ему самому необходима была духовная поддержка, когда мрачные вести с фронта и преступные действия некоторых односельчан делали жизнь невыносимой. В эти моменты Аслан-ами —

Вагаршиян, видя горе людей, словно бы отрешался от реального мира. Он ничего не говорил, но долго и внимательно смотрел из-под густых седых бровей в глаза каждому, смотрел и молчал.

В этом немом, но выразительном диалоге взглядов рождалась удивительно прозрачная и безграничная кэра в лучшее будущее. Полная статика на сцене при абсолютной тишине выражала высший накал драматического действия, заполненного большим внутренним содержанием.

Через достоверное актерское исполнение, доведенное в важнейших сценах до степени широкого художественного обобщения, Аджемян выражал глубину мыслей и чувств персонажей спектакля. Для каждого действующего лица он находил свой характерный рисунок, соответственный ритм, пластику. Так, другой персонаж спектакля, Сето, в исполнении Гургена Джанибекяна, в противоположность сдержанным ритмам и медлительной пластике движений Аслана-ами, отличался активностью, экспансивным характером. Артист лепил образ своего героя крупными, размашистыми мазками, но и в нем была известная монументальность, что дало повод рецензенту спектакля А. Араксману написать об этом исполнении: «Его величественный вид очень внушительен и, можно сказать, весьма подходит к суровой заигезурской природе, воссозданной даровитым художником Меликсетом Свахчяном»<sup>1</sup>.

Оригинальное театральное выражение тема Великой Отечественной войны получает в поставленной Аджемяном инсценировке роман А. Фадеева «Молодая гвардия». В этой работе режиссер как бы синтезировал индуктивный и дедуктивный методы построения спектакля, попытался раскрыть исторические события как в поступках отдельных персонажей, так и в узловых ре-

<sup>1</sup> Араксман А. «Ванкадзор». — «Коммунист», 1945, 24 дк.

жиссерских мизансценах, доведенных по силе выразительности до степени символов.

«Молодая гвардия» была поставлена Аджемяном и Театре имени Г. Сундукяна в 1947 году. Это было время, которое можно назвать «периодом брожения» педущего армянского театра. В первое послевоенное десятилетие, когда происходила смена руководства театра, обновлялся актерский состав, в репертуаре появилось множество серых, посредственных спектаклей.

В эти же годы в среде советской театральной общности начался разговор вокруг проблем режиссерского наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в который включились и деятели армянского театра. Дискуссия эта имела практическое значение для дальнейшего развития армянской режиссуры. По недоразумению ли, по недалновидности или другой причине некоторые критики и администраторы от искусства стали делить армянских режиссеров на два лагеря: сторонников «системы» Станиславского и «отщепенцев», якобы отступивших от принципов учения великого реформатора. Парадоксальным, однако, было то, что спектакли так называемых «верных» учеников Станиславского не отличались художественной самостоятельностью, тогда как работы «отщепенцев» выделялись яркой театральностью, образными мизансценами, живым творческим началом, что лишь подтверждало жизненность принципов учения Станиславского.

Добавим еще и то, что именно в этот период появилась так называемая «бесконфликтная драматургия», толкавшая режиссуру на создание фальшивых спектаклей, в которых преобладала лишь внешняя правдоподобность форм, не подкрепленная глубоким содержанием.

Между тем победоносно завершившаяся Великая Отечественная война, проявленный в годину тяжелых

испытаний народный героизм ждали от искусства глубокого и философского осмысления. Вот в такой период в жизни нашего театра была создана Аджемияном «Молодая гвардия», где режиссер попытался осмыслить исторический подвиг советского человека в многогранных его аспектах.

Чтобы правильно оценить работу Аджемияна над «Молодой гвардией», следует хотя бы вскользь коснуться спектаклей, созданных ведущими режиссерами советского театра, — спектаклей, которые были признаны замечательными произведениями советской режиссерской школы.

В том, что Б. Захава в Театре имени Вахтангова и Н. Охлопков в Московском театре драмы (ныне Театр имени Вл. Маяковского) обратились к разным инсценировкам романа Фадеева, был свой смысл, так как каждый из них по-своему воспринимал и трактовал ставший легендой подвиг молодогвардейцев. Вахтанговцев, например, особенно увлекали становление характеров героев, духовный процесс подготовки героического подвига.

В спектакле Охлопкова экспрессия подвига, неожиданные драматические повороты в судьбах героев, воспевание самого акта героизма выдвигались на первый план, обретая при этом образно-символическую форму выражения. Если излишняя конкретность и подчеркнутая достоверность спектакля вахтанговцев мешали достичь широкого художественного обобщения, то излишняя обобщенность форм охлопковской постановки не всегда подкреплялась реальным и конкретным анализом поведения персонажей. В этих двух замечательных постановках богатое содержание романа «Молодая гвардия» раскрывалось в различных аспектах, с двух крайних позиций.

Учитывая опыт своих коллег, Аджемиян попытался синтезировать творческое видение Охлопкова и Захавы.

Обратившись к инсценировке Г. Гракова, армянский режиссер обогатил ее материалами из романа Фадеева, последовательно «корректировал» инсценировку самим романом, «чтобы все ситуации, взаимоотношения отвечали жизненной правде», чтобы, «выражая величие событий, героический характер персонажей», одновременно «передать их лирические переживания»<sup>1</sup>.

Аджемяна одинаково интересовали и сложный духовный процесс становления героев, что было отличительной чертой спектакля вахтанговцев, и сам героический подвиг советских людей, так ярко раскрытый в охлопковском спектакле.

В постановке Аджемяна «уживались» образная символика и ее реальное соотношение с конкретным поведением молодогвардейцев. Детальная психологическая разработка каждого сценического образа не мешала режиссеру создавать пронизанные патетической символикой сцены, образные композиции, в которых основная тема спектакля выражалась условно, театрально. Полифоническая разработанность массовых сцен помогала скульптурно-рельефному выражению каждого отдельного образа, который в свою очередь становился активным и действенным участником мизансцен-символов, обобщающих идею сцены.

Аджемяна в этой постановке равно занимали и массовые сцены, и каждый образ, и каждая мизансцена, и каждая сценическая деталь в отдельности. Искусство композиции целого спектакля утверждалось в этой постановке в полифоническом восприятии. Теперь обобщенный образ народа интересовал режиссера как неразрывное и органическое единение образов людей из народа. В «Молодой гвардии» каждый образ запоминается самостоятельно, в то же время в памяти зрителя крепко

<sup>1</sup> Аджемян В. Их дело бессмертно.— «Коммунист», 1947, 19 июля.

запечатлевается также и художественно яркий и обобщенный образ советского народа.

Театральная выразительность «Молодой гвардии» еще раз убеждала в том, что Аджемян не оставался в плену им же созданных приемов, для каждого спектакля он находил наиболее соответствующие его содержанию выразительные средства.

В спектакле о молодогвардейцах для режиссера было важным добиться предельной степени правдивости и обрисовке атмосферы оккупированного Краснодона, так как только на этом фоне убедительно и выпукло можно было выписать достоверные портреты юных героев. И вот, чтобы подчеркнуть глубокий драматизм картины нашествия фашистов, режиссер как бы заставляет зрителей самих испытать ужас первых минут оккупации.

Во мраке сцены возникают фары мотоциклов, слышится ляг гусениц танков, треск пулеметов. Лучи от фар мотоциклов шарают по зрительному залу, их становится все больше и больше, они наваливаются прямо на зрителей. Но и этого недостаточно режиссеру — он вводит «оккупантов» в зрительный зал, автоматчики нахально и грозно маршируют по проходам партера, стоят у выходов. Сверху, с балконов, на зрительный зал направляются дула пулеметов. Раздается отрывистая немецкая речь, короткие фразы команды, и на мгновение все замирает в полной тишине. Затем начинается «растрел» зрительного зала.

Иллюзия нашествия настолько точная, что вместе с краснодонцами чувство страха и ужаса охватывает зрителей, которые по воле режиссера становятся как бы прямыми соучастниками изображаемых событий и могут по достоинству оценить все величие подвига молодогвардейцев.

В армянской периодике появились статьи, в которых Аджемяна упрекали за эту картину «ужасной оккупации». Но, на наш взгляд, Аджемян был прав,

утверждая, что выразить подвиг молодогвардейцев можно особенно остро, если на сцене будет воссоздана правдивая атмосфера шестидесятилетия. И действительно, когда в ходе спектакля над немецкой оккупацией взвивался красный флаг, укрепленный молодыми героями, зритель особенно остро воспринимал значение подвига краснодонских комсомольцев как выражение силы и героизма всего советского народа.

Таким образом, известный принцип «соборного» действия — непосредственного участия зрительного зала в театральном действии — очень своеобразно и оригинально применялся Аджемяном в «Молодой гвардии».

В связи с этим не лишне вспомнить один из экспериментов Макса Рейнгардта, осуществленный им еще в 1912 году при постановке пьесы Фольмеллера «Чудо». Выдающийся немецкий режиссер, чтобы достигнуть предельной иллюзии действительности, превратил зрительный зал в подобие готического собора. Сцена стала продолжением зала-собора. Зрители, пришедшие на спектакль «Чудо», должны были молиться, а мимо них проходили на сцену и со сцены религиозные процессии, органически связывающие зрителей с театральным действием.

Армянский режиссер совершенно на ином драматургическом материале, самостоятельно иел поиски выразительного языка спектакля, который способен предельно сблизить зрителя с театральным действием, вовлечь его в мир изображаемого на сцене. Это был один из многих режиссерских способов усиления эмоциональной действительности спектакля.

Как правило, Вардан Аджемян редко обращается к такого рода приемам, предполагающим непосредственно ощущаемый контакт сцены со зрительным залом. Обычно он добивается такого духовного контакта между публикой и актерами, при котором театральное действие хотя и «физически» не вторгается непосредственно в

зрительный зал, но неувлимыми нитями крепко связывает эмоции сценических персонажей и сидящих в зале.

И в других сценах «Молодой гвардии» Аджемии, исходя из основного замысла — «чтобы все ситуации отвечали жизненной правде», — последовательно применял прием «соборного действия». Вместе с художником В. Ивановым он добился исключительной подвижности декораций, позволившей выстроить спектакль в своеобразный стройный монтажный ряд из множества эпизодов. Сменяющиеся занавесы и вращающийся круг сцены так плавно и органично перемещали действие из одного места в другое, что, казалось, сцена превращается в экран, на котором монтажные переходы не замечаются, не ломают ход событий. В этот монтажный строй спектакля органично вплетались действия, перенесенные в партер и ложи. Так, распространение листовок молодогвардейцами начиналось на сцене, превращенной в одну из улиц Краснодона, затем действующие лица появлялись в ложах, партере и раздавали зрителям листовки.

Сцены преследования гитлеровцами героев-краснодонцев начинались в зрительном зале, затем переносились на сцену. Это делалось не ради театрального эффекта, а для того, чтобы возможно более достоверно воссоздать атмосферу военного времени, раскрыть героические характеры молодогвардейцев, их удивительно цельный и богатый внутренний мир. Сидящие же в зрительном зале люди активно участвовали в воссоздании атмосферы войны, ибо многие из них вернулись с фронтов, на себе испытали всю ее тяжесть. И они искренне верили в происходящее, становились соучастниками изображаемых событий, и весь театр — сцена и зрительный зал сливались воедино, создавая ту неповторимую атмосферу, в которой судьба каждого персонажа спектакля воспринималась как отражение судьбы

народной. Именно это и позволило исполнителям чувствовать себя не актерами, играющими определенные роли, а быть участниками великих событий.

И словно преобразились в этом спектакле актеры Театра имени Г. Сундукяна, освободились от интонации ложной патетики, размашистых театральных жестов, стали предельно естественными. Гаруш Хажакян в роли Олега Кошевого действительно поражал убежденностью и стойкостью. Застенчивый, скромный Ваан Земнухов — Г. Арутюнян словно из самой действительности был перенесен на подмостки. А мечтательница Ульяна Громова в исполнении А. Аразян становилась, если можно так выразиться, лирическим фокусом спектакля. Но более всего по душе ереванскому зрителю пришелся Сергей Тюленин в исполнении Гургена Габриеляна. Этот неспящий воли юноша, не признававший, что могут быть в жизни непреодолимые трудности, преодолевавший любые обстоятельства, был динамичным и эмоциональным ядром спектакля. Рядом с ним не менее волевой и целеустремленной, столь же эмоциональной была Люба Шевцова в исполнении А. Асрян. Но, несмотря на различные характеры и темпераменты персонажей спектакля, все они, при всем многообразии исполнительской палитры, были предельно достоверными и органично вписывались в ту суровую большую среду военного времени, которую так мастерски воссоздал в театре Вардан Аджемян.

Анализируя здешние спектакли на современную тему, нельзя не заметить, что преломление идей произведения в зеркале театра происходит строго в соответствии с замыслом автора и режиссера. Содержание романа А. Фадеева диктовало режиссеру стилистику «соборного действия». Пьеса Г. Боряна «Под одной кроплей», рассказывающая об установлении Советской власти в Армении, уже не могла быть решена теми же приемами.

Постановка осуществлена в Театре имени Г. Суицукяна в 1957 году. Поиски облика революционной эпохи в театре продолжались и в этом спектакле, лишенном внешней патики. Постановщика занимал прежде всего и более всего внутренний мир действующих лиц. Вот почему в этом спектакле запомнились не ситуации, не мизансцены, а портреты людей, законченные и ярко выписанные.

В спектакле «Под одной кровлей» режиссер создал галерею образов, в каждом из которых раскрывается какой-либо характерный штрих героической эпохи установления Советской власти в Армении. Эта эпоха уже не предстает одноплановой, она не тонет в патетике, ее облик раскрывается в сплетении противоречивых устремлений различных человеческих характеров. Режиссерский принцип построения спектакля позволяет в каждом персонаже увидеть отблеск зарева великой революции.

Вардан Аджемян хотел показать своим современникам, что революционная эпоха была интересна и значительна еще и тем, что в каждом участнике этого движения происходили глубокие духовные процессы, уловить и выразить которые обязан современный художник.

Характерно, что Аджемян, некогда поражавший зрителя умением создавать на сцене детали-символы, особенно в спектаклях на тему революции, попытался и здесь отдать должное подобным деталям. Но что же получилось? Об этом точно пишет Л. Самвелян в своей рецензии: «Хотя в самом начале спектакля сцену обрамляет красный занавес, который своими живописными складками напоминает трепещущее алое знамя, но в спектакле нет никакой символической или внешне монументальной детали (не считая финала, реценного в любовном плане, чем он и связывается с началом спектакля), поэтому такое начало забывается и зрительный

зал внимательно следит за нюансами психологии героев»<sup>1</sup>.

Изменилось режиссерское видение художественной проблемы, изменилась и система выразительных средств, принципиально переставились акценты в создаваемых режиссером спектаклях. Если прежде в постановках пьес по теме революции Аджемьяна более всего интересовала экспрессия движения, драматургия сценической пластики, то теперь психологическая партитура спектакля становится решающей. Если прежде он обогащал спектакль действием, даже вопреки тексту, то теперь, на примере пьесы «Под одной кровлей», режиссер, как правильно замечала О. Олидор, «мужественно сопротивляется намерению драматурга перейти от психологической драмы к банальному детективу»<sup>2</sup>, то есть сопротивляется обострению внешнего действия на сцене.

На примере судьбы одной семьи Г. Борян попытался раскрыть характерные черты психологической ломки, происходящей у армян в период революционных схваток за Советскую власть. Двое сыновей учительницы Арусяк — Геворк и Арташес Сароян — оказались в противоположных лагерях: Геворк стал офицером дашнакской армии, Арташес — коммунистом. Случай свел их под кровлей отчего дома. Кровавое родство не смигило политического конфликта между братьями, оно лишь сдерживало открытое проявление вражды. Режиссер и артисты искали накал драматического действия не столько в прямых столкновениях характеров, сколько в сложном проявлении меняющейся и ломающейся психологии каждого отдельного персонажа.

Сценические образы Геворка и Арташеса, созданные Б. Нерсисяном и Д. Малляном, были далеки от традици-

<sup>1</sup> «Ереван», 1957, 12 дек.

<sup>2</sup> «Театр», 1957, № 12, с. 104.

онного контрастного противопоставления образов идейных врагов (по традиции, подобные персонажи непременно вовлекаются режиссерами в такие мизансцены, чтобы зритель увидел их принадлежность к противоположным политическим партиям).

Аджемли часто сводил Геворка и Арташеса, порой даже подчеркивал родственную привязанность их. Нередко с сыновьями оказывалась мать — она была посредницей, если возникал спор, стремилась не допускать разлада между братьями. Арташес — Малаян по характеру спокойный, он больше молчал, как бы размышляя, чем высказывался; в отчем доме вел себя как гость, словно присматривался к людям и обстановке. Геворк — Черессян, наоборот, чувствовал себя хозяином, бурно реагировал на все, темпераментно рассказывал, спорил и смеялся, все время пребывая во взвинченном состоянии. И вот эти, казалось, обычные семейные отношения незаметно, исподволь разрушались под воздействием событий, происходивших вне стен отцовского дома. Процесс этого неминуемого разрушения режиссер и артисты раскрывали очень тонко, постепенно.

Настороженный взгляд Геворка или вроде бы случайно оброненная реплика Арташеса о делах русских большевиков, тревожно следящие за сыновьями глаза Арусяк, долгая пауза, вдруг наступавшая после очередного темпераментного рассказа Геворка о готовности дашнаков защитить Армению, — все эти детали накапливались в спектакле медленно, постепенно, как бы подготавливая те сцены, в которых разрыв братьев становится уже главным драматическим нервом сценического повествования.

Но даже в этих открытых столкновениях поведение братьев Сароян отличали сдержанность и внутренняя напряженность. Достоверные сценические детали имели важное значение. Так, Геворк, чувствующий себя хозяином в доме, в критический момент бегства дашна-

ков заходил в дом, боязливо оглядываясь вокруг, словно он впервые видел и эту комнату, по которой совсем недавно расхаживал гарцующей походкой, и большой стол, за который садилась семья, а он, бахвалясь, рассказывал о геройствах своих единомышленников, и это окно с видом на высокую гору, и диван, где любил сидеть его брат. Теперь он присматривался ко всему в доме, как присматривался некогда приехавший из Петрограда Арташес. В этом своеобразном «общении» с предметами родного дома Геворк — Нерсесян неожиданно становился беспомощным, жалким. Именно в этой немой сцене без свидетелей Геворк «позволял» себе быть самим собой, не «гарцевал» по комнате в офицерской форме, не смотрел на окружающее свысока. Но через минуту он опять становился прежним блестящим офицером, надменно говорил с братом-большевиком, успокаивал мать и уверял, что они, дашнаки, уходят временно. Тем не менее зрители, видевшие Геворка в немой сцене, напоминающей прощание с отчим домом, понимали, что позлупата уже не может быть, что Геворк и ему подобные надломлены внутренне, что движение дашнаков пришло к краху.

Духовный крах дашнаков и духовное возвышение сторонников Советской власти — ведущий идейный мотив спектакля «Под одной кровлей» — раскрыты прежде всего в актерских образах. В этом отношении особенно интересной и характерной для стилистики спектакля был образ учителя Рубена Аркадьевича, созданный выдающимся мастером армянской сцены Вагаршем Вагаряняном. Роль Рубена Аркадьевича эпизодическая в пьесе. Да и в спектакле она, если судить по объему текста роли, также оставалась второстепенной. Уделив главное внимание братьям Сароян, драматург в образе учителя попытался раскрыть типические черты характера интеллигента, ставшего под влиянием революционных событий защитником Советской власти.

Всего четыре раза появлялся Рубен Аркадьевич — Вагаршян на сцене, и каждый раз всего лишь на несколько минут, произнося несколько фраз. Но когда заканчивался спектакль, образ старого учителя в бархатной куртке и немножко смешной шляпке воспринимался как один из главных. Тонкое и глубокое исполнение роли Рубена Аркадьевича Вагаршяном заставляло забывать условность театрального представления, делало незаметным сам акт творчества и удивительно крепко связывало зрителя с духовным миром людей, волей и умом которых свершалась великая ломка судьбы народа. Когда появлялся на сцене учитель, зрители словно переставали смотреть спектакль, они сопереживали этому интеллигентному мягкому человеку, которого одолевали тревожные мысли.

К прибывшему из красного Питера Арташесу Сарояну Рубен Аркадьевич — Вагаршян приходил как его бывший учитель, но стоило ему два-три слова услышать от профессионального революционера, как учитель становился учеником. Он слушал Арташеса так внимательно и так непосредственно, что не оставалось никаких сомнений в том, что Рубена Аркадьевича давно мучают мысли, которые так просто и естественно звучат в устах его бывшего ученика. Детская непосредственность и восторженность резко сменялись скепсисом старого интеллигента, привыкшего не вмешиваться в политику. Рубен Аркадьевич — Вагаршян корректно кланялся, чтобы уйти, но, по-детски стыдясь и неловко себя чувствуя, вновь пристально смотрел на Арташеса, остановившись у дверей.

«Армению спасете?» — вопрос этот Рубен Аркадьевич — Вагаршян произносил действительно по-ученически, как будто невзначай, но именно в этом вопросе неожиданно раскрывался характер старого учителя, который, казалось, был непричастен к свершающимся за окнами дома событиям. Не дождавшись ответа, он за-

давал другой вопрос, но уже в другой интонации, в которой звучала боязнь.

«Каким чудом?» — И продолжал задавать вопросы, в которых содержались ответы: «Значит, Ленин?» «Ленин дойдет до наших гор?»

Улыбка, мягкая, хорошая улыбка озаряла лицо Рубена Аркадьевича — Вагаршяна. Растерявшись от неожиданности найденного им самим ответа, он неловко хватал руку Арташеса — Малина и быстро, совсем не по-стариковски, выбежал из комнаты.

Кульминационной точкой в сценическом развитии образа Рубена Аркадьевича была сцена, в которой он сообщал матери Арташеса об престо ее сына. По пьесе в этой сцене Рубен Аркадьевич выполняет чисто информационную функцию, он сообщает Арусяк следующее: «Сейчас... на улице престопали Арташеса... и я ничего не смог сделать».

В спектакле это сообщение старого учителя обретало особую значимость, глубокий идейный смысл. Увидев задумавшуюся Арусяк — Вардания, одиноко стоящую посередине большой комнаты, Рубен Аркадьевич — Вагаршян, казалось, не решался тревожить и без того обеспокоенную мать. Он останавливался на почтительном расстоянии от нее, смотрел долго на женщину, которую когда-то любил, затем осторожно, чтобы не испугать, говорил: «Сейчас... на улице арестовали Арташеса...»

Наступившая пауза определяла дальнейшее поведение и Арусяк и Рубена Аркадьевича. Арусяк — Вардания, не сразу поняв, что говорит учитель, еще продолжала стоять неподвижно, скрестив руки на груди, немного сгорбившись. Когда она медленно поворачивалась к Рубену Аркадьевичу, чтобы точнее понять, им сказанное, учитель стоял в той же позе растерянного человека, с широко раскрытыми от удивления глазами. Они молча и долго смотрели друг на друга. И тут происходило то

странное и необъяснимое превращение, которое и делает исполнение искусством, конкретный жест, взгляд обогащаются глубоким содержанием, то есть то, что делает театр театром.

Арусяк — Варданиян, глядя на Рубена Аркадьевича — Вагаршяна, все поняла и встревожилась, ее забеспокоила судьба арестованного сына, она захотела узнать подробности. Рубен Аркадьевич — Вагаршян, глядя на Арусяк, переставал ее видеть, его широко раскрытые глаза выражали удивление и смутнение. Он долго смотрел перед собой, и зритель постепенно понимал, что так может смотреть человек, для которого наступил самый решающий момент в его жизни — момент, когда разрушаются одни понятия о жизни и рождаются другие. И когда он договорился: «...и я ничего не смог сделать...», стало ясно, что учитель не сможет жить, как он жил прежде, ибо понял, что ничего не делать — значит быть соучастником преступления. Вот почему в финале спектакля слова Рубена Аркадьевича о том, что место честного человека должно быть на баррикадах, звучали естественно и убедительно, завершая развитие образа учителя, готового подняться на баррикады революции. Такой сложный идейный и художественный мотив спектакля воплощался Аджемьяном в актерских образах без подчеркивания сугубо режиссерских приемов. А по художественной манере исполнение Вагаршяном роли старого учителя становилось камертоном всей постановки.

Аджемьяна особенно волнуют образы современных людей, внутреннее движение их характеров, глубина и многогранность их психологии. Режиссерскому искусству Аджемьяна обзавели своим рождением многие интересные сценические образы советских людей. Характерно, что в постановках ныне, посвященных жизни наших

современников, режиссер становится особенно сдержанным, избегает замысловатых мизансцен, добивается самой достоверной интонации речи, считая, что любая, даже незначительная, фальшь в спектакле на современную тему разрушительна и пагубна.

Более трех десятков пьес современных армянских драматургов и около тридцати произведений русских советских авторов поставил Аджемян на сценах театров Советской Армении.

В аспекте настоящей главы интересно коснуться работы над пьесой Гургена Боряна «На мосту», которую режиссер осуществил через пять лет после спектакля «Под одной кровлей». Тематической общности между этими пьесами нет, но есть стилистическая родственность, которая подсказала постановщику своеобразное решение спектакля.

Эта же близость стилистики двух пьес натолкнула критика Ар. Григоряна на мысль сравнить их тематически: «И конфликт возникает опять под одной кровлей, хотя на этот раз, по сравнению с предыдущей пьесой Г. Боряна, кровля совсем иная. И потому что другая кровля — и конфликт иной. Запрятав ситуацию и конфликт «под одну кровлю», драматург выбрал нелегкий путь. Камерный конфликт более сложен для постановки, чем масштабный. В «Под одной кровлей» враждующих братьев разъединяют баррикады, а в пьесе «На мосту» родные и друзья просто по-разному относятся к жизни, и давно уже нет баррикад. И так как второй конфликт не имеет яркости и масштабности первого, он требует более тонкой драматургической и сценической разработки»<sup>1</sup>.

Конечно, гораздо легче в театре раскрыть и во весь рост представить сражающихся на баррикадах людей, чем тех же людей с их сложными душевными борениями-

<sup>1</sup> «Советский армянец», 1962, № 2, с. 35.

ми в обычной мирной жизни. Эти поиски оказались, как можно было убедиться, более сложными, чем отображение времени в формах обобщенных и масштабных, в образах обезличенных, хотя и ярких и динамичных. Процесс этот, как будет видно из последующих глав, протекал в работе и над современной советской драматургией, и над историко-революционными пьесами, и над классикой. Трудно сказать, какое из этих звеньев предшествовало другому или оказывалось более плодотворным. Самое вероятное то, что они взаимно обуславливались.

Суть происходивших в творчестве режиссера Аджемьяна изменений, если попытаться сформулировать коротко, можно изложить так: если прежде художественное мировоззрение режиссера ограничивалось задачей театрально яркого отображения судьбы народной в формах динамических и масштабных, то постепенно эта задача осложнялась необходимостью раскрыть в судьбах отдельных людей дух времени, в психологии отдельного человека увидеть отражение психологии поколения, то есть стать на путь высшего художественного обобщения.

Одним из таких аджемьяновских спектаклей, посвященных теме революции, был спектакль «К грядущему» (по произведению поэта Егише Чаренца), поставленный в Театре имени Г. Сундукяна в 1960 году. В этом спектакле своеобразно переплелись наиболее интересные и характерные стороны режиссерского искусства Аджемьяна. В нем художник, некогда отразивший революционную эпоху, как широкое плано, на котором выписывался обобщенный образ народных масс, теперь увидел и воспроизвел эту эпоху во всей ее многоликости, создал полотно, на котором изображены и судьбы народных масс, и судьбы отдельных людей, и трагические переживания их, и каскадом бьющая солнечная радость — ликование победивших.

Своеобразной была структура инсценировки «К грядущему». Авторы композиции В. Аджемян и Л. Ахвердян не задавались целью создать стройное сюжетное произведение по мотивам поэзии Чаренца. Главным в инсценировке был принцип исторической хронологии.

В своих стихотворениях и поэмах революционный поэт Египше Чаренц, обращаясь к истории армян, то поэтически темпераментно, то трагически скорбно воспел страдания народа, то сатирически зло высмеял его предателей и врагов.

Отрывки из произведений поэта выстраиваются в монтажный ряд по логике развития действительных исторических событий. Так, вначале появляется лицо от Автора и читает стихи Чаренца, посвященные событиям 1915 года, когда началось избиение турецких армян султанскими войсками. В спектакле этот цикл стихотворений воплощен в эпизоде под условным названием «Скорбь народа». На сцене разперты лица персонажей, а на авансцене лицо от Автора читает стихи Чаренца.

Следующий эпизод отражает события первой мировой войны в том же ключе: актеры изображают окопную жизнь, а лицо от Автора читает стихи Чаренца, в которых поэт клеймит империалистическую войну.

Много вдохновенных стихотворений посвятил Чаренц революционному пробуждению народа, поэтически тонко отразил движение масс — от стихийного бунта к организованному выступлению под руководством большевиков. Этот цикл занимает в инсценировке большое место. Здесь даны сложные перипетии революционного движения в Армении, рассказано о преступных действиях дашнаков, о борьбе с ними коммунистов.

Египше Чаренц — автор блестящей сатирической комедии «Кавказ-тамаша» («Кавказское зрелище»), в которой зло высмеиваются политические авантюристы из антинародных партий дашнаков, меньшевиков и муса-

ватистов, временно захвативших власть в Армении, Грузии и Азербайджане. В условно-гротесковых приемах поэт раскрывает всю абсурдность и полную беспочвенность националистических устремлений лидеров армянских дашнаков, грузинских меймеликов и азербайджанских мусаватистов. Этой сатирой-буфф, целиком включенной в инсценировку, и завершился спектакль «К грядущему».

Литературный текст инсценировки конкретно не предопределял сценического действия, как в обычном драматическом произведении, он комментировал изображаемые на сцене события, поэтически обобщал их.

В сущности, в этом спектакле Аджемян подчиняет текст сценическому действию, то есть литературу — театру, и делает это с особым рвением, утверждает право театра говорить своим языком, выражать содержание не только словами пьесы, но и сценическим действием. В отличие от многих инсценировок, иллюстрирующих содержание литературного произведения, в спектакле «К грядущему» Аджемян добился обратного: литература стала иллюстрировать театральное действие, она оказалась подчиненной театру — мечта многих театральных реформаторов!

Итак, основу спектакля «К грядущему» составляет сценическое действие, то есть сфера режиссерского творчества. Не только творчества, но и мастерства. И мировоззрения. И яркой фантазии режиссера.

В каждом обособленном эпизоде спектакля совершалось действие, через которое режиссер характеризовал конкретное историческое явление. Именно в действии раскрывалось явление, а стихотворный текст Чаренца, читаемый артистом от лица автора, как бы оттенял действие, конкретизировал его или усиливал степень обобщения.

Мысль, раскрываемая в спектакле действием, оказывалась не менее глубокой и не менее поэтической.

чем выраженная в тексте. Само же сценическое действие разрабатывалось режиссером не только по законам драматургического сюжетосложения, но и по принципу поэтической метафоры или композиции в изобразительном искусстве, причем в этих композициях многое шло от искусства учителей раннего Аджемяна — художников Седрака Аракеляна, Степана Агаджаняна, Мартироса Сарьяна и Акона Коджояна.

Еще одна характерная особенность отличала режиссерский принцип построения действия: каждый самостоятельный эпизод имел свою экспозицию, кульминацию и развязку. Но эпизоды от этого не превращались в отдельные маленькие спектакли, а, симфонически разработанные, выстраивались в общую драматургию спектакля, также имеющего и экспозицию, и кульминацию, и развязку.

Одним из художественно впечатляющих в спектакле был упоминаемый нами эпизод «Скорбь народа». Трагическое содержание сцены режиссер раскрывал в синтетическом соединении развертываемых в действии мизансцен и застывших композиционных картин, то есть прерванных движений актеров, точнее, прерванного процесса всей мизансцены. Оставался верным принципу своего учителя Е. В. Вахтангова, Аджемян развивает его по-своему, добивается интересных творческих результатов. Чтобы не быть голословным, восстановим эту мизансцену. Действие эпизода «Скорбь народа» начиналось с хаотического движения людей, бежавших от катастрофы, спасавшихся от резни, бежавших неизвестно куда. В том, что происходило на сцене, казалось, не было логики, все совершалось сумбурно, стихийно, как действительно могло быть в момент катастрофы. Но по-настоящему тема скорби народа обретала неотразимую художественную силу, когда вдруг хаос обрывался, когда бурная динамика действий сменялась более впечатляющей статикой. Все застыва-

ло: младенец упал у ног матери; седобородый слепой старик, закинув высоко вверх голову, смотрит в небо; толпа беженцев, тяжело идущих по дороге, остановилась; две женщины, сидящие у обочины дороги, застыли; старуха, обезумевшая от горя, остановилась с поднятыми вверх руками.

В этой мизансцене как бы окаменело горе народное. И зритель, до этого лишь эмоционально воспринимающий состояние попавших в историческую катастрофу 1915 года турецких армян, глядя на этот застывший сценический «барельеф», начинал осмысливать горе народное. Режиссер действительно помогал этому. Но вот застывшая панорама начинает двигаться. Круг сцены медленно поворачивается, и мы видим все подробности происшедших событий, перед нашими глазами проходят картины страданий народа. Незадолго до этой сцены мы видели людей в смятении чувств, в безумном беге и стоне, в движениях, подаластных только инстинкту. Теперь хаос движения оборвался на сцене, но неуловимыми путями он перешел в души зрителей, переселился в сердца и умы сидящих в зале. Застыло сценическое движение, но сработал сложный механизм сценического действия, такого действия, которое само является содержанием, мыслью, процессом.

Поэтическим зрением видит Аджемян и другие эпизоды спектакля «К грядущему». Движение, мизансцена теряют для режиссера утилитарное значение, они перестают выражать только бытовое содержание и правдоподобие формы, обретают силу огромного художественного обобщения. Так, в сцене под названием «Хмбапет Шаварин» («Сотник Шаварин») режиссер на первый взгляд строит традиционную мизансцену, в которой изображена пирушка у хмбапета. Эта сцена, пожалуй, так и осталась бы бытовой, если бы режиссер не прибег к композиционному приему изобразительного искусства, тесно связав его с выразительной силой музыки.

Мизансцена, в которой показано пиршество хмбачета, до определенной поры казалась бытовой и достоверной картиной, показывающей конкретное действие, конкретные поступки конкретных лиц. Но постепенно, оттого что режиссер незаметно убирал конкретность действий и заставлял всю группу долго сидеть почти в одной и той же позе, мизансцена превращалась в такую сценическую композицию, в которой зритель переставал замечать отдельные лица или поступки, а воспринимал выраженную целой композицией обобщенную идею, а вернее сказать, идею-образ. Сидевшие у пиршественного стола люди, каждый из которых только что занимал зрителя в отдельности своими тревогами и переживаниями, теперь как бы слились в единый образ.

В создании этого впечатления участвовали и музыка, и цвет, и свет, и декоративный фон. В их сложном переплетении жил созданный режиссером образ, который не назовешь только актерским, или только музыкальным, или только декоративным, или даже только режиссерским. Это созданный режиссером особый образ, театральный, способный сам по себе выразить определенное содержание, обобщенно раскрыть авторскую мысль.

В эпизоде «Толпы безумные» режиссер виртуозно использует сценическое пространство, придавал действию беспредельность и масштабность. Сцена почти пуста. Но ее свободному пространству движутся толпы, поднявшиеся на борьбу за свободу. Эти «толпы безумные» выстраиваются в шеренги, шеренги множатся, пересекаются, образуя строгую графическую композицию. В такой сценической композиции пространство само становится образом, оно вовлекается в процесс действия, оттеняет и придает движению толпы обобщенный смысл, на его фоне авторский текст звучит особенно патетически.

Богатством и многообразием режиссерских приемов отличалась финальная часть спектакля, построенная на сатире-буфф «Капказ-тамаша». Свою комедию Египше Чаренц назвал «тамаша», то есть «зрелище». Она действительно написана как народное действо, в котором персонажи-маски сатирически обобщенно представляют различные социальные силы, являются своеобразными ярлыками идей.

Режиссер полностью сохраняет стилистику комедии — более того, он доводит принцип буффонады до крайней степени выразительности, добивается такой остроты сценического повествования, которая подстать вахтанговскому пониманию гротеска. Сценическое действие предельно выразительно и содержательно не только в отдельных моментах, но и во всем эпизоде. Пластика становится главным средством выражения мысли, она же является основным приемом при создании актерского образа. Пластика не как техника исполнения, а как стилистика, как своеобразный язык выразительности. Жест обретает огромную силу обобщения, движение создает образ, выражает идею. Именно такой принцип построения сценического действия придает финальной части спектакля стилистику подлинного комического гротеска. Здесь жест не просто жест, а образная мысль, шаг не просто шаг, а образная характеристика. В пластической характеристике представителей авантюристических политических партий Закавказья — меньшевиков, мусаватистов и дашнаков — было куда больше обобщенной мысли, образно раскрытой идеи, чем это можно было сделать другими выразительными средствами.

Спектакль «К грядущему» как бы итог поисков режиссером выразительных театральных средств для создания на сцене облика революционной эпохи.

Аджемян поставил много пьес, посвященных теме современности, можно сказать, что главное внимание

режиссера на протяжении всей его творческой деятельности было обращено к современной драматургии, особенно армянской. Писатель Гурген Маари точно назвал Аджемяна «великим энтузиастом национальной драматургии»<sup>1</sup>.

Революционная эпоха, современный человек с его сложным и богатым внутренним миром были центральным объектом художественного анализа, который для режиссера Вардана Аджемяна никогда не был процессом умозрительным или только рациональным. Творчество этого художника сцени отличалось богатой эмоциональной насыщенностью мысли, выражавшейся всегда в ярких театральных формах.

---

<sup>1</sup> «Кривун», 1962, 3 лш.

## История в зеркале современности

Развитие армянской исторической драматургии определялось своеобразием процесса становления армянского театра, который примерно с середины прошлого века развивался в двух очагах армянской культуры — в западном с центром в Константинополе и в восточном, культурным центром которого долгое время был Тифлис. Территориальная, политическая и культурная раздробленность Армении не могла не сказаться на развитии искусства сцены.

Стремление западных армян к национальному освобождению из-под ига турецкого султана, желание обрести политическую независимость, выражалось в театре в пристрастии к исторической драматургии. Западноармянский театр с момента своего возникновения стал театром ярко выраженной политической направленности. В его исторических спектаклях воспевались славное прошлое Армении, героические подвиги армянских полководцев.

Востоочноармянский театр развивался в ином направлении, испытывая сильное влияние прежде всего русской культуры. Его больше волновали пьесы о современном положении армянского народа, но в отдельные периоды и в его репертуаре появлялись историче-

ские пьесы. Но постепенно удельный вес исторической драматургии уменьшался, пока в первое послереволюционное десятилетие она вовсе не исчезла из репертуара театров.

Было много серьезных причин, определивших кривую армянской исторической драматургии, о которых в пределах настоящей книги говорить не приходится. Здесь важно зафиксировать тот факт, что вплоть до середины 30-х годов армянские советские театры почти не обращались к историческим пьесам. Переизбыток репертуара дореволюционного театра историческими пьесами, поверхностное, подчас антихудожественное отражение событий в этих произведениях, господство неверного рапповского взгляда на историческую тематику во второй половине 20-х годов — все это привело к тому, что в репертуаре армянского советского театра образовался, так сказать, «исторический вакуум». Театру нужен был художник, который бы по-новому осмыслил историческую драматургию. Таким художником стал Вардан Аджемян.

«Пробой пера» оказалась историческая драма Мкртича Джанана «Шахнаме», повествующая об одном из сложнейших периодов иранской истории. Премьера спектакли состоялась 5 июня 1935 года в Ленинаканском театре. История, увиденная режиссером через призму современности, оживала в реальных человеческих характерах, в думках и поступках героев содержались аллюзии, сближавшие их с современностью.

В армянском театре сложилась традиция придавать событиям далекого прошлого современное, актуальное звучание. Эту традицию национального театра Аджемян развивал в «Шахнаме», исходя из нового понимания проблем истории и современности.

Желая рассказать об одном из тяжелых периодов в истории Ирана, когда борьба за власть среди иранских правителей вызвала бунт трудящегося люда, автор ос-

Появлялся на известном положении марксистско-ленинского учения, согласно которому любое революционное движение оказывается в политическом тупике, если оно не опирается на широкие народные массы. Однако при художественном решении темы драматург несколько сместил акцент в сторону более подробного изображения дворцовой жизни, насыщенной интригами и переворотами, убийствами и обманом. Режиссер последовательно подчеркивал именно этот мотив пьесы, а точнее сказать — он сознательно сгущал тревожную атмосферу во дворце иранских шахов.

Один из первых рецензентов спектакля упрекнул и автора и постановщика за то, что они увлеклись изображением жизни дворца, где все — и шах, и его приближенные, и еunuхи, и женщины гарема — любимыми средствами добиваются власти, тогда как столкновение феодалов и трудящегося люда выражено очень слабо. Главным недостатком рецензент считает, что «дворцовая интрига и бунт народных масс в постановке не взаимосвязаны и существуют раздельно, а внимание зрителя от начала до конца приковано к перипетиям дворцовой интриги, что, конечно, обусловлено и самой пьесой»<sup>1</sup>.

С какой же целью режиссер переместил акценты при определении коллизии «Шахнаме»? Рецензенты спектакля, как и те, кто впоследствии касался этой постановки Аджемли, никаких объяснений не давали. При более внимательном анализе постановочного решения создается довольно ясное представление, какими соображениями руководствовался режиссер, сознательно суживая сферу действия спектакля.

Аджемли понимал, что литературный материал «Шахнаме» не позволяет глубинно раскрыть конфликт

<sup>1</sup> «Хорурдан арвест», 1935, № 12, с. 2 (курсив мой. — С. Р.)

противоборствующих социальных сил, так как представители восставшего народа выписаны схематично и лишн, иллюстрируют авторский тезис. Рассчитывать на массовые сцены ему также не приходилось, они в пьесе несли отпечаток этнографичности, а некоторые, как, например, на иранском базаре, в ковроткацкой мастерской, оказались чрезмерно экзотичными, чего как раз хотел избежать постановщик. Внимательно изучив пьесу, Аджемян остановился на том глубинном пласте, который позволял художественно убедительно раскрыть ведущий мотив спектакля. В характерах исторических персонажей он хотел не только отразить дух давно минувших времен, но и уловить связь с современностью. Вот почему приглушалась этнографичность и особо подчеркивалась обобщенная сущность происходящих событий.

В этом отношении очень интересно наблюдение одного из зрителей, оставшееся вне поля зрения исследователей творчества Аджемяна: «Постановщик не стремится акцентировать социальные явления только лишь в экзотической персидской среде или в своеобразных условиях жизни персидского народа, а весьма удачно изображает то характерное, что присуще всем народам как проявление истории бескомпромиссной классовой борьбы»<sup>1</sup>.

Другой критик отметил, что художник спектакля В. Шеринцев «взял в основу оформления мысль режиссера о том, что в постановке Персия — лишь намек на место действия, что позволило ему преодолеть экзотичность оформления»<sup>2</sup>.

Итак, режиссер не стремился, как свидетельствуют очевидцы, конкретизировать место действия, он лишь намекал на то, что события происходят в Персии и что

<sup>1</sup> «Хорурдани Айастан», 1935, 16 июля.

<sup>2</sup> «Баияор», 1935, 8 июля.

подобная же ситуация могла возникнуть и любой другой стране. Более того, рецензенты А. Овсыян и Ал. Араксман прямо отмечали, что «Шахнаме» — советская драма, решающая современные политические проблемы на материале исторического прошлого. Дворец восточного деспота — это фокус, в котором сконцентрирована целая политическая и экономическая эпоха»<sup>1</sup>.

Конечно, ни Мкртич Джанян, ни Вардан Аджемян, обратившись к иранской истории XVIII века, не ставили себе целью воскресить на сцене события давно минувших времен. Создателей спектакля «Шахнаме» интересовали современные проблемы, ассоциирующиеся с событиями иранской истории. Какие же это были проблемы, заинтересовавшие режиссера в пьесе «Шахнаме»? Поскольку в спектакле придавалось особое значение дворцовым интригам и режиссер подчеркивал мотивы коварства и жестокости в борьбе за власть, то, вероятно, именно здесь следует искать сближения с современностью.

Не надо забывать, что этот спектакль был поставлен в середине 1930-х годов, когда в Германии к власти пришел фашизм, а в других странах Западной Европы политические маньяки стремились к утверждению собственной безграничной власти с помощью политического шантажа, интриг, убийств, арестов.

В «Шахнаме» Аджемян с каким-то неистовством стесал тревожную атмосферу борьбы за власть. В разработке этого мотива режиссер и художник доводили выразительные средства до степени символически: окрашивали колонны дворца пятнами крови, в центре сцены два разъяренных льва, поднявшись на дыбы, словно подпирали огромный круглый шар, на котором в стиле персидских миниатюр был изображен всадник,

<sup>1</sup> «Ванзор», 1935, 8 июля.

прицеливавшийся в львов. Трон шаха был установлен под этим шаром, между поднявшимися на задние лапы львами. Когда шах всходил на трон, то мизансцена превращалась в красочную композицию, выражающую всю взрывную ситуацию борьбы за этот трон, на котором на протяжении спектакли сменяли друг друга трое властелинов, поочередно уничтожавшие не только своих соперников, но и их близких и приближенных.

В той же тональности трактовались сценические образы. Наиболее ярким оказался образ шаха Зебра в исполнении Цолака Америкяна. Один из рецензентов спектакля сравнивал этот образ с образом Ипполита Грозного<sup>1</sup>. Персонажи спектакля были одержимы борьбой за власть, ради которой они жертвовали всем — и жизнью родных, и собственной совестью, и честью.

Режиссер характеризовал действующих лиц спектакля как законченных маньяков, которые ни перед чем не останавливаются, чтобы добиться власти. Густыми красками выписывая атмосферу террора, коварства и жестокости, режиссер добивался главной цели — правдиво раскрыть борьбу маниакальных властолюбцев.

Итак, в первом же обращении Вардана Аджемяна к исторической пьесе проявилась, как уже говорилось в начале настоящей главы, основная тенденция, во имя которой режиссер обращался к исторической драматургии, — современное понимание событий минувших эпох.

Что касается системы режиссерских выразительных средств, то в интервью, данном по поводу постановки пьесы Джанана, Вардан Аджемян говорил: «Мы стремились реалистически трактовать романтический и возвышенный дух «Шахнаме», избегая исключитель-

<sup>1</sup> См.: «Хорурдин прест», 1935, № 12, с. 2.

ности, фантастичности, которые могли увести нас в сторону от идеи пьесы»<sup>1</sup>.

Историческое прошлое виделось режиссеру не в каких-то обособленных театральных формах, помпезных, подчеркнутых и исключительных, а в достоверном показе реальных человеческих образов. Говоря иными словами, Аджемян, обращаясь к исторической пьесе, не стремился, как он отмечал в интервью, к исключительности или фантастичности форм, а наоборот, хотел через реальные человеческие характеры раскрыть сущность изображаемой эпохи. Он не пренебрегал исторической точностью или приметам эпохи. Так, в том же «Шахнаме» ставились весьма конкретные, если можно так выразиться, формальные задачи. В упомянутом интервью читаем: «Аджемян, касаясь формы постановки, подчеркивает то обстоятельство, что композиция спектакля, режиссерские приемы, мизансцены, пластика актеров, массовые сцены и художественное оформление решены в симметричной стилистике восточной миниатюры...»

Впоследствии мы убедимся в том, что в своих спектаклях, посвященных прошлому Армении, Аджемян будет строго соблюдать принципы историзма, добиваться достоверности в изображении примет воссоздаваемой эпохи, но при этом главным для него останется современное понимание событий прошлого.

После «Шахнаме» Аджемян осуществил постановки пьес Л. Микаэляна «Гош», А. Аракеляна «Эммануэл», Д. Демирчяна «Страна родная» и, наконец, блестящую инсценировку поэмы Н. Зарьяна «Ара Прекрасный». Им же были поставлены пьесы на исторические сюжеты — «Геворг Марзпетуни», «Микаэл Налбандян», «Артавазд и Клеопатра», оперы «Кер-оглы» и «Давид-бек».

<sup>1</sup> «Ганвор», 1935, 1 июля.

Спектакль «Гоша», осуществленный режиссером в Ленинанском театре в 1936 году, имел шумный успех, вызвал оживленную полемику. Этим спорам вокруг «Гоша» было придано столь важное значение, что Ленинанский горком ВКП(б) на специальном заседании бюро вынес решение, в котором предлагал спектакль «ни в коем случае не пропагандировать как произведение, правильно воспроизводящее историческое прошлое и отрицающее положения националистической историографии»<sup>1</sup>.

В первой постановке «Гоша» принцип историзма был нарушен, что дало основание упрекнуть пьесу и спектакль в том, что крестьянский бунт слишком похож на современное революционное выступление, а в образе самого Гоша чувствовался современный революционный организатор.

Учитывая критику, высказанную на многочисленных диспутах и обсуждениях пожелания, драматург Л. Микаэлян и постановщик Аджемян серьезно переработали пьесу и через год показали зрителям новый спектакль.

В период работы над новой постановкой «Гоша» имели место важные выступления Центрального Комитета Коммунистической партии по вопросам исторической науки и искусства. В январе 1936 года в Постановлении ЦК ВКП(б) критиковалась историческая школа Покровского, которая субъективно и неверно толковала исторические события, деятельность отдельных личностей, объясняя прошлое с позиций вульгарной социологии.

Это постановление, как и ряд других партийных документов об исторических произведениях литературы, театра и кино, ориентировало советских ученых и художников на верные марксистско-ленинские пози-

<sup>1</sup> «Визмор», 1937, 9 янв.

ции восприятию исторического прошлого. Наглядным тому доказательством может служить новый вариант спектакля «Гош».

Аджемян вспоминал, что в практике Ленинканского театра это был первый случай, когда вторично ставилась та же пьеса. В новом варианте появились новые сцены и персонажи. Так, возникла большая сцена «На сельской площади», в которой разворачивается картина стихийного волнения крестьян. В этой же сцене выделяется крестьянин Мхле, представляющий собирательный образ армянского средневекового крестьянства. В постановочном отношении особых изменений не было, если не считать нового оформления, осуществленного С. Арутюном (художник первого спектакля — В. Шеришев), который образно-театральные конструкции прежней постановки сменил живописно расписанными задниками, хотя и очень впечатляющими, но менее театральными, чем декорации В. Шеришева.

В спектакле «Гош» особенно вынукло и режиссерски подчеркнуто акцентировался мотив классовой борьбы, на что обратили внимание все рецензенты. «Гош» даже сравнивался с «Арсеном» Шаиниашвили, отмечалось сильное влияние его на армянский спектакль. Если бы только в этом заключалось современное звучание «Гоша», едва ли сегодня эта работа режиссера представляла художественную ценность. Со спектаклем «Гош» связано нечто более важное.

Почти целое столетие армянский театр ставил исторические пьесы, в которых воспевались подвиги героев, которые были царями или выходцами из среды духовенства. Герой «Гоша» — из народа, борющийся против князей и духовенства, то есть против тех самых героев, которые возвеличивались в дореволюционной исторической драматургии. Такая позиция авторов спектакля «Гош» была в основном правильной, но она же могла оказаться чреватой неверными выводами. Пе-

сколько одностороннее посприятие борьбы за национальное освобождение могло привести к отрицанию положительной роли некоторой части духовенства или князей в историческом конфликте.

Среди действующих лиц пьесы «Тони» были достоверные исторические личности — полководцы, духовные сановники, князья, которые по-разному относились к происходившим в пьесе событиям. Если, например, духовный сановник Татеваци, князь Арпан и княгиня не принимают крестьянского постановления против чужеземных захватчиков, всячески стремятся подавить волнение крестьян, не пренебрегая при этом помощью чужеземных завоевателей, то священник Айриванци положительно относится к выступлению крестьян, хотя и не полностью согласен с ними.

Драматург и режиссер стремились объективно представить исторических персонажей, что и вызвало обвинение со стороны критики, все еще находившейся в плену вульгарно-социологических схем.

Рецензент «Банвора» поторопился дать такую оценку этому явлению: «Автор вышел Айриванци положительным типом, то есть совершил серьезную ошибку». Приведем еще одно замечание этого рецензента: «По нашему мнению, неверно также и то, что попавшая в плен к восставшим крестьянам княгиня так громогласно и бодро протестует. Она в такой ситуации — и это было бы естественно, чтобы спасти свою жизнь, — должна была либо трусливо умолять о прощении, либо обратиться к милосердию восставших, либо прибегнуть к коварству и обману, чтобы выиграть время, пока удался бы побег князя Арпана. Дерзновенная политическая речь совершенно не подходит пленной княгине»<sup>1</sup>.

Как видно из рецензии, драматург и театр стремились сохранить объективную позицию и в лагере клас-

<sup>1</sup> «Банвор», 1936, 17 ден.

сового врага увидели отдельных представителей, которые объективно играли положительную роль в историческом процессе или же были искренними носителями своей правды.

В «Гоше» отстаивались и некоторые важные принципы художественной характеристики персонажей, как положительных, так и отрицательных. Не социальными масками, а живыми людьми с индивидуальными характеристиками предстали перед зрителями персонажи «Гоши». Аджемян стремился сценическими средствами воссоздать художественно объективный облик людей исторического прошлого. Гоша в спектакле представлял темпераментным, ослепшим романтиком; мизансцены, в которые вовлекался герой народного восстания, строились с расчетом возвысить, романтизировать его образ. Одновременно режиссер избегал примитивного и однопланового показа персонажей противоположного лагеря, и он строил, например, для княгини мизансцену, за которую, как уже отмечалось выше, получил упрек от рецензента.

Образ Татеваци в пьесе и спектакле, пожалуй, наиболее отрицательный. Сценическая характеристика этого персонажа могла быть подобной тем отрицательным персонажам, которые именовались «классовым врагом». Аджемян и исполнитель роли А. Арутюнян несколько не щадяли Татеваци, до конца раскрывали гнусную человеческую и классовую сущность его. Однако это делалось не в поверхностном плане наклеивания ярлыка, а в достоверных психологических интонациях, показывающих убежденность персонажа в своей правоте и потому исторически верных.

Тенденция художественно объективной характеристики всех персонажей, в том числе отрицательных, проявившаяся в «Гоше», последовательно защищалась режиссером. Именно в этой тенденции и заключается перспективный интерес к данной работе Вардана Ад-

жемяна, в которой как бы сфокусировались те основные эстетические позиции, которых впоследствии режиссер будет придерживаться при осуществлении своих лучших постановок на исторические темы.

В этом смысле два приюта постановки пьесы А. Араксманяна «Эммануэл» также оказались «подготовительными».

В «Эммануэле» драматург и режиссер рассказывали о жизни и творчестве Микаэла Налбандяна с позиций марксистско-ленинского учения о роли революционной демократии. Правда, в прессе, посвященной спектаклю, промелькнул упрек в адрес пьесы по поводу того, что роль массы не совсем верно показана и что Налбандян в «Эммануэле» оставляет впечатление буржа-одиночки. Авторы этого принципиального замечания справедливо указывали: «Для спасения положения в пьесе включены образы одного кузнеца и одного крестьянина, характеры которых (особенно кузнеца) очень схематичны»<sup>1</sup>.

Аджемян попытался расширить исторический фон, но полностью преодолеть этот недостаток пьесы театру не удалось. Центральной фигурой спектакля был Эммануэл, вокруг которого и завязывалась драматическая коллизия. Как пьеса, так и спектакль строились по схеме так называемого биографического жанра. Аджемян хорошо понимал все сложности, выдвигаемые этим жанром, он пытался раздвинуть рамки биографического повествования и придать спектаклю более широкое звучание. Именно этим следует объяснить его заявление о том, что в основу постановочного решения легли три главные задачи: 1) выписать картину брожения эпохи, показать борьбу против царского самодержавия и «дать картину России Герцена, Чернышевского и Добролюбова», 2) раскрыть положение ма-

<sup>1</sup> «Гракли терт», 1938, 8 июля.

дых наций при царском гнете и только на этом фоне, 3) «насколько позволит пьеса, раскрыть образ Эммануэла, сделать его полнокровным, эмоциональным, действенным и правдивым»<sup>1</sup>.

Судя по рецензиям и отзывам современников, широкого исторического фона так и не удалось создать в спектакле. Он оставался камерным, и вся его проблематика притягивалась к образу Эммануэла, резко выделявшегося среди остальных. Режиссер поднял главного героя на своеобразный сценический пьедестал, чтобы ярче выявить фигуру одного из представителей революционной демократии.

И в «Гоше» и в «Эммануэле» театральными средствами приподнимался образ главного героя спектакля. Именно поэтому обе постановки были своего рода переходными к тем работам Аджемьяна, в которых историческое прошлое предстанет в образах всех действующих лиц, сценически многогранно раскрытых. Принцип, утвержденный режиссером в работе над современной пьесой, то есть характеристика эпохи через ее конкретных представителей, распространится и на историческую драматургию.

В работе над «Эммануэлом» Аджемьян соприкасается и с такой важной художественной проблемой, как освоение жанра советской трагедии. Вот так он воспринимал тогда проблему: «Главная особенность советской трагедии заключается, по-моему, в характере и содержании борьбы героя — он борется за счастье не отдельной личности, а народа, чем и обуславливается мощь этой борьбы, ибо герой неодинок, с ним — народ. Другая особенность — победный оптимизм, вера героя в будущее — должна быть предельно подчеркнутой. Герои советской трагедии идут вперед, презирая

<sup>1</sup> Аджемьян В. По поводу постановки пьесы «Эммануэл». — «Грабли терт», 1936, 8 июля.

трудности, им не изменяет вера. С этих позиций мы стремимся осуществить постановку трагедии «Эммануэл»<sup>1</sup>.

Не все из сказанного было осуществлено режиссером в спектакле, как и не все его положения оказались верными при дальнейшей проверке его творческой практикой. Важно то, что Аджемян вплотную соприкасается с проблематикой трагедии в ее современном восприятии. Правда, в этом восприятии пока многое было поверхностным и односторонним, что отразилось и на трактовке образа Эммануэла, хотя в некоторых сценах спектакля режиссер сумел придать повествованию подлинно трагическую окраску.

Возглавив Театр имени Г. Сундукяна, Аджемян снова обратился к теме о Налбандяне и поставил в 1952 году пьесу Э. Варданяна и А. Араксманяна «Микаэл Налбандян». Спектакль этот по сценической культуре и профессиональной завершенности выгодно отличался от «Эммануэла». Сама пьеса открывала возможность для более широкого показа исторического фона, особенно русской действительности 60-х годов прошлого столетия, России Герцена, Чернышевского и Добролюбова, то есть того, чего безуспешно добивался Аджемян в «Эммануэле». В спектакле сундукяновцев намного шире выписана и армянская действительность, друзья и противники Налбандяна. Однако и в спектакле «Микаэл Налбандян», как и в пьесе, широта исторического фона не нашла полноценного художественного воплощения.

В 1940 году Вардан Аджемян ставит «Страну родную» Деренника Демирчяна в Театре имени Г. Сундукяна. Это была большая победа режиссера, сумевшего создать подлинно исторический спектакль, в котором ху-

<sup>1</sup> Аджемян В. По поводу постановки пьесы «Эммануэл». — «Гражданский труд», 1938, 8 июля.

дожественный замысел постановщика воплощался на высоком уровне искусства современной режиссуры.

В «Стране родной» совпали творческие устремления режиссера и драматурга. Ни в «Гоше», ни в «Эммануэле» Аджемяну не удавалось добиться того, чтобы прошлую эпоху полно и ярко отразить в галерее образов.

Пьеса Демирчяна написана в художественной стилистике, к которой стремился сам режиссер. Драматическое действие в ней разворачивается не вокруг одного героя, а захватывает в свою орбиту множество персонажей, целую галерею образов, в которой эпоха отражается полифонически, многопланово.

Какими бы интересными ни были судьбы отдельных героев «Страны родной», как бы мастерски ни был выписан тот или иной образ, высший драматический накал и высший интерес представляла в драме тема судьбы народа, тема народного героизма. Именно такое восприятие режиссером исторической пьесы дало основание Мариэтте Шагининой заявить, что «армянская сцена получила в «Стране родной» свою народную героическую драму»<sup>1</sup>.

В постановке пьесы Демирчяна совершенно очевидно интеллектуальное возмужание режиссерского искусства Аджемяна, который мудрее стал относиться к истории родного народа. Еще совсем недавно режиссер в спектакле «Высокочтимые попрошайки» (1934) мог себе позволить иронически отнестись к национальному герою Вардану Мамиконяну, в портрет которого целился из ружья один из персонажей комедии. В те годы героическое прошлое, если оно связывалось с именами царей и князей, либо умалчивалось вовсе, либо могло воспроизводиться в критическом аспекте. Теперь Аджемян, полностью освободившись от груза вульгарно-социологических посприятий, стремится обнаружить и

<sup>1</sup> «Комсомольская правда», 1941, 10 июня.

открыто выразить прогрессивные тенденции в истории родного народа, пафос борьбы за национальную независимость, хотя в определенные исторические периоды эту борьбу возглавляли цари и князья. В этом ему помогает писатель Демирчян, создавший лучший армянский исторический роман «Вардананк» и пьесу «Страна родная».

В режиссерском прочтении еще более рельефно выступили достоинства пьесы «Страна родная», а в отдельных сценах даже обрели новое художественное качество. Если для драматурга жанр исторической хроники служил лишь средством для создания героической драмы, то в трактовке Аджемяна она переросла в народно-героическую драму. Осуществление такой трансформации не было простым и легким. Режиссеру пришлось кропотливо поработать, чтобы связать конкретные образы исторических лиц с образом народа. Но при этом Аджемяни не следовал принципам, по которым строил свои первые спектакли с большими массовыми сценами. Народные сцены в «Стране родной» отличались от массовок первых аджемяновских спектаклей не только яркой выразительностью, рельефностью, но и изменившимся представлением режиссера о народной массе, которая теперь воспринималась им не как масса вообще, а как монолитное, составленное из ярких индивидуальностей целое. Гораздо более сложной задачей было сплетение сценического действия народа и отдельных персонажей спектакля.

Прежде всего режиссер отказался от «массовости» массовых сцен. Если театральная язык условен по своей эстетической природе, если его выразительные средства обладают силой обобщения, то почему нельзя эту особенность театрального языка распространить и на массовые сцены, чтобы отказаться от принципа: количеством участников народных сцен измерять масштабность и народное содержание эпизода. Нельзя ли

Добиться более экономных и, что гораздо важнее, более емких условных приемов? Рассуждая приблизительно так, Аджемян в «Стране родной» менял условную природу массовых сцен, превращая их, скорее, в сценический символ народа.

Такой принцип построения массовых сцен не сразу и не всеми был понят правильно. Так, рецензент «Хорурдани Айастан» Е. Воскан писал: «Аджемян уделяет большое внимание массовым сценам, которые решает с чувством меры. Особенно удачна торжественная церемония из первого действия. Однако следует заметить, что временами расчетливость в отношении статистов переходит в своего рода скупость. То, что драматург пожелал вовлечь в действие все слои армянского общества, на сцене не получило своего яркого выражения.

Малое количество статистов особенно заметно в последнем действии, в котором защитников крепостных стен и наступающих воинов так мало, что развернувшаяся на сцене борьба уже не оставляет серьезного впечатления»<sup>1</sup>.

Эта же сцена была воспринята другим рецензентом совершенно иначе. Высоко оценивая искусство режиссера, Виктор Винников писал в «Правде»: «В. Аджемян задался целью показать народ как основного героя спектакля. И это ему удалось вполне. Массовые народные сцены, насыщающие постановку, сделаны смело, остро, выразительно. Многие эпизоды достигают буквально скульптурной выпуклости». И далее: «Но, пожалуй, самая большая удача постановщика — сцена похода крестьян к стенам Ани. Необычайно скульптурными, ювелирно отделывая мельчайшие детали, он создал незабываемую поэтическую картину народного горя и народного гнева»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Хорурдани Айастан», 1940, 14 мая.

<sup>2</sup> «Правда», 1941, 13 июня (курсив мой.— С. Р.).

Если при создании образа народа режиссер тяготел к обобщениям, стремился создавать мизансцены-символы, то при лепке образов отдельных героев он все больше прибегал к сценическим деталям и, надо подчеркнуть, — достоверным реальным деталям. Не к деталям-символам, а к деталям бытовым.

Сочетанию, вернее, органическому сцеплению в спектакле двух режиссерских приемов уделялось особое внимание. Собственно, стилистическая природа постановки складывалась в синтезе этих двух видов сценической выразительности. Однако самое примечательное в режиссерской разработке спектакля заключалось в том, что символические массовые сцены оставляли впечатление реальных достоверных действий, а достоверные бытовые детали воспринимались как символические образы.

Так, в финале первого акта царь Гагик арестовывает предателя Вест-Саргиса. Внимание режиссера обращено на конкретные детали. Воины, стоящие по обе стороны ворот, вытягивают сверкающие мечи и по знаку Гагика преграждают путь Вест-Саргису, пытающемуся уйти из дворца. Эту мизансцену режиссер фиксирует паузой, благодаря чему возникает обобщенный смысл: не уйти предателю от суда, преступника покарает меч справедливости.

Характерна сцена прощания крестьянки Егисы с родным домом перед приходом захватчиков и Аки. Мимо дома проходили воины-армяне, а Егиса (артистка Асмик), сгорбившись, стояла у своего дома и печально смотрела на мужчин. Затем она, изнемогая от горя, прислонилась к дверям дома, руками хваталась за стены. Повернувшись лицом к дому, Егиса шептала что-то, говорила, словно с человеком беседовала. Потом она брала свою котомку и долго молча смотрела на родной очаг. Эта молчаливая сцена выростала в символическую картину любви народа к родной земле, к родному

очагу. Как точно выразился критик И. Альтман, «Египса прощались с домом, как с живым существом»<sup>1</sup>. И когда вслед ушедшим воинам она говорила: «Да будет проклят тот, кто забудет родную землю», сцена завершалась, художественно обобщая идею преданности Родине.

Образ Гагика занимал особое место и режиссерской концепции спектакля. Юный царь в великолепном исполнении Вагарша Вагаршияна выражает устремления народа противопоставлять иноземным захватчикам. Вот почему человеческие качества Гагика раскрываются постановщиком особенно тщательно. Характерен эпизод, в котором Гагик усаживается на троне. Не торжественно и чинно, как это подобает настоящим царям, всходит он на трон, а по-юношески задорно и неловко взбирается, да, буквально взбирается на это сиденье. Трон высок, ноги Гагика не достигают пола. Юноша болтает ногами, наивно забавляясь своим положением, его удивляет то, что он сидит на царском троне. Это очень достоверная, пожалуй, даже бытовая деталь. Но в ней образно и неожиданно раскрывается Гагик, как человек непосредственный, для которого царский трон ничего существенного не значит. И, сопоставляя эту деталь с поведением Гагика во всем спектакле, зритель видит в нем заинтересованного защитника народа, борownika национальной независимости.

Тема героизма народа была ведущей в спектакле «Страна родная», но не единственной. В отличие от множества исторических пьес армянских авторов пьеса Демирчяна имела второй сложный психологический план, на фоне которого тема патриотизма выплывала скульптурно. Этот второй план придавал спектаклю на историческую тему сугубо современный нерв. Через внутренний мир исторических персонажей режис-

<sup>1</sup> «Труд», 1941, 13 июня.

сер и артисты выявили социальные противоречия эпохи. В морально-этическом аспекте затрагивали близкие и важные для современности категории — самопожертвование во имя высших идеалов, с одной стороны, и эгоизм, измена идеалам — с другой.

Эмоции героев спектакля «Страна родная» отнюдь не были «историческими», они выражали накал страстей современных людей, живущих сложной психологической жизнью в момент начала второй мировой войны. Созвучность с современностью и обеспечила этому спектаклю столь долгую и блистательную сценическую жизнь, особенно в годы Великой Отечественной войны. Именно поэтому Аджемян в 1943 году вновь ставит эту пьесу на сцене Ленинаканского театра в оформлении М. Свахчина.

Сохраняя в основном концепцию первой постановки, Аджемян в спектакль Ленинаканского театра вносил новую интонацию, героизировал образы в стилистике народного эпоса. Эпический дух коснулся прежде всего людей из народа. Строители, ремесленники, крестьяне вписывались в спектакль не как фон, а как персонажи, определяющие основное действие представления. Каждый из этих образов в отдельности был предельно индивидуализирован, имел свою сценическую судьбу, но все они волею режиссера объединялись в обобщенный образ народа.

В спектакле Ленинаканского театра режиссер учитывал и отдельные промахи ереванской постановки — в частности, соотношение выразительности художественного оформления и актерской игры. В Театре имени Г. Суцдукяна Сергей Арутчян сумел развернуть, монументальную панораму места действия, воссоздать образ столицы средневековой Армении Ани — города, вошедшего в историю своими великолепными архитектурными ансамблями. Художественное оформление, выполненное с большим умением и вкусом, зачастую

жило отдельной жизнью, декорации, прекрасные сами по себе, отвлекали внимание зрителей, не всегда подчинялись и помогали развитию сценических коллизий.

Мариэтта Шагинян писала: «Медленно раздвигается занавес, бросая в зал красноватый отблеск. На сцене тяжела и монументальная архитектура Ани, тщательно и точно воспроизведенная по раскопкам Н. Я. Марра. Эта архитектура господствует в своей красоте, но и неподвижности, над всем спектаклем. Зрители смотрят на сцену с громадным удовольствием, но надо прямо сказать, что дворцовая и храмовая пышность декораций очень затрудняла понимание социальных противоречий драмы, всего разнообразия ее людского типажа»<sup>1</sup>.

Может быть, писательница несколько преувеличивает отрицательное воздействие подобного оформления, но совершенно очевидно то, что декорации в этом спектакле тяготели к той степени самостоятельности, которая действительно мешала более рельефному воспроизведению сценического действия. В ленинканской постановке Аджемии вместе с художником М. Свакчином попытался отказаться от пышных декораций, хотя это было нелегко, поскольку было связано с архитектурным обликом Ани. Тем не менее удалось подчинить оформление режиссерскому замыслу.

Но главное, что было найдено в этом спектакле, — это эпическая интонация сценического повествования, утверждаемая режиссером как стилистический принцип раскрытия содержания исторической пьесы. Стилизация спектакля тяготела к формам героического, мифологического сказа. Это был прямой мост к одному из шедевров Аджемияна — «Ара Прекрасному».

Между спектаклями «Страна родная» и «Ара Прекрасный» Аджемии осуществил в Ленинканском те-

<sup>1</sup> «Комсомольская правда», 1941, 10 июня.

атре в 1942 году еще одну постановку на историческую тему.

Это была инсценировка А. Каджворяна романа Мурацаца «Гепорк Марзпетуни». Спектакль оказался, как говорят театралы, проходным, хотя в нем режиссер создал интересные мизансцены, оригинально трактовал образы некоторых действующих лиц.

Рыхлость композиции инсценировки, разделенной на множество эпизодов, не всегда сюжетно связанных между собой, заставила постановщика выстраивать драматургию при помощи своеобразных финальных аккордов каждого эпизода. Аджемци пытался эффектно-ми концовками добиться убедительного звучания патристической темы спектакля. С этой целью и менялись композиционные акценты, переменялись в финал каждого узлового эпизода наиболее эффектные ситуации. Так, финальными точками эпизодов становятся клятва Марзпетуни и воинов, победа при сражении на Севане, одоление сил Вешира или взятие Двина. Прием аккордных финальных сцен драматизировал повествование, заставлял зрителя с неослабевающим интересом следить за действием. Но в этом «проходном» спектакле был один образ, режиссерская разработка которого во многом помогла верно решить образ главного героя в «Ара Прекрасном». Речь идет об Ашоте Еркате (Ашоте Железном).

И прославленный армянский военачальник, человек твердой воли, но патриархальных взглядов, Ашот Еркат, в то время как чужеземные захватчики опустошают родные края, попадает в сложную психологическую ситуацию: влюбляется в молодую дочь одного из враждующих с ним князей. Раздираемый внутренними противоречиями и по этой причине конфликтует с предводителем армянских княжеств Марзпетуни, искренний патриот и воин, Ашот Еркат невольно оказывается на грани преступления. Этот образ был самым сложным и

противоречивым в литературном тексте, таким он оказался и в спектакле. Разница была лишь в том, что режиссер, воспользовавшись предоставленными инсценировкой психологическими ситуациями, предельно осложнил образ героя, стоящего, с одной стороны, на грани преступления, с другой — самопожертвования во имя свободы народа.

Впоследствии герой «Ара Прекрасного» претерпит аналогичные перипетии, но уже на ином историческом материале. И режиссер и артист Гегам Арутюнян, впервые столкнувшись с подобной характеристикой исторического персонажа, нащупывали реальные пути психологической трактовки роли.

Образ Ашота Ерката интересен еще и тем, что он разрушал установившуюся традицию безупречности положительного героя в исторической пьесе. Если Гош, Эммануэл, Гапик, Марзпетуни прямолинейно выражали патриотическую и героическую тему без внутренней психологической раздвоенности, выражали, пожалуй, художественно односложно, то в психологии Ерката образуется надлом, осложняющий его переживания.

Насколько удачной оказалась это попытка, можно судить по отзыву Г. Мкртчяна: «С психологической точки зрения образ Ашота Ерката является, пожалуй, самым сложным в драме. Он раскрывается, мучается, страдает от сознания того, что причина разрухи в стране есть он сам. То он становится грозным обвинителем, гордым в своем одиночестве, то он является в облике подлинного полководца. Эти сложные и многообразные психологические переходы артист Г. Арутюнян осуществляет в совершенстве и тонко. В торжественной поступи артиста, в его мимике, паузах, в интонациях речи вырисовывается Ашот Еркат, который велик и в преступлении своем, и в благородных делах»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Ванкор», 1942, 14 февр.

Таким образом, к «Ара Прекрасному» Аджемян пришел с большим творческим опытом, накопленным в работе над историческими пьесами. За это время им были сделаны интересные творческие открытия, обогатившие армянское режиссерское искусство в целом. Сам Аджемян достиг той степени мастерства, которая позволила ему выразить сложнейшую проблематику исторической пьесы — ее современное звучание. Одновременно режиссер овладел стилистикой эпико-мифологического повествования («Страна родная»), познал психологически противоречивую природу образа исторического героя («Геворк Марзпетуни»).

В. Э. Мейерхольд говорил, что «в искусстве трагическом все сцены идут на подъем»<sup>1</sup>. В «Ара Прекрасном» — этом подлинно трагедийном спектакле — все сцены действительно идут на подъем. Замысел спектакля исходил из поэмы Наира Заряна «Ара Прекрасный», в которой автор «сумел местное, национальное, армянское поднять до общечеловеческого уровня благодаря художественному обобщению, благодаря верному идейному решению проблем истории»<sup>2</sup>.

Произведение Н. Заряна — это поэтическая обработка древней легенды об Ара Прекрасном (Арахе) и Шамирам (Семирамиде). Ассирийская царица Шамурамат, правившая огромным царством в 809—806 годах до нашей эры, вероятно, стала историческим прототипом легендарной красавицы Шамирам. Как описывает армянский историк V века Мовсес Хоренаци, она после смерти мужа «посылает послов к Арахе Прекрасному с дарами и приношениями: давая ему большие обещания, просит его убедительно приехать к ней в Инневику, взять ее в супруги и царствовать над всем тем, чем пла-

<sup>1</sup> «Новый мир», 1961, № 8, с. 214.

<sup>2</sup> Севак Г. Трагедия Наира Заряна «Ара Прекрасный». — «Графикан терт», 1946, 20 июля.

дел Нин, или же, удовлетворив ее страсть, возвратиться на родину с большими дарами». Арайя отказывается от заманчивого предложения и остается верным Армении и супруге Нуард. Тогда Шамирам с войском приходит на поле Арайя (то есть Айраратское), побеждает и убивает армянского царя.

Опираясь на персико-Хоренаци, Зарян еще больше подчеркнул политические мотивы легенды, акцентировал патриотическую тему и вместе с тем психологически очень осложнил коллизию. Если в легенде, записанной историком, Арайя и Шамирам не встречаются, то в трагедии Заряна они не только встречаются, но и влюбляются. Однако их чувства подавляются политическими мотивами. Люби сильно и страстно, Шамирам остается столь же сильной и экспансивной царицей. Она признается, что жаждет Ара:

Земля с таким же трепетом священным  
Ждет солнца вешнего. А он,  
А урартиец — любит ли меня?<sup>1</sup>

Ара Прекрасный также страдает, но мотивы его душевных переживаний несколько другие. Он признается своей супруге:

...жалок тот,  
Кто власти не имеет над собой,  
В чьем сердце два могучих божества  
Враждуют на смерть. Пусть навек замрет  
То сердце, что разорвано борьбой  
И над собой утратило права!

Когда же Шамирам через своего посла предлагает Ара прибыть к ней, он говорит гонцу:

Нет, я не изменю моей жене.  
Дороже вечного блаженства мне  
Гайканинский высокогорный край.  
Твоей царице так и передай...

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод Марии Петровых.

Разгневанная Шамирам приказывает своим войскам захватить Урарту и под стражей доставить ей живого Ара. Но храбрый воин-царь погибает на поле брани, и его доставляют к Шамирам мертвым.

Ассирийская царица оплакивает любимого:

...Горе, горе мне!

Лежишь, безмолвной скал армянских, милый,  
Лежишь в непобедимой тишине...

Из-за тебя рассеялись друзья,  
И на два царства слышен плач народный.  
И выжжена дотла душа моя.

И далее происходят события, в основе которых лежит легенда об умирающем и воскресающем боге и культовое представление о богине плодородия и любви. Шамирам приказывает Ассуру-Габбу, ассирийскому лазутчику в стране армян:

Чтоб доступ к телу был для всех отрезан;  
Его ты должен тотчас передать  
Богам песьеголовым — аралезам.  
Пускай залижут раны, и опять  
Царь будет жив... и мой!

В финале трагедии винодел Арбак сообщает, что Ара ожил:

Да, ожил он, я видел сам,  
Как на огненном орле, как божество,  
Он бурею помчался на слонах,  
Внушая ужас вражеским войскам.  
Они бежали, увидав его.  
Я знал, что он бессмертен, сын богов!

Многое в спектакле «Ара Прекрасный» обуславливалось литературным первоисточником, о высоких художественных достоинствах которого неоднократно писали армянские литературоведы. И при всем этом вклад Аджемяна был достаточно значительным как в

создании литературной композиции, так и в блестящей сценической разработке трагедии.

Работая над текстом, Аджемян добивался не только предельной сценичности его (сокращение длиннот, драматизация диалогов), но, и это самое главное, искал лейтмотив спектакля, определял смысловые акценты, уточнял идейную концепцию произведения.

Так, в режиссерском варианте были объединены первые два акта трагедии. И это делалось не только из профессиональных соображений «уплотнения» действия. Как правильно отмечал литературовед Арам Инджикян, «режиссер верно подметил, что Ассирия и Шамирам занимают в пьесе сравнительно большое место, тем более если учесть и то, что первое и второе действия (особенно второе) более насыщены драматизмом. Исходя из идейного содержания пьесы, режиссер, естественно, должен был усилить мотив Ара и Урарту»<sup>1</sup>.

Это некоторое «перановесие» мироп Ассирии и Урарту в произведении Заряна даст повод критике и драматургу Тиграну Ахумяну заявить, что трагедию следовало назвать «Шамирам». Однако спектакль вряд ли давал для этого повод, так как режиссер сценически выразительными средствами линию Ара Прекрасного и Урарту энергично выдвигал на первый план.

Исходя из тех же концепционных соображений, Аджемян вносил в спектакль эпизоды, которых не было в трагедии. Так, в драматически накаленной сцене спектакля — во время приема Ара Прекрасным послан Шамирам — появлялась фигура народного сказителя, рассказывающего миф об Айке и Болс, в котором отражено рождение армянского народа. В финале спектакля этот мотив подкрепляется введенным режиссером другим эпизодом: после гибели Ара на поле битвы появляется Арбак, винодел, и сообщает о воскрешении

<sup>1</sup> «Советакан гրականությունն արևել», 1947, № 7, с. 125.

Ара. Затем Арбак под лучами восходящего с Востока солнца произносит хорошо известные каждому армянину строки из древнейшей народной песни «Рождение Ваагна», в которой тема вечности жизни, тема возрождения перекликается с мотивом бессмертия народа.

Небеса и Земля были в муках родин,  
Морей багрянец был в страданьи родин,  
Из воды возник алый тростник,  
Из горла его дым возник,  
Из горла его пламени позник,  
Из того огня младенец возник,  
И были его власы из огня,  
Была у него брада из огня,  
И, как солнце, был прекрасен лик<sup>1</sup>.

Тема вечности народа, раскрытая в трагедийном плане, составляет основной лейтмотив спектакля «Ара Прекрасный», и этого режиссер добивается через глубинное художественное решение основных эпизодов постановки.

Ассирия и Урарту в спектакле не служат нейтральным историческим фоном, на котором разворачиваются драматические события. Вместе с художником М. Свахиным режиссер стремился найти театральный облик этих древних государств, который способен выразить сущность исторического явления. В «Ара Прекрасном» Аджемян уже не следовал описательной стилистике, а искал такой образности, которая способна лаконично и емко выразить сущность исторического периода.

Предельная скупость сценических средств и предельная насыщенность каждой детали глубоким содержанием — вот к чему стремился Аджемян. И достигал он этого благодаря образному решению противостоящих миров Ассирии и Урарту. Вспомним определение Михо-

<sup>1</sup> Перевод Валерия Брюсова.

экса: «Образное прежде всего является результатом экономии мысли»<sup>1</sup>.

В поисках выразительных сценических образов двух миров режиссер исходил опять-таки из замысла спектакля, учитывал подлинную историческую характеристику Ассирии — государства могучего, ставшего на путь экспансии, и Урарту, из которого родилось молодое армянское государство, стремившееся к самоутверждению.

Начало спектакля сразу же вводит зрителя в мир Ассирии. Справа и слева сцены возвышались огромные статуи ассирийских богов Бахала и Иштар, широкие крылья которых смыкались на самом верху сценического зеркала. Были видны лишь ноги статуй, фигуры же уходили к колосникам, скрывались зеркалом сцены. На фоне этих монументальных фигур языческих богов люди, в том числе царь Нинос и красавица Шамирам, казались не то что маленькими, а просто ничтожными. Эти сильные и прочно упирающиеся в землю ноги богов словно олицетворяли систему государства, в котором все подчинено силе и могуществу.

У ног богов стоял трон Ниноса, напоминающий раскрытую пасть льва. На этом троне впоследствии не раз зрители видели прекрасную Шамирам. Чтобы такая атмосфера не подавляла героев, режиссер искал особую подчеркнута торжественную пластику их движений и жестов, освобожденную от элементов обыденности, тяготеющую к той возвышенности, которая характерна для мифологического сказа. Эта интонация сценического повествования еще более усиливалась и подчеркивалась, когда во дворце Ниноса появлялся Ара Прекрасный со свитой.

Откровенно отказываясь от бытописательности, режиссер становился на путь театральной условности,

<sup>1</sup> Михоляс С. М. Статьи. Беседы. Речь. М., 1960, с. 130.

которую в данном случае можно характеризовать как эпическую театральную условность.

Проследим, как она проявлялась в сценической трактовке любви Шамирам и Ара — линии, определяющей всю драматическую коллизию спектакля.

В свое время в адрес трагедии Заряна и спектакля Аджемяна был брошен упрёк в том, что Ара только прекрасен внешне и Шамирам полюбила его за его красоту. По легенде это было действительно так. И нет ничего странного и непонятного в том, что Шамирам полюбила Ара за красоту, а Ара в свою очередь полюбил Шамирам тоже за красоту. Что касается спектакля, то это не совсем так, ибо Аджемян строит свою, режиссерскую «драматургию» мотива любви.

В первом акте режиссер умело и тонко раскрывает процесс зарождения любви Ара и Шамирам. Когда во дворце Шимоса появляется Ара, он сразу же привлекает внимание ассирийской царицы. Но режиссер пока не стремится убедить зрителя в том, что возникшее чувство будет иметь фатальные последствия. Правда, и на Ара произвела впечатление красота Шамирам. Но их взаимные взгляды, их эмоциональная вспышка не тракуются как предрешающие весь дальнейший ход действия силы. Взаимное влечение Шамирам и Ара постепенно обрастает новыми эмоциональными пластами, подготовившими знаменательную режиссерскую мизансцену, раскрывающую пламенную силу и одновременно фатальность любви царицы Ассирии и царя Урарту. Режиссер сознательно оттягивает момент кульминации любви, чтобы дать возможность зрителю убедиться в том, что влечение Шамирам к Ара не было чувством поверхностным, выражением одной лишь страсти.

Не раз Шамирам убеждалась в высокой духовной красоте Ара, как и Ара не раз восхищался не только красотой Шамирам, но и умом ее, твердой волей, широким полетом мысли. И только после всего этого ре-

режиссер строит мизансцену в самом финале картины: Ара и Шамирам взволнованно смотрят друг на друга, словно вокруг никого нет. Такой момент нельзя преподнести иначе, как «крупным планом». И режиссер, как бы ограждая героев от всего окружающего, выводит их на авансцену, где, зачарованные и уже неподвластные разуму, они глядят друг на друга, влекомые огромным чувством. Эта пауза длится долго, но она наполнена драматическим действием, сердцу и уму зрителя она говорит не меньше, чем прекрасный диалог, написанный Заряном.

Если бы режиссер захотел подчеркнуть, что Шамирам и Ара полюбили друг друга с первого взгляда, он, конечно, мог упомянутую мизансцену построить при первой же их встрече. Но для Аджемяна было важно утвердить всю глубину чувства Ара к Шамирам, чтобы придать драматический накал последующим событиям. Вот почему описанная выше мизансцена не есть лишь образ-символ чувств героев, а является фактически завершением «драматургии» развивающейся любви. В этой мизансцене, таким образом, завершается процесс, специально выделяемый режиссером. Еще Мейерхольд говорил, что «мизансцена — это повесть не статическая группировка, а процесс». Этот процесс, как мы видели, строится Аджемяном в «Ара Прекрасном» по возрастающей линии усиления драматического напряжения и одновременно углубления содержания.

События второго акта, происходящие в Урарту, трактовались режиссером в том же ключе эпического повествования, но менялись краски и интонации, они становились светлыми и мажорными. А разворачиваемые на сцене события казались более реальными и достоверными, насыщенными эмоционально, непосредственно полнующими зрителя. Скульптурные фигуры армянских богов — Анант и Ваагне также отличались от фигур ассирийских богов. Эти боги не властвовали над

окружающим, они не внушали страха и не подавляли стоявших рядом людей.

Верно замечает Размик Мэдоян, автор книги «Путь театра», посвященной Ленинаканскому театру: «Анаит и Ваагн не абстрактны, они даже внешне напоминают Нуард и Ара. Идущий из пьесы этот намек в оформлении получил реальные очертания. Не боги создали людей, а люди — богов — вот эту мысль внушают зрителю автор и театр»<sup>1</sup>.

Со второго акта в спектакле возникает новое действующее лицо — народ. Прежний принцип индивидуализации представителей массы, оставаясь в силе, теперь уже не является основным режиссерским принципом. Яркие и колоритные фигуры Арбака и Кадмоса лишь подкрепляют главный режиссерский замысел — изобразить народ несколько приподнятым на «театральный пьедестал». А наряду с индивидуализированными образами представителей народа, наряду с массовыми сценами, решенными в стилистике героических народных сказаний, появляется еще одно действующее лицо — Хор. Отныне драматическое напряжение нарастает многоплановым путем — через личные переживания главных действующих лиц, через мастерски мизансценированные народные сцены и, наконец, через условный образ — Хор. Чтобы представить, насколько драматизировал Хор сценическое действие, обратимся к спектаклю.

Мажорная, спокойная интонация, характерная для первой сцены, изображающей Урарту, сменяется торжественно-тревожной, когда сюда доходит весть о коварном замысле всемогущей Шамирам. У статуи Анаит застыл коленапреклоненный Арбак, моля богиню, чтобы Ара «отказал чарам Шамирам». В этой сцене

<sup>1</sup> Мэдоян Р. Путь театра, Ереван, «Айнострит», 1967, с. 177 (на арм. яз.).

затихала музыка, сцена погружалась в полумрак, вместе с Арбаком народ коленипреклоненно молил о спасении, с надеждой взирая на богиню Анаит, перед гордым ликом которой полыхал факел; пламя его бросало беспокойные большие тени, зловещие и тревожные. И появлялся Хор — группа одетых в условные стилизованные театральные костюмы женщины и мужчины. И повторялось многоголосие: «Откажи царю Шамирам». И далее, Арбак, узнав о приглашении Шамирам, говорит Ара: «Не ходи в Ассирию». Опять появляется Хор, и многоголосие заклинание: «Не ходи в Ассирию» — повторяется как призыв народа, как требование его. Когда же мать Ара, разгневанный «слабостью» сына, требует отказать Шамирам, Хор дважды повторяет, уже как властное требование: «Откажи!»

Это своеобразное резонирование Хором отдельных реплик героев не только придавало действию особое напряжение, но и усиливало интонации эпико-мифологического повествования.

Внешний пластический рисунок образа Хора не был однообразен, он двигался по сцене, выстраивался в экспрессивные мизансцены — то оплакивал горе, то кощунственно размахивал стрелами, то торжественно-трагически молчал, когда приходила весть о гибели Ара. Одновременно Хор становился как бы «двойником» Ара; одобрял, подсказывал или конфликтовал с ним — в зависимости от поступков царя. Это было своеобразное творческое осмысление режиссером системы выразительных средств античного театра.

Как уже было сказано выше, в «Ара Прекрасном» внутренний мир главного героя оказался раздвоенным, что выдвигало перед режиссером новые задачи. Аджемин опять-таки оригинально решил эту проблему. Раздвоенность в поведении Ара не трактовалась им в мелодраматическом плане. Здесь не было места «человеческим слабостям» или сентиментальным переживаниям

ям героя, полюбившего другую женщину. На подмостках клокотали страсти поистине масштабные: человеческие проступки доводились до грани преступления, а чувство любви — до степени фатальной страсти. Чтобы выразить такой накал страстей, нужны были особые выразительные средства, новая структура мизансцен.

Уже подчеркивалось, что любовь Ара и Шамирам полна конфликта огромного масштаба, и режиссер стремится показать это чувство ярко в композиции мизансцен. Вот перед властной и прекрасной самодержицей Востока стоит Ара. Они тянутся друг к другу. Крылья языческого бога, под которыми восседает Шамирам, резко расходятся в противоположные стороны сцены. Режиссерские мизансцены словно повторяют рисунок крыльев. В мизансценах, разводящих Ара и Шамирам в разные стороны, пластически точно выражается трагическая коллизия спектакля — несовместимость двух непримиримых начал — любви и измены родине.

Метания Ара между чувством и долгом режиссер решает с помощью Хора, который становится двойником Ара, а его многоголосый язык укрупняет внутренний диалог героя, преподносит его переживания в масштабном плане, резонирует все усиливающимися волнами.

Когда же Ара отказывается от Шамирам, режиссер находит каскадную форму этого решения: вначале Арбак подкашивает царю, как поступить, затем этого требует мать Ара, потом многоголосый Хор поддерживает ее, наконец, Ара сам произносит знаменитое: «Я не изменю моей Нуард».

Огромный успех спектакля объяснялся его патристическим пафосом. Великая Отечественная война вызвала к жизни чувство гордости исторической судьбой каждого советского народа, в прошлом не раз доказывавшего свою решительную готовность героически сра-

жаться за свободу. Исторические произведения литературы, театра и кино вдохновляли народ на подвиги, напоминая о гордом духе предков, о великих заветах истории.

Спектакль «Ара Прекрасный» был лучшим театральным произведением, воспевающим подвиг народа, воспитывающим зрителей в патриотическом духе. Этот спектакль Ленинаканского театра вместе со спектаклями других театров на военную и историческую темы можно назвать спектаклем-героем, сражавшимся во имя свободы. Весь актерский ансамбль «Ара Прекрасного» был действительно прекрасным. Ара — Гегам Арутюнян и Шамирам — Жюльетта Топмасян, Нуард — Араксия Аркелян, Нипос — Левон Зограбян, как и представитель народа Варужан — Жан Элоян, Кадмос — Айкасар и другие были полноправными сценическими образами, каждый из которых выделялся индивидуальными чертами характера.

Со спектаклем «Ара Прекрасный» Ленинаканский театр выезжал на гастроли во многие города республик Закавказья, и всюду зрители восторженно принимали его.

Действительно, режиссер сумел в «Ара Прекрасном» достичь таких творческих вершин, с которых открылись новые горизонты в художественной жизни театральной культуры армянского народа<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Что касается второй постановки трагедии «Ара Прекрасный» в Театре имени Г. Сунадуклана в 1965 году, то она была осуществлена в условиях, когда театр был временно лишен собственного здания и ставил спектакли для «концертных» исполнений. В новой постановке режиссер в основном повторил уже достигнутое им, но эта работа не поднялась до уровня Ленинаканской постановки, хотя и здесь были отдельные интересные сцены. Об этом спектакле появились хвалебные рецензии, в которых, к сожалению, не было глубокого анализа, в преобладающей интонации восхищения.

Высокого уровня режиссерского искусства при постановке спектаклей на историческую тему Аджемян достиг не только в драматическом театре, но и в оперном.

Как в драматическом, так и в музыкальном армянском театре с именем Вардана Аджемяна прочно связано создание непревзойденных сценических произведений в жанре народно-героической драмы, народно-героической оперы, где главным действующим лицом становится народ.

Еще в годы Великой Отечественной войны Аджемян осуществил на сцене Театра оперы и балета имени А. Спендиарова постановку оперы Узейра Гаджибекова «Кёр-оглы». Уже в этой работе четко выразилась творческая позиция режиссера драматического театра.

Полностью подчинялся законам музыкальной драматургии, Аджемян, однако, пытался освободить оперный спектакль от его традиционной статичности, особенно в массовых сценах. С самого начала работы над «Кёр-оглы» Аджемян начал разрушать статичность массовых сцен, добиваться того, чтобы хор в музыкальном спектакле обрел не только свою истинную функцию, но и свой индивидуальный характер. Посмотрев спектакль, композитор Узейр Гаджибеков отмечал: «Прежде всего хочется выделить проделанную режиссером В. Аджемяном тонкую работу. Он внес много интересного и изобретательного, правильно трактовал оперу «Кёр-оглы» как произведение народно-героического стиля. Умелая рука режиссера чувствуется как в движении больших масс, так и в отдельных сценических образах»<sup>1</sup>.

Ниболее полно режиссерские принципы Аджемяна воплотились в постановке оперы Армена Тиграняна

<sup>1</sup> «Советский Айкастан», 1943 20 янг.

«Давид-бек». В этом действительно народно-героическом спектакле массовые сцены, освободившись от шаблонной мизансценировки, традиционной статичности, обрели новую выразительную силу. Режиссер прямо заявлял, что он делает основой упор на народные сцены, ставит в центр народ, который должен нести основную драматическую функцию. Утвержденные в работе над историческими пьесами в драматическом театре, эти принципы оченьгодились Аджемяну в музыкальном театре. Дело не в том, что он создал в «Давид-беке» экспрессивные и выразительные массовые сцены, заставил народ жить естественной жизнью на сцене. Перед режиссером стояла новая задача.

Если в драматическом театре приходилось специально включать в спектакль Хор которого не было в пьесе, то в оперном спектакле наличие хора определено жанром. И Аджемян создает образ народной массы довольно оригинально — он включает в действие не только статистов, миманс, но и хор. И все это делается не для того, чтобы создать динамичные массовые сцены, а, как точно выразился сам режиссер, чтобы все происходящее на сцене преломить через призму отношения народа.

Аджемян писал: «Задача режиссера заключается в том, чтобы создать народно-героический оперный спектакль. Этого требовали музыка и драматургия. Следовательно, в спектакле должны акцентироваться народные сцены, которыми богата опера. В центре спектакля должен быть народ, ему следует отдать решающую роль, через него должны выражаться смысл и течение событий и действий, с ним следует связать героев и поведение их обусловить устремлениями народа. Все это и выдвинуло требование, чтобы хор стал главной действенной силой спектакля»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Советская Азия», 1956, 1 апр.

Эту сложную творческую задачу Вардан Аджемян осуществил с присущими ему мастерством и фантазией.

Музыковед М. Сабинина отмечала в «Правде», что в операх народно-героического жанра, как и в «Давид-беке», действие течет неторопливо, что музыкальная драматургия оперы диктовала статику, тем более что «добрая половина партий «Давид-бека» имеет однотипные окончания: вооруженные повстанцы выступают в поход». Рецензент продолжает: «Избежать повторов, добиться необходимой динамичности этих финалов было нелегко. И все же постановщики В. Аджемян и Г. Мелкумян сумели это сделать: они находят эффективную, выразительную (и каждый раз обновляющуюся!) сценическую расстановку солистов и хора, красивые, очень хорошо гармонирующие с музыкой мизансцены»<sup>1</sup>.

Рецензент «Ленинградской правды» М. Слуцкая отмечала, что «темпераментность в решении массовых сцен вызывает единодушную восторженную реакцию зрителя»<sup>2</sup>.

В оперном театре часто аплодируют солистам, дирижеру, даже художнику, но чтобы аплодировали массовой сцене, построенной режиссером, такое, признаться, бывает редко. Б. Покровский, главный режиссер Большого театра СССР, специально подчеркивал: «Больше всего обращает на себя внимание владение режиссурой композицией массовых сцен»<sup>3</sup>.

В драматическом и музыкальном театре Вардан Аджемян своими постановками исторических пьес и опер внес большой вклад в театральную культуру родного народа.

---

<sup>1</sup> «Правда», 1957, 10 янв.

<sup>2</sup> «Ленинградская правда», 1956, 22 июля.

<sup>3</sup> «Известия», 1957, 30 марта.

## В мире солнечного веселья

Многие исследователи до сих пор считают комедию главной стихией режиссерского творчества Аджемьяна. На протяжении долгих лет более всего его упрекали, пожалуй, за то, что он отдавал дань смеху на сцене даже тогда, когда этого не требовала пьеса. Можно безошибочно утверждать, что в аджемьяновских спектаклях, в каком бы жанре они ни ставились, смешные ситуации всегда присутствовали, всегда вызывали искренний смех и, как правило, создавались фантазией режиссера.

Аджемьян любил веселье на сцене, он буквально творил это веселье, степень яркости которого можно определить эпитетом «солнечное». Мир веселья и юмора действительно близок творческой натуре Аджемьяна, удивительно тонко и точно подмечавшего смешное в людях. И не только подмечавшего. Когда вышел в свет альбом дружеских шаржей Аджемьяна, Мартирос Сарьян написал: «Все люди умеют смотреть, но важно уметь видеть, обнаружить. Острый глаз Аджемьяна ищет в человеке те черты, которые, с одной стороны, подчеркивают типичное для данной личности, с другой — становятся материалом для «улыбки». Вот эти два качества — видеть и увиденное воплотить в рисунок».

ке — гармонично сплетаются в Аджемяне, и в результате создается интересное искусство, носящее яркую печать самобытности»<sup>1</sup>.

Аджемли не расставался с карандашом, где бы он ни находился. На клочке бумаги, на папиросной коробке, на полях текста пьесы он набрасывал портреты людей, с которыми встречался по делам или случайно. В ереванских газетах появились отзывы на шаржи Аджемяна. Авторы многих рецензий были склонны объявить рисунки режиссера, как его «хобби». Между тем рисунки Аджемяна — это своеобразная творческая интерпретация образов знакомых людей в жанре, если хотите, комедии. Это правильно подметил Г. Лалаянц: «В его рисунках отчетливо угадывается блестящий мастер сценической комедийной ситуации. А не острый ли глаз художника помогал режиссеру на протяжении многих лет создавать великолепные, брызжущие весельем комедийные спектакли»<sup>2</sup>.

Известный карикатурист Ал. Сарухан, назвавший Аджемли блестящим мастером шаржа, также замечал: «В бытность мою в Ереване я имел удовольствие не раз видеть поставленные им произведения, в которых бросаются в глаза тонкие сатирические штрихи и находки, выдающие юмористическую черту постановщика»<sup>3</sup>.

А. Араксзяни совершенно точно назвал юмор «обаянием» режиссерского искусства Аджемяна»<sup>4</sup>.

Юмористические рисунки Аджемяна — это вовсе не «хобби» режиссера и не проявление чисто профессиональных увлечений рисовальщика. Они — продолжение, вернее, графическое выражение режиссерского восприятия образов людей в определенной призме —

<sup>1</sup> «Советская арест», 1969, № 1, с. 37.

<sup>2</sup> «Коммунист», 1968, 13 июня.

<sup>3</sup> «Гуманитар», 1968, 10 июля.

<sup>4</sup> «Ереван», 1968, 22 мая.

сменной. Они — свидетельство улыбчатой грани режиссерской натуры Аджемяна, той самой грани, без которой, вероятно, Аджемян не был бы Аджемяном. Когда пойдет речь о его конкретных работах, будет много поводов убедиться в том, что солнечное меселле стало нормой существования его комедийных спектаклей.

К комическому Аджемян снорва приобщился, о чем уже было сказано, как актер. Мечтая об имплул трагического актера, он прекрасно играл комедийные роли. Уже в этих сыгранных небольших ролях отчетливо проявилась особенная увлеченность Аджемяна комическим.

Начинающим режиссером он еще в 20-е годы ставил комедии армянского классика Акопа Пароняна на сценах самостоятельных театров в Ереване. Но все это было, так сказать, пробой пера. Стал профессиональным режиссером, Аджемян в Ленинаканском театре поставил в 1934 году шумевшую в то время комедию украинского писателя Ивана Кочерги «Часовщик и курица». Эта комедия, отмеченная премией на Всесоюзном конкурсе, не была произведением чистого комедийного жанра.

Кочерга, написавший несколько исторических драм, своей комедией «Часовщик и курица», по словам Вл. Соболева, «как с неба свалился», поразив театральную общественность остроумной пьесой на современную тему<sup>1</sup>.

«Сложный сюжет — моя слабость, которой и потворствую», — признался автор «Часовщика и курицы»<sup>2</sup>. И действительно, сюжет комедии не по-комедийному сложен, он, скорее, тяготеет к исторической драме. В четырех актах герои четырежды встречаются на од-

<sup>1</sup> См.: «Театр и драматургия», 1931, № 6, с. 47—49.

<sup>2</sup> Там же.

ном и том же месте — железнодорожной станции — на разных исторических этапах: 1-й акт — 1912 год, 2-й — 1919-й, 3-й — 1920-й, 4-й — 1929-й. Хронология в пьесе несет идейную функцию, через нее раскрывается отношение героев комедии к происшедшим историческим событиям. Как отмечало жюри Всесоюзного конкурса, «через целый ряд сложных сценических положений, среди которых очень много комедийных, лирических и патетических, автор утверждает торжество социалистической эпохи, победу большевистских чемпионов».

Социальные мотивы акцентировались весьма сильно, не по-комедийному серьезно, местами перерастая даже в символы, более подходящие жанру драмы, чем комедии. Но основой сюжета из канва пьесы была безусловно ярко комедийной, остроумной и оригинальной.

Аджемши ухватился за комедийную грань пьесы Кочерги, развернул на сцене веселую и очень смешную историю, за что и был раскритикован в печати. Надо признать, что критика эта была несправедливой, так как режиссер преодолевал как раз некомедийные стороны пьесы, чтобы до конца раскрыть ее веселое содержание. А рецензент Р. Григорян писал: «Дело в том, что необычайное и оригинальное построение комедии создает ряд исключительных трудностей перед постановщиком. Сюжет комедии развивается в результате столкновений обобщенных образов и характеров (героев комедии). *Непосредственного смеха и комедийных положений в пьесе сравнительно мало*»<sup>1</sup>.

Позволим себе не согласиться с рецензентом. Во-первых, комедийных положений в пьесе не так уж мало; во-вторых, если не хватает комедийных положений, то это уже недостаток пьесы, написанной в жанре комедии. И, казалось, преодоление театром этого недостатка пьесы следовало приветствовать. Однако ре-

<sup>1</sup> «Коммунист», 1935, 24 янв. (курсив мой — С. Р.).

цензент рассуждал несколько иначе: «Нам кажется, именно с задачей, которую поставил в пьесе автор, — дать понять зрителю ход классовой борьбы и понять людей, участвующих в ней, он (то есть театр. — С. Р.) не справился». И, по мнению рецензента, не справился потому, что «театр сделал основное ударение на комедийном развитии пьесы, между тем как по ходу развития пьесы чем дальше, тем меньше имеет комедийных элементов»<sup>1</sup>.

Странное получается требование: если пьеса терпит комедийность, то и режиссер должен следовать ошибке, допущенной автором? Аджемми придерживался другого принципа — комедия должна быть смешной, в комедийном спектакле должны властвовать смех и веселье. В этом ключе он и работал над спектаклем «Часовщик и курица», в котором веселье, безудержное и разгульное веселье, действительно торжествовало.

Аджемми смело и решительно преодолевал несмешные ситуации пьесы, он стремился доводить каждое комедийное положение до крайней степени смешного, чтобы ярче подчеркнуть определяющую стилистику спектакля. Правда, при этом режиссер впал в такие крайности, что на сцене временами утрачивалось ощущение правдоподобия и комическое подавляло все.

Так было, например, в сцене с Курицей — персонажем, появляющимся лишь в четвертом акте. Здесь режиссер не останавливался ни перед чем, прибегал к шаржированию, нарочитому искажению внешнего рисунка роли капельмейстера. Подобных сценок в спектакле было не много, но они были. Именно они и послужили причиной для заключения о том, что в «Часовщике и курице» режиссер «совершает идейную ошибку, так как в спектакле идейная направленность не сочетается с комедийностью»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Коммунист», 1935, 24 янв.

<sup>2</sup> «Авангард», 1935, 21 янв.

Режиссер не ошибался, несколько ограниченным было своеобразное восприятие современной комедии. Терпящая к недостаткам жанра драмы, армянская литературная и театральная критика в середине 30-х годов ополчилась против комедии, особенно если в ней звучали острые сатирические интонации.

Известна, например, бурная и продолжительная дискуссия вокруг пьесы и спектакля «Наполеон Коркотлян». Автор комедии Дереник Демирчян и постановщик Армен Гулакян были обвинены в том, что образы отрицательных героев в «Наполеоне Коркотляне» гиперболизированы, оказались более яркими, а положительные персонажи не удалась. Почти дословно повторился этот упрек и в адрес спектакля «Часовщик и курица». В уже упомянутой рецензии «Коммуниста» отмечалось, что «идея пьесы не доходит до зрителя. Это произошло потому, что постановщик В. Аджемян, выпукло и красочно показав мастера-«часовщика» и помещика Лундышева (представителей умирающих классов), не смог столь же выпукло противопоставить им рабочих-революционеров. Они показаны серо и эпизодически, а местами даже совершенно затупешены. Этой ошибкой и надо объяснить неудачу постановки «Часовщик и курица».

Как в случае с «Наполеоном Коркотляном», так и в этом мнения критики и зрителей резко расходились. Критика не принимала постановки, а зрители, как говорится, валом валяли в театр, с удовольствием смотрели веселый спектакль, смеялись вдоволь и, что самое важное, совершенно правильно воспринимали идейное его содержание. То самое идейное содержание, которое выражалось не через прямые политические лозунги и декларации, а через осмеяние представителей уходящего прошлого.

«Часовщик и курица» — первая режиссерская работа Аджемяна, в которой комедийная грань его таланта

засверкала каким-то озорным блеском. Соприкасаясь со смешным и веселым, Аджемьян не только полностью отдавался миру солнечного веселья, а сам энергично и остроумно творил этот мир, подчас допуская, применив современную терминологию, излишества. Но эти излишества проистекают от щедрости таланта, а не от бедности вкуса. Тому блестящее доказательство — работа над классической комедией К. Гольдони «Хозяйка гостиницы».

Этот веселый спектакль Аджемьян поставил в конце 1935 года, когда им были уже осуществлены такие постановки, как «На дне», «Высокоцитимые попронайки», «Коварство и любовь», о которых речь пойдет в следующей главе. Во всяком случае, «Хозяйка гостиницы» была первой европейской классической комедией, к которой обращался Аджемьян, уже утвердивший свое понимание «театра Паронья». Этим спектаклем режиссер входил в мир «театра Гольдони», в мир подлинно народного театра, в сферу яркого и радостного искусства, своими истоками восходящего к бессмертной комедии масок.

«Хозяйка гостиницы» — одна из самых популярных комедий Гольдони — имеет богатые сценические традиции, ее включали в свой репертуар выдающиеся артисты мирового театра, и потому сказать самостоятельное слово при постановке такой пьесы было весьма трудно.

К комедии Гольдони, как, впрочем, и к другим классическим пьесам, Аджемьян подошел с позиции «первооткрывателя», читая ее так, словно эта пьеса только что появилась на свет. Такой подход позволил режиссеру поднять в произведении великого итальянского комедиографа пласт искренних человеческих чувств, очень близких чувствам современников. В те годы драматургия Гольдони, как правило, интерпретировалась в условно-театральном ключе. Считалось, что схема ко-

медии дель арте довлеет и над пьесами Гольдони, которые порой трактовались как стилизованные комические картины, далекие от реальных жизненных мотивов.

В постановке Аджемия «Хозяйка гостиницы» заиграла не холодным блеском условной театральности, а живыми красками реальных человеческих взаимоотношений.

Эмоциональный камертон спектакля был мажорным, жизнерадостным, мизансценировка и актерское исполнение отличались мастерством, высокой техникой. Вот это сочетание высокого профессионального мастерства с неподдельным чувством и создавало удивительный спектакль, в котором господствовали и солнечный смех и здоровое народное начало.

Спектакль имел необычайный успех. Сказать, что его смотрели с удовольствием, будет не совсем точно. Этим спектаклем, его миром веселья зрители наслаждались, как можно наслаждаться самым светлым и красочным. При всем том отзывы на спектакль «Хозяйка гостиницы» оказались довольно сдержанными. Причина такого сдержанного отношения критики заключается в следующем.

Спектакль появился между двумя периодами дискуссии о формализме в искусстве, когда в пылу полемики любое яркое проявление театральности объявлялось формализмом, а сами режиссеры, в частности В. Аджемия, вынуждены были публично отказываться от лучших своих постановок, «признавать свои формалистические ошибки». На таком беспокойном фоне и появилась «Хозяйка гостиницы». В рецензии на спектакль критик Р. Григорин писал: «Режиссер В. Аджемия в ряде своих прошлых работ отдавал дань «моде времени» — формалистическому трюкачеству. В этой своей работе он в основном избегал формалистических моментов и показал Гольдони в реалистическом плане.

Однако отдельные рецидивы формализма пока еще чувствуются и здесь»<sup>1</sup>.

Чтобы убедиться, насколько критика была предвзятой в своих обвинениях, послушаем рецензента дальше. В чем же он видит рецидивы формализма? «В частности, нельзя согласиться с обилием музыки и песен в постановке, что заставляет порой (!!) зрителя задуматься, не мюзиклальную ли комедию он смотрит. Этот момент в некоторой степени снижает ценность постановки. Другой момент — это перенесение нягой картины в подвальную этаж гостиницы (но пьесе должно быть в комнате графа), что также ничем не обосновано. Надо полагать, что это сделано с целью дать больше возможностей художнику для «грандиозности» оформления».

Однако, как иногда это бывает, рецензентское описание спектакля не соответствовало его реальному облику. Зрители восхищались спектаклем Ленинградского театра, он продолжал свою шумную и веселую жизнь также и в Бресте и Тбилиси, куда труппа выезжала с гастроллями. Грузинская критика, кстати, отмечала, что, в отличие от многих постановок этой пьесы в тбилисских театрах, армянский спектакль отличался оригинальной трактовкой и свежестью<sup>2</sup>.

В этой постановке Аджемян продолжал искать пути синтеза режиссерских приемов и искусства актера. Режиссера, которого постоянно упрекали за то, что в его спектаклях постановочные приемы слишком выпячиваются, теперь так хвалили: «Этот спектакль получился действительно актерским спектаклем»<sup>3</sup>.

Душой спектакля была прежде всего Мирандоллина в исполнении Арус Арян. Волей режиссера героиня

<sup>1</sup> «Коммунист», 1936, 27 июня

<sup>2</sup> См.: «Коммунист», 1937, 30 июня (на груз. яз.).

<sup>3</sup> «Грани терт», 1936, № 6.

спектакля становилась своеобразным солнечным лучом, озаряющим все представление каким-то озорным настроением, электризующим сценическое действие и в то же время ярко, подчеркнуто выражающим народную, демократическую идею пьесы. В том, как Мирандолина обходилась со своими высокопоставленными поклонниками, было не просто озорство и женский каприз, а, если можно так выразиться, социальное озорство, социальная шалость. При этом социальные мотивы в исполнении не звучали открыто, не выставлялись напоказ, а становились естественным следствием эмоционального выражения жизненных явлений. И прав был А. Аркеманян в своем главном выводе: «Самым важным и ценным было то, что победа Асрян — Мирандолины воспринималась не как победа просто женщины над ложными и буафорскими чувствами, а как победа простого, обыкновенного, народного, что и было главным достоинством этого яркого и оптимистического спектакля»<sup>1</sup>.

Этой постановкой, сопровождаемой всегда смехом и ликованием зрителя, Вардан Аджемян окончательно утверждал самую сверкающую грань своего режиссерского таланта — грань искристого и солнечного веселья.

Понадобилось еще несколько лет, чтобы режиссер доказал масштабность этой грани своего таланта, поразила подлинно шекспировским спектаклем «Двенадцатая ночь», поставленным за невероятно короткий срок.

Этот спектакль был приурочен к Всесоюзному шекспировскому фестивалю, проходившему в 1944 году в Ереване. Его просмотрели делегаты шекспировской научной конференции, участниками которой были вид-

<sup>1</sup> Аркеманян А. Арус Асрян. Ереван, АГО, 1964, с. 50—51.

ные советские шекспироведы и театральные критики. Таким образом, первый же шекспировский спектакль Аджемьяна был отдан суду самых строгих ценителей. И он выдержал это испытание блестящим образом.

Ни до «Двенадцатой ночи», ни после нее в армянском советском драматическом театре не было создано такого веселого, фанфарно-торжественного и солнечно-светлого спектакля. Комедия Шекспира в исполнении артистов Ленинаканского театра предстала в звонкой и пленительной игре сочных и мажорных красок.

Известно, что «Двенадцатая ночь» принадлежит к числу тех произведений Шекспира, в которых великий драматург отразил беспечальный дух времени, когда жизнь кажется наслаждением, радостью и любовью. Это одна из ярких «романтических» комедий великого драматурга, в которой озорное развенчивание пуританского уклада жизни, всего того, что мешает свободному излиянию человеческой любви, веселья и радости, свершается особенно энергично.

Если попытаться очень коротко определить особенность работы Аджемьяна, то, вероятно, придется сказать, что спектакль был подобен оратории, воспевающей свободную человеческую натуру. Такова была духовная ценность спектакля. Выразительные художественные средства, обеспечивающие проявление этой духовной ценности, были богатыми, по-аджемьяновски театральными и по-шекспировски яркими.

Один из первых рецензентов спектакля, А. Аркеманян, отметил, что «блестящий талант режиссера Вардана Аджемьяна создал такой шекспировский спектакль, который не только удовлетворяет, но и восхищает нас, полностью отвечая нашему пониманию Шекспира. Спектакль «Двенадцатая ночь» является высоким проявлением единства режиссерского и артистического творчества, к чему непрестанно пыле движется советский театр. Чувствуешь и властный дух и ход мысли

режиссера, как и замечательное искусство актеров, подвластное режиссерскому замыслу»<sup>1</sup>.

Внешне спектакль был задуман как имитация театрального представления шекспировских времен. На сцене Ленинградского театра была сооружена сцена театра «Глобус»: по обеим сторонам сцены были видны двухъярусные балкончики, где сидели зрители-куклы. Словно для них и разыгрывался спектакль. Могло показаться (кстати, некоторые так и воспринимали), что прием этот чисто пиесный и органически не вытекает из режиссерского замысла. Между тем это был не столько режиссерский прием, реставрирующий облик театра времен Шекспира, сколько выразительное средство, определившее условную стилистику художественного оформления и, что самое важное, позволившее представить комедию Шекспира, как она написана драматургом.

Многие постановщики «Двенадцатой ночи» не знали, как «втиснуть» все двадцать картин комедии в один спектакль. И они делали, что обычно делается в таких случаях, — сокращали текст. Вместе с художником М. Свахчином Аджемян решил прибегнуть к системе условных декоративных символов. И чтобы полностью оправдать свой замысел, он построил сцену на сцене, адресуя эту условность шекспировскому театру и получая возможность простой надписью на щитах перемещать действие куда угодно и как угодно.

Заметим, что комедия называется «Двенадцатая ночь, или Что угодно». Сейчас эта вторая часть заголовка как-то утратила смысл, а ведь она имеет прямое отношение к художественной стилистике пьесы. Двенадцатая ночь от рождества — ночь крещения, святочная ночь, когда устраивались маскарады, шествия ряженых. В эту ночь люди могли зайти в любой дом, по-

<sup>1</sup> «Визитор», 1944, 12 мая.

балагурить, разыграть любую шутку, то есть могло случиться все, что угодно и где угодно. Эту раскованную свободу действия человека, дозволенную христианской религией в святочную ночь, и определил подзаголовок комедии. Вот почему обращение Аджемлиа к формам театра «Глобус» не было лишь обращением к выразительному приему, а давало возможность создать своеобразную стилистику сценического повествования. Режиссер остроумно построил сцену на сцене, зрители-куклы неожиданно для зрителей в зале начинали «аплодировать» актерам Ленинаканского театра. Это делало спектакль еще более зрелищным, отпечатающим второй половине заголовка пьесы — «Что угодно».

Весь арсенал условного оформления режиссер и художник подчинили веселому и жизнерадостному миру спектакля. Даже бутафория в этом спектакле носила особый театральный характер, подчинилась стилистике комедии. Исследователь творчества М. Свахчян Левон Халатян пишет: «Так, в одной из сцен Орсино въезжал на подмостки на деревянной лошадке, напоминающей детскую игрушку. Зритель замечал даже колесики этой «лошадки». Художник из этого фанерного аксессуара вовсе не старался создать иллюзию «всамделишности». В данном случае лошадка была театральной, комедийной, выпукло подчеркивающей сценическую условность пещью»<sup>1</sup>.

Вот еще одна деталь, точно отражающая принцип оформления, которую верно подметил автор уже процитированной книги: «В начале Оливиа появляется перед зрителем в трауре. Она оплакивает смерть своего брата. Но плач этот — мотив преходящий. В финале того же акта Оливиа нарушает свою клятву, преклонившись перед волшебной силой любви. Свахчян

<sup>1</sup> Халатян Л. Меликсет Свахчян. Ереван, АТО, 1956, с. 16.

сумел «обыграть» этот мотив пьесы — на щите с надписью места действия появился траурный силуэт герцога...

Этот силуэт противопоставлялся бурному жизнелюбию героев, их трепетной жизнерадостности. Здесь и была фламандская сочность — меньше поддаваться горю, вечно стремиться к полнокровной жизни, ликующей радости. Любовь к жизни — вот подтекст оформления<sup>1</sup>.

Мам хотелось бы уточнить высказывание Л. Халатяна. Этот мотив был не подтекстом оформления, а *освущим началом всего спектакля*, открытым текстом режиссерского замысла, лейтмотивом этой оратории жизнелюбия. Веселый, почти балаганный мир персонажей комедии режиссеру удалось раскрыть с особой проницательностью. И прежде всего в образах Тоби Балча и Эглючика. Левон Зограбян — Тоби и К. Арцруни — Эглючик стали поистине душой спектакля «Двенадцатая ночь», хотя при наличии этих двух сценических персонажей было бы точнее спектакль назвать «Что угодно», так как от них действительно можно было ожидать все что угодно!

Рассмотрим хотя бы сцену у Тоби Балча. Почти в центре комнаты, на возвышении, служившем сэрру Тоби и трапезным столом, и постелью, и просто столом, была установлена огромная бочка пива, а на заднем плане, являющемся фоном для происходивших действий, висела картина, почти точно воспроизводящая полотно Рубенса «Шествие Силена». Сам сэр Тоби поседел на бочке, держа в обеих руках кружки с пивом. У его ног сидел опьяневший Эглючик, а шут Фест, войдя среди ночи, низко кланялся Тоби, коснувшись ладом лица Эглючика. Не было ни тени нарочитости в этой мизансцене, она складывалась как бы стихийно и

<sup>1</sup> Халатян Л. Мелниксет Свахчли, с. 16—17.

естественно. Веселый и подвижной Фест — Арутюнян с неизменной мандолиной в руках, отвешивая поклоны, кружил по комнате Бэлча, восторгаясь происходящим. И, отвесив очередной низкий поклон Бэлчу, Фест показывал зад Эгьючику, отчего приходили в восторг и Тоби Бэлч — Зограблин, и Марии — Бохян, и Фабиан — Рштуни, да и весь зрительный зал. Кстати, по пьесе Фабиан не участвует в этой ночной махханалли, но режиссер специально собирает сюда всех веселых обитателей комедии, чтобы развернуть подлинно забавную сцену.

А веселье продолжает нарастать с головокружительной силой. Бэлч — Зограбян, почувствовав себя в родной стихии, кувыркается от радости и хмеля. Он то вспрыгивает на пивную бочку, оседлав ее, то скатывается на пол, а рядом извивается Фест, хохочет Мария.

Тупо и пессимо смотрит на них Эгьючик — Арцрунян, медленно «разогревается» он — ему, наконец, тоже хочется веселиться, кувыркаться, что-то делать. И он находит себе истинно «рыцарское» занятие — ведь он рыцарь. Воинственно вытягивая шпагу в ожидании подходящего противника, он начинает колотить собственную шляпу. Огромного роста, Эгьючик — Арирунян, смешно качая головой, подпрыгивает как мальчишка, делает неуклюжие движения и, споткнувшись о чью-то ногу, падает навзничь, упершись двумя руками в бочку.

Увидев рыцаря в этой позе, шут Фест тут же вскакивает на него верхом и погоняет, словно осла, который изображен на иконе «Шествие Силена». Что-то невероятное творилось на сцене. Казалось, что не спектакль, а сама святочная ночь с ее балагурством, шутками, весельем и песнями переселилась на сцену Ленинанканского театра. И когда веселье этих взрослых людей, превратившихся в шаловливых детей, достигало апогея, в ночном одеянии появлялся разбуженный шумом Мальволио — Америкян, на физиономии которого

так и запечатлелась сама мрачность. От его вида вся компания застывала, обрывалась песня, воцарялась мертвая тишина. Каждый застывал в своей позе, все они были очень похожи на персонажей картины «Шествие Силены».

Мальволио — Америки с гневом смотрел на разбушевавшихся весельчаков и, как казалось, спросонья не мог отличить живых людей от изображенных на панно. А их, персонажей аджемьяновского спектакля и рубенсовского полотна, действительно роднили веселый нрав, вакхический дух и чисто фламандская жизне-радостность. Здесь режиссер смело использовал вахтанговское понимание гротеска, не приема, а своеобразного угла зрения на сценический образ. Выразительно и остро построив рисунок роли, Аджемля добивался и предельной правды чувств актера, идущих от глубокого переживания. В «Двенадцатой ночи» гротеск для Аджемьяна становился тем же, чем и для Вахтангова — «завершением его творческих поисков в органическом сочетании формы и содержания»<sup>1</sup>.

Комедийные сцены «Двенадцатой ночи», решенные в вахтанговском понимании гротеска, обретали особую силу художественного обобщения, выражали подлинный дух шекспировского произведения, в котором с гениальной силой развеян тлетворный дух пуританизма и с шекспировским неистовством утверждено жизнелюбие человека эпохи Возрождения. Ради этой высшей художественной цели Аджемля так виртуозно строил комедийные сцены, прелесть той, которая была описана выше.

И подобных сцен в спектакле было много, они и составляли ведущий мотив постановки. Ведущий, но не единственный.

<sup>1</sup> Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, с. 41.

Рядом с комедийным в спектакле звучал и другой мотив, не менее яркий и не менее важный, — лирический, повествующий о полноте чувств человеческих, о нежных любовных отношениях другой группы персонажей комедии.

Лирический мотив спектакля Аджемин трактовал в ином, можно сказать, романтическом плане. Если фоном для действий группы Тоби Балча служила остроумно интерпретированная художником картина «Шестые Силены», то влюбленные персонажи все чаще оказывались у зеркальной воды бассейна, в котором отражался стройный ряд зеленых деревьев и белоснежный фасад дворца. Этот живописный фон как нельзя лучше гармонировал с миром чувств Виолы, Оливии, Орсино. Влюбленные вписывались в этот пейзаж, становились как бы его органическими деталями.

Любовные приключения, смысл причудливые, какие можно предложить в святочную ночь, ночь забав и меклардап, раскрывались режиссером в веселых интонациях, не нарушая общей стилистики спектакля. Если гротесковая группа персонажей из окружения сэра Тоби «сияла» яркими сочными бликами, то группа лирических персонажей дополняла эту гамму иными, более нежными, но такими же светлыми и радостными красками.

Но был в спектакле и третий мотив, воплощением которого являлся Мальволио. Известно, что Мальволио выполняет важную идейную нагрузку. Он — носитель морали пуританизма, ограничивающей свободу человеческих чувств, не допускающей разгула и веселья. образу Мальволио всегда придавалось особое значение. Известно, что король Карл Первый в своем экземпляре первого издания произведений Шекспира зачеркнул название «Двенадцатая ночь» и озаглавил комедию — «Мальволио». В сценической истории комедии образ Мальволио часто оказывался в центре спектакля. Не-

пример, в постановке Первой студии МХТ нервный и экзальтированный Мальволио Михаила Чехова становился чуть ли не главным персонажем.

Мальволио лежачаковского спектакля нельзя назвать центральной фигурой, хотя он был действительно суровым пуританином и убежденным элицитником порядка в замке графини. Он оказался единственным персонажем аджемяновского спектакля, которого упрекнула критика. Одни считали мрачного Мальволио — Америкяна чужеродным элементом в этом веселом спектакле, другие отмечали, что значение образа недооценивается актером и режиссером.

Цолак Америкян не пытался размочить своего героя, он серьезно и последовательно оберегал его «моральный облик» перед всеми, в том числе и перед зрителем. Достаточно напомнить, как вел себя Мальволио — Америкян в сцене ночного веселья у Тоби Бэлча, чтобы было ясно, почему у некоторых критиков возникло чувство неудовлетворенности от игры артиста.

Итак, полпившись в ночном одеянии в комнате Бэлча, Мальволио — Америкян гневно обрушивался на весельяков, пытаясь внушить им не только словами, но более всего своим видом страх и уважение к себе. Но, как говорится, не тут-то было. Ни слова его, ни тем более вид сонного человека в ночном белье со смешной накидкой и домашних туфлях не внушали никакого уважения. Наоборот, он оказывался в самом смешном и жалком положении, от его проповедей веяло чем-то затхлым, они не выдерживали раскаленной атмосферы радости. К тому же Бэлч — Зограбян, слушая Мальволио, строил такие гримасы, что удержаться от смеха было невозможно. И Мальволио — Америкяну никак не удавалось внушить кому-либо что-либо серьезное к своей особе.

Так происходило всегда, когда Мальволио — Америкян сталкивался с Бэлчем — Зограбяном, например в

момент, когда Мальволио читает подоброе письмо графини. Спрятавшись за кустами Бэлч, Эгьючик, Марин и Фабриан следят за Мальволио, который павлиньим шагом приближается к садовой скамье. Он читает письмо и мечтает стать графом. Без тени иронии ведет всю сцену Америкян, раскрывая характер честолюбца. Но надо видеть, что делает спрятавшийся за кустами Бэлч — Зограбян: от его реплик, гримас и телодвижений стоит сплошной хохот в театре. И опять Мальволио — Америкяну не удастся утвердить пуританскую мораль, хотя исполнитель роли делает все, чтобы добиться этого.

Вообще в веселом мире комедии «Двенадцатая ночь» Мальволио несколько трудно уживается. Во всяком случае, в спектакле Ленинанского театра именно так и получается, хотя режиссер и великодушный артист Цолак Америкян не сделали ничего, что могло ослабить роль Мальволио. Просто чрезмерно яркой и шумно-веселой была вся атмосфера спектакля, и никакой Мальволио не мог омрачить ее. Поэтому и этический мотив пуританизма, проводимый через этот образ, не обретал необходимой силы в спектакле, что, вероятно, и дало повод известному шекспировведцу М. Морозову заявить, что «постановщик явно недооценил значение таких глубоких, типично шекспировских образов, как Мальволио...»<sup>1</sup>.

Просмотрев все спектакли армянского театра, участники Шекспировского фестиваля 1944 года единодушно отмечали постановку в Ленинанском театре как лучший режиссерский спектакль. М. Морозов писал о нем: «...блестящий, веселый, полный жизни спектакль «Двенадцатая ночь» и постановке талантливого В. Аджемина»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Литература и искусство», 1944, № 21.

<sup>2</sup> Там же.

Исполнитель роли Феста Арцруни Арутюнян (в те годы директор Ленинаканского театра) вспоминает, что профессор Морозов, не сдержав восторга, выбежал сразу после окончания спектакля на сцену и под гром аплодисментов зрителей сказал: «Отныне ваш город можно считать родиной Шекспира... Сегодня мы посмотрели и изладились подлинно шекспировским блестящим спектаклем, который сделает честь любому пермодклассному столичному театру...»<sup>1</sup>.

Газета «Moscow news», подводя итоги фестивалю, отмечала: «Наибольшего эффекта добился Ленинаканский драматический театр своей премьерой «Двенадцатой ночи», поставленной специально для фестиваля. Все трудности, связанные с постановкой этой комедии, были преодолены талантливыми и изобретательностью В. Аджемяна. Блестящая и искрящаяся весельем постановка была приятным сюрпризом для многих делегатов, ожидавших видеть в Ленинакане лишь обычную провинциальную хорошую постановку»<sup>2</sup>.

Наир Зарян, восхищенный спектаклем, писал в книге отзывов театра: «Блестящий спектакль. Режиссер и артисты соревнуются с самим Шекспиром». Варрам Папазян, один из самых строгих ценителей шекспировского театра, в посвященной Аджемяну статье писал: «Из спектаклей того периода не могу не вспомнить постановку «Двенадцатой ночи» Шекспира, под впечатлением которой с восхищением и благодарностью поместил и оставил Вардана в уголке сердца моего вместе с теми другими, сознание ценности которых стало и осталось моим богатством»<sup>3</sup>.

«Двенадцатая ночь» в творчестве Аджемяна — одна из тех вершин, на которых стоит и будет стоять высокое театральное искусство армянского народа.

<sup>1</sup> «Советакан арест», 1961, № 3, с. 33.

<sup>2</sup> «Moscow news», 1911, N 39.

<sup>3</sup> «Советакан арест», 1962, № 4, с. 26.

Как мы уже говорили, современная комедия всегда интересовала Аджемяна. К сожалению, в 30-е и 40-е годы в армянской комедиографии не было создано ни одного интересного произведения, за исключением «Наполеона Коркотяна» Д. Демирчяна. Но начиная с 50-х годов репертуар армянского театра заметно пополняется комедийными произведениями.

Многие из них были созданы при активном участии Вардана Аджемяна и впервые увидели свет рампы тоже благодаря ему.

Наиболее шумный успех сопровождал постановки комедий Паири Заряна «У родника» и «Опытное поле», осуществленные в Театре музкомедии и на сцене Театра имени Сундукяна.

Попасть на спектакль Театра музкомедии «У родника» было просто невозможно, смотреть его приезжали со всех районов республики. Среди критиков спектакль и пьеса, как и в свое время «Наполеон Коркотян» Демирчяна, вызвали острые споры, были и такие, которые объявили спектакль и пьесу искажающими нашу действительность. А зрителя многие годы заполняли зал театра и весело, шумно смеялись. Это был действительно веселый спектакль, в котором безраздельно царил смех.

Центральной фигурой спектакля был Балабек в неповторимом исполнении Тадевоса Сарьяна. Вокруг этого образа и строил режиссер все комедийные ситуации, к нему притягивались и от него расходились, если так можно выразиться, круги смеха.

Пьеса «У родника» рассказывала о трудовых буднях одного из передовых колхозов Араратской долины. Здесь люди заняты полезным трудом, обсуждают перспективные планы расширения колхозного хозяйства, осуществляют намеченное с огромным энтузиазмом. Вовлеченные в кипучую трудовую деятельность, герои пьесы — бригадиры, колхозники, механизаторы —

сперва и не замечают тушеждца Балабека, который ловко умеет войти в доверие, сказать острое словечко, оказать помощь любящему парню и передать записку девушке, достать импортные товары и т. д. Но постепенно проделки Балабека начинают замечать колхозники, за ним наблюдают, и выясняется, что он не только спекулирует привезенными из города товарами, но и ворует колхозное добро. Когда же отдельные колхозники пытаются разоблачить Балабека, он клеветает на них, виртуозно плетет интриги, пока не вмешиваются в дело руководство и партийная организация колхоза. Пьеса завершается разоблачением Балабека, который должен предстать перед судом. Но, как увидим, во второй части дилеммы — в пьесе «Опытное поле» — выясняется, что Балабеку удалось бежать из колхоза и устроиться прислужником у директора совхоза, карьериста и стяжателя Гарнакеряна.

Художественное впечатление от пьесы «У родника» снижалось из-за сцены, рассказывающих о буднях колхоза, ибо они были сугобо информационными, тогда как эпизоды с участием проходимца Балабека были действительными и имели живой нерв.

Аджемян — мастер образной и броской мизансцены. Но в этой работе он попытался переключить всю тяжесть на актерский образ, в процессе создания которого роль режиссера становилась столь же решающей, как и в создании комических ситуаций. Принципы монодрамы, а в этом случае можно сказать монокомедии, стали в работе режиссера ведущими. Создалось впечатление, что Балабек — образ, действующий стихийно. Правда, многое определялось актерскими особенностями Т. Сарьяна. И все же в образе Балабека, как уже было сказано, режиссерская «доля» была весьма значительной.

Тот, кто бывал на репетициях Вардана Аджемяна, хорошо знает кроме всех других привлекательных и

интересных сторон этих репетиций их самую отличительную черту — радость творческой атмосферы, в которой ежесекундно рождается что-нибудь новое, интересное, оригинальное. Настоящий актер на репетициях Аджемьяна заражается драгоценным чувством творческой радости, которой бывает охвачен и сам режиссер. В этой атмосфере легко импровизируется. Актер, привлеченный в такую атмосферу, чувствует себя раскованным, свободным. Литературная часть роли становится лишь стержнем, на который напыляется свободная и естественная жизнь сценического образа.

Мейерхольд особо подчеркивал, что «актер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте»<sup>1</sup>. Вот такого самочувствия актера добивался Аджемьян, ставя пьесу «У родника».

Смех на этом спектакле рождался не только от остроумных выражений Балабека, от ситуаций, но и от чувства «творческой радости, артистического ликования». Вот почему в критике появились резкие выпады против только смешного Балабека. Режиссер и исполнитель обвинялись в том, что их Балабек вызывает добрый смех, не разоблачается сатирически, тогда как подобный тунеядец, лодырь и жулик должен вызывать не смех, а презрение. Наблюдения рецензентов были верными, но выводы, пожалуй, односторонними. Гомерический смех, всегда сопровождающий спектакль «У родника», был лучшим ответом на все вопросы.

Аджемьян, как доказывает все его режиссерское творчество, не умеет смеяться зло, для него несопоставимы веселье и зло, смех и зло. Это не значит, что смех в его спектаклях становится самоцелью. Просто Аджемьян считает, что моральная функция смеха не-

<sup>1</sup> «Нов. мир», 1961, № 8, с. 217.

сколько индиз, так сказать, более доброй, что ли. Ведь можно и добрым смехом посмеяться над пороком. И, как мы увидим ниже, доброта смеха в комедийных спектаклях Аджемьяна имеет идейную мотивировку. Эта доброта обусловлена тем, что режиссер смеется смехом сильного человека, уверенного в своей правоте. Так он и поступил в спектакле «У родника», так он поступал, ставя другие современные комедии. Напомним, что в свое время и доброта комизма был брошен упрек и Николаю Щоголину.

И словно в доказательство доброй грани своего таланта, Аджемьян в постановке следующей комедии Наири Заряна — «Опытное поле» — не смог добиться того накала комизма, который был характерен для спектакля «У родника». Правда, и сама пьеса «Опытное поле», первоначально называвшаяся именем положительного героя Месропа Карсецяна, отличалась от первой части дилогии: ее героем стал некомедийный персонаж.

Действие в пьесе «Опытное поле» происходит в той же Араратской долине. Директор совхоза Гарнакерян, карьерист с дальними намерениями, хочет заполучить поддержку талантливого ученого Карсецяна, выращивающего на опытном совхозном поле новые сорта овощей и фруктов. Диссертация Гарнакеряна отклоняется Карсецяном. Отсюда проистекает конфликт. Гарнакерян плетет интриги против Карсецяна. Но ученого не это волнует, он искренне переживает то, что его отвлекают от работы, с опытного поля исчезают экспериментальные сорта овощей. Выясняется, что все это Гарнакерян делает руками жулика Балабека. С помощью честных работников совхоза, секретаря партийной организации Зарифяна Карсецян понимает, что нельзя замыкаться в свой мирок и не видеть вокруг ничего, что опытнее поле — это вся жизнь, где рядом с прекрасными цветами встречаются и сорняки, мешающие росту полезного и красивого. И Карсецян начинает

боротся против Гарнакеряна и Валабека. Перипетия этой борьбы и составляют драматический стержень пьесы.

Образ Валабека был наделен более злыми чертами. Из «Опытного поля» ушла комедийная душа Валабека. К тому же поставленная в Театре им. Г. Сундукяна, пьеса эта обрела серьезное и некомедийное звучание. В роли Валабека выступил Авет Аветисян, герой которого уже «вызывает у зрителя не добродушную улыбку и смех, а чувство омерзения»<sup>1</sup>.

В спектакле «Опытное поле» торжествовал не смех. Именно поэтому спектакль, сам по себе содержательный, высокопрофессиональный, и не раскрывал новой грани в комедийном таланте режиссера. Критика единодушно признала этот спектакль правильным, но зритель уже не вел себя так, как на представлениях «У родника».

По художественной стилистике оказавшись между драмой и комедией, спектакль «Опытное поле» не был в сфере новаторских поисков Вардана Аджемяна, хотя и отличался хорошей сценической культурой, завершенностью мизансцен, тем профессиональным уровнем, которым обладает настоящий мастер.

Можно было думать, что стилистика «Опытного поля» будет удерживаться и в последующей работе Аджемяна над комедией. Ведь режиссер подвергся критике за спектакль «У родника» и удостоился похвалы за «Опытное поле». Но Аджемян не повторил ошибки «Опытного поля», он как художник не допускает «нейтралитета», когда речь идет о чистоте жанра театрального представления. Аджемян принципиально отвергает понятие спектакля «вообще». Создаваемая им на подмостках жизнь не просто правдоподобно отражает реальную действительность, а выражает ее в опре-

<sup>1</sup> Аконян Ж., «Опытное поле». — «Коммунист», 1956, 3 окт.

деленной художественной призме, которая диктуется жанром спектакля. Ирав Г. Болджиев, один из глубоких исследователей природы театральности, утверждая, что «жанр спектакля можно назвать образом режиссерского творчества. Решить жанровую задачу — значит отыскать наиболее выразительную форму выявления характеров и действия. Жанр подчиняет своему внутреннему строю всю систему образов спектакля. Действующее лицо — это не просто естественный человек, а эстетический образ, созданный в результате определенного видения мира и с определенной целью»<sup>1</sup>.

Уроки «Опытного поля» еще раз доказали режиссеру, что в комедии действующее лицо должно расширяться в сфере смешного, оно должно выразить комедийную природу страстей. Вот почему в дальнейших своих работах над комедиями Аджемли уже не изменит жанровому признаку, будет последовательно добиваться создания подлинно смешного представления. Тому лучшее доказательство — спектакль «Порок сердца».

Эта первая пьеса молодого писателя Г. Арутюняна не отличалась ни оригинальным сюжетом, ни особенно острыми комедийными ситуациями. Но в этой комедии, типотеющей, скорее, к жанру водевиля, были остроумный диалог, жизненная достоверность, сочность, народный колорит. Именно эти качества и привлекли внимание режиссера, увидевшего в диалогах ту форму выявления человеческих характеров, без которых самые остроумно построенные ситуации не могут создать подлинного комедийного произведения.

Пьеса «Порок сердца» была заселена многочисленными персонажами; многие из них почти не несли ни-

<sup>1</sup> Болджиев Г. Позиция театра. М., «Искусство», 1960, с. 124 (курсив мой. — С. Р.).

какой драматической функции, они «участвовали» в отдельных сценах, не будучи крепко связанными между собой ни сюжетом, ни единством действия. Сюжет пьесы строился на действиях карьериста Порсугяна и тунеядца Гвидона. Первый из них, занимая руководящий пост в МТС, обслуживающей большой колхоз, всеми неправдами пользуется жизненными благами, строит интриги, клеветает на честных людей, наживает. Второй, рядовой член сельхозартели, занимается всем, кроме работы на колхозном поле. Он, как и Порсугян, готов оклеветать любого, притвориться больным, подхалимничать — лишь бы умильнуть от работы. А вокруг течет трудовая жизнь армянского села, ритм которой временами нарушается крупными сделками Порсугяна и мелкими аферами Гвидона.

Когда видишь на сцене людей, занятых большим и нужным делом, ощущаешь мощный пульс колхозной жизни, точно и хорошо раскрытый режиссером и актерами, понимаешь, что, в сущности, этим труженникам Порсугян и Гвидон — не серьезная помеха. Может быть, именно поэтому они не так основательно и не так тотально борются против Порсугяна и Гвидона. Как и подобает сильным людям, они заняты созидательным трудом и лишь по необходимости отрываются от своих занятий, чтобы проучить тунеядцев.

Короче говоря, авторский замысел, а в еще большей степени режиссерская трактовка пьесы сводятся к тому, чтобы разоблачить порсугянов и гвидонов, так сказать, изнутри, не создавая масштабных конфликтов между ними и всем колхозным людом. Такова была та призма видения темы, которую избрал режиссер, но критика ее не приняла. Если выразиться языком кино, Аджемли в комедиях «Порок сердца» и «У родника» изображал жизненный фон вне фокуса, а отрицательных персонажей представил крупным планом, желая разоблачить их не столько через положительные

образы, сколько «с помощью» самих же тупеящих. Рецензент Х. Авагян правильно замечает намерение режиссера, но несправедливо упрекает его за это: «Конфликт нового и старого, к сожалению, автор и театр главным образом восприняли лишь как саморазоблачение отрицательных сил»<sup>1</sup>.

Аджемян нафантазировал в этом спектакле мир пессимизма, содрогаящийся от смеха, комическое концентрировалось вокруг образов Гвидона и Порсугяна. И первыми творческими соавторами его стали замечательные артисты Т. Сарьян и М. Мкртчян, игра которых вызывала у зрителей гомерический хохот.

Достаточно было показаться на сцене Порсугяну — Сарьяну или Гвидону — Мкртчяну, как сразу оживало действие, бурно реагировал зал. Грузный, медлительный Порсугян — Сарьян, один глаз которого постоянно был прищурен, мало говорил, больше прислушивался, словно выслеживал кого-то. Он обладал особым даром сбивать с толку людей неожиданными умозаключениями и ложными предположениями. Если с ним говорили о серьезных колхозных делах, он слушал внимательно, но вдруг, не отвечая по существу вопроса, сам спрашивал собеседника, не замечал ли он, что бригадир часто ходит к незамужней женщине из своей бригады. Все старания решить с ним какой-либо деловой вопрос неминуемо проваливались, и разговор сводился к обсуждению интимных отношений того или иного персонажа. Вот тут-то Порсугян — Сарьян чувствовал себя как рыба в воде. То вкрадчивой интонацией, то добродушной улыбкой, то искренне возмущаясь или так же искренне сожалея, он артистически плел сети интриги и, кто бы ни был его собеседник, трудно ему было не попасться в сети этого прожженного интригана.

<sup>1</sup> - Еревань, 1958, 14 июня.

Тадеос Сарьян настолько самозабвенно действовал на сцене, его самоотдача в роли была так огромна, что интерес к создаваемому им сценическому образу возрастал с каждым новым его пошлением. Не сюжетные перипетии интересовали зрители, не вялые их повороты создавали драматургию спектакля, а насыщенный внутренним драматическим действием сценический образ Порсугяна, без остатка разоблачающий себя в каждой реплике, жесте, взгляде. Никто из действующих лиц спектакля «Порок сердца» не разоблачал интригана Порсугяна так основательно, как он сам. При этом режиссер и артист вовсе не стремились открыто выражать свое отношение к образу, шаржировать или карикатурно изображать его. Самая что ни на есть достоверная игра, психологически крепко и убедительно мотивированная, подводила зрителя к сатирическому восприятию образа Порсугяна.

Того же принципа трактовки отрицательного персонажа придерживался и М. Мкртчян в роли Гвидона. Неказистый и расхлябанный с виду, Гвидон — Мкртчян почти не расставался с лопатой, хотя на протяжении всего спектакля все журили его за бездельничанье, тушеводство. Он тоже артистически, но по-своему «обводил» всех, кто хотел его обвинить в безделье или приставить к какой-либо работе. Если он замечал идущего навстречу бригадира, тут же делал вид, будто чистит свою лопату, которой якобы копал землю. Когда Гвидона в упор спрашивали, почему он не работает и, казалось, ему нечего было возразить, он виртуозно показывал, будто соринка попала в глаз, и так убедительно стонал, тер глаз, что окружающим невольно хотелось помочь ему. Появление Гвидона — Мкртчяна вызывало бурную реакцию в зрительном зале. Над этим бездельником в засаженной помпидо кепке, с чуть приспущенными брюками, в пиджаке, рукава которого доходили до локтей, смеялись все, смеялись безудержно, ибо

смотреть на него равнодушно было невозможно. Даже персонажи, которым по пьесе полагалось строго отчитывать Гвидона, не могли сдержать улыбки — настолько смешным и жалким выглядел этот лодырь.

Режиссер и исполнители не обостряли конфликт между отрицательными и положительными действующими лицами, не доводили этот конфликт до драматического накала, а действовали по законам жанра комедии, смехом разоблачали и тем же смехом выносили окончательный приговор, подкрепленный сюжетной линией, разоблачающей жуликов. В таком подходе не было ни прощенья предным элементам, ни чрезмерного преувеличения их роли. Это был смех сильных людей над жалкими тунеядцами, это был добрый смех добрых, сильных людей. Но именно от этой доброты хуже всех приходилось пореуганам и гвидонам. Таково было режиссерское видение комедии «Порок сердца».

Вокруг пьесы и спектакля «Порок сердца», как в свое время вокруг комедии «У родника», развернулась полемика, пожалуй, еще более острая и нелицеприятная. Некоторые театральные критики расценили пьесу молодого драматурга Г. Арутюняна, как порочное произведение, искажающее нашу действительность. Более всех досталось Гвидону в неповторимом исполнении М. Мкртчяна. Говорилось даже о целом течении — «гвидонизме», у истоков которого виделись персонажи комедий Дереника Демирчяна «Наполеон Коркотян» и Наири Заряна «У родника». Эти обвинения еще более обострили интерес зрителей к спектаклю. Кстати, повторялось то, что было при постановках пьес Демирчяна и Наири Заряна, тоже попавших под огонь критики, но пользовавшихся огромным успехом.

Но не следует думать, что заряд смешного был сосредоточен только в двух образах. Весь спектакль, каждый момент сценического действия режиссер насыщал смешными и веселыми деталями. И хотя сюжет

пьесы не способствовал этому, постановщик успешно преодолевал недостаток литературного произведения.

Рецензент Л. Самвелян пишет: «Фрагментарность, внутренняя статичность пьесы Арутюняна могли бы быть более выпяченными в постановке, если бы не мастерство Аджемяна, увлеченная игра актеров. Благодаря яркой фантазии, опыту блестящего постановщика комедий Аджемян высыпает на сцену как из рога изобилия веселые жизненные детали, неожиданные переходы. И все это сделано с такой заразительной веселостью, умением, что сидящим в зале в течение всего спектакля просто некогда да и нельзя вырваться из режиссерского плена. Каскадом режиссерских, постановочных острот Аджемян развлекает зрителя, не давая ни на минутку сосредоточиться на разрывающей сюжетной липпе»<sup>1</sup>.

Несколько обособленной по своей стилистике может показаться работа режиссера над спектаклем «Умирающая флора» Г. Тер-Григоряна. Необычность художественного облика спектакля диктовалась самой пьесой, в которой персонажи, названные именами различных сорняков, были в то же время и реальными конкретными людьми, олицетворявшими отрицательные качества сорняков. Это не была аллегория, так как идеи совершенно ясно выражались драматургом, затронувшим важный пласт человеческих взаимоотношений в нашем обществе. Справедливо отмечал критик В. Меликсетян, что пьеса эта о том, «что о человеке не надо судить по его словам и выражениям, что часто лозунги и призывные речи произносят именно те, кто не верит и не предан, кто избегает забот и труда, что на наших жизненных путях много еще сорняков»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Коммунист», 1958, 28 июля.

<sup>2</sup> «Советская Азияташ», 1962, 2 ноября.

Условными были не только имена действующих лиц, но и все их поведение, сюжет пьесы. Такое нагромождение условностей очень осложняло задачу режиссера, так как возникала опасность потери меры реальности изображаемых на сцене событий. Между тем главная цель постановщика заключалась в том, чтобы за всей условностью раскрыть реальный и весьма актуальный смысл произведения. Надо было обнаружить ту грань реальной и условной манеры игры артистов, при которой рассказ звучит предельно убедительно.

И Аджемли создает спектакль-импровизацию. В небольшом прологе, придуманном режиссером, появляется реальный персонаж, студент сельскохозяйственного института, временно замещающий управдома. Он готовится к экзаменам и изучает виды сорняков. Выясняется, что в доме, где управляющим временно назначен студент, освободилась квартира. И стали к студенту заходить разные люди, поведение которых в присутствии временного управдома ассоциируется с качествами различных сорняков — крапивы, татарника, одуванчика и т. д.

Весь спектакль строится на сплетении реальности и фантазмагии, что и позволяет режиссеру прибегнуть к импровизационности сценического действия. Реальный персонаж сталкивается с условными, олицетворяющими качества сорняков, то есть символически выражающими человеческие характеры, а вернее, вредные общественные явления — клеветничество, стяжательство, туеядство, карьеризм и т. д. При этом режиссер добивается, чтобы условные персонажи, желая непременно заполучить освободившуюся квартиру, полностью подчинились воле студента-управдома, именуемого в программе спектакля садонником, который и является инициатором всех дальнейших событий.

Впечатление такое, что прямо тут, на сцене, перед глазами зрителей происходит «придумывание» и текста диалогов, и ситуаций, и поведения действующих лиц — персонажи, как кажется, говорят что угодно, полно и без пятатка выражая себя. В такой атмосфере и артисты и режиссер чувствуют себя свободными, их не стесняют условности сцены, они подчиняются естественным законам творчества. Вот почему режиссер дает волю своей фантазии, строит самые невероятные мизансцены, вытаскивает на сцену гиперболическую бутафорию (огромных размеров шприц, стетоскоп величиной с трубу и т. п.). Вот почему актеры в этом спектакле одеты в самые смелые условные костюмы, прибегают к утрированным жестам, к чрезмерно подчеркнутой мимике, надевают огромные очки, гримируются, как для площадных балаганских представлений. И если попытаться объяснить, проанализировать какую-нибудь отдельную сценическую деталь, мизансцену, то вне контекста спектакля они покажутся абсурдными, нисерьезными.

Перед зрителями вереницей проходит персонажи, реальность которых основана не на внешнем их облике, не на правдоподобных жестах, а на правде внутреннего актерского чувства.

Опираясь на вяхтинговское учение о театральном гротеске, Аджемян смело деформирует внешний рисунок сценических образов, композиции мизансцен, добиваясь при этом естественности и правды актерского чувства. Именно поэтому при всей внешней неправдоподобности поведения действующих лиц в «Умирающей флоре» они не кажутся ни ложными, ни фальшиво театральными.

Один из персонажей произносит лозунги, призывающие к честности и справедливости, но тут же сам, обладатель многокомнатной квартиры, непременно хотел заполучить лишнюю жилплощадь. И зрителя

интересовали не столько сюжетные перипетии, рассказывающие, как этот персонаж добивается получения квартиры, сколько сущность человеческого типа, способного говорить о честности и действовать самым бесчестным путем.

Другой самоозабоченно говорил о преступных последствиях клеветы, возмущался, проризносил громкие фразы, но тут же клеветал на соседа, который, претендуя на квартиру, обвинял его в политической ненадежности, в национализме. Так, один за другим эти типы-сорняки проходили перед зрителем, осуществляя, по воле режиссера, саморазоблачение.

Подобные опасные качества человеческого характера, носителями которых были персонажи спектакля, невозможно было раскрывать в формах правдоподобных, так как рассказанная история могла бы прозвучать как частный случай, свершившийся летним жарким днем с уставшим от занятий студентом. Избранная режиссером форма для пьесы Г. Төр-Григоряна была единственно верной, обеспечивающей и верную идейную трактовку драматического произведения и сохранение признаков жанра, позволяющего свободно строить мир смешного на сцене.

Определение стилистики спектакля для Аджемяна никогда не было вопросом второстепенным, зависящим только от его художественного вкуса или настроения. И в данном случае стиль спектакля «Умирающая флора» был продиктован идеологическими соображениями: легко и непринужденно, весело, ярко рассказать о явлениях весьма острых, не потерявших актуальности.

Не раз Аджемяна упрекали в том, что в его комедийных спектаклях порок высмеивался добрым смехом, что режиссер избегает злого смеха. Вспомним критику спектаклей «Мой друг», «Часовщик и курица», «У родника», «Порок сердца». В «Умирающей флоре» режиссер избегал такого упрека. Трудно ска-

зять, случилось это потому, что действительно его смех стал злым, или потому, что его критики подобрели, стали понимать его лучше. Вероятно, и то и другое.

Аджемян предпочитает добрый смех, прежде всего по характеру своих художественных пониманий, по человеческой натуре. Но это одна сторона вопроса. Не менее важной и существенной является и то, что теневые стороны нашей действительности режиссер высмеивает смехом сильного. Смех же сильного редко бывает злым. Когда порочные явления тормозят развитие действительности, с ними надо бороться и, если смеяться, то зло и ядопито. Но если это лишь отдельные теневые стороны или неблагоприятные поступки, то над ними можно посмеяться и смехом добрым, посмеяться с позиций сильного человека.

Этот вывод может показаться не совсем убедительным, но именно такое заключение возникает при анализе аджемяновских комедийных спектаклей на современную тему. Подчеркиваем, что добрый смех режиссера торжествует в основном в комедийных спектаклях на современную тему.

Аджемян умеет зло смеяться, когда он имеет дело с персонажами буржуазной действительности. Вспомним эпизод «Кавказ-тамаша» из спектакля «К грядущему», в котором образы политических авантюристов Закавказья подвергались злому осмеянию. А каким злым смехом клеймил режиссер чиновников из учебной постановки «Доходного места» на сцене Ереванского театрального института! В этом удивительно остром и глубоком спектакле режиссер создал бесподобную сатирическую сцену в приемной Вышневецкого. Так зло и беспощадно высмеять инакопоклонствующих перед высшим чином может только большой художник. Соплемянник на сцене из спектакля «Вагдасар-ахпар», в которых поистине с пароньяновской остротой и злостью высмеиваются судьбы.

Злым был смех и в спектакле «Ревизор», поставленном Аджемяном в Ереванском художественно-театральном институте в 1973 году. В армянском театре существуют давние традиции постановки гоголевской комедии. Блестящими были работы А. Бурджальяна в Театре имени Сундукяна, Л. Калантара — в Ленинканском театре и в Ереванском тюзе. И вот этот ряд замечательных созданий «Ревизора» пополнился новой работой Аджемяна. Силами руководимого им актерского выпускного курса режиссер по-своему интерпретировал гениальную комедию — он увидел глазами современного, советского художника мир зла, подлости и обмана.

Естественно, в силу молодости исполнителей в этом спектакле не было выдающихся актерских удач, но режиссерская работа оказалась весьма значительной и интересной. Можно сказать, что Вардану Аджемяну удалось сценически убедительно расшифровать истинную природу гоголевского знаменитого смеха — смеха сквозь слезы.

В аджемляновском «Ревизоре» никаких формальных новаций, к каким в последнее время прибегают некоторые известные режиссеры, не было. Предельная точность выразительных средств, достоверная психологическая мотивировка поступков персонажей, отсутствие шаржа и карикатурности и одновременно острое, с графической четкостью очерченные рисунки ролей и композиции мизансцен — все это согласованно подчинилось главной задаче: развенчанию уродливых устоев жизни в самодержавном государстве. Почти каждая узловая мизансцена представляла законченную композицию, в которой, как в камле воды, отражался в миниатюре облик всего спектакля. Это было произведение, сотканное из тончайших узоров юмора и смеха, сливающихся на протяжении целого спектакля в мощный поток сатирического смеха. Нет, не добродушный и ве-

селый смех вызывал этот спектакль, а мрачный — когда смеешься много, но радости это не доставляет, когда смех причиняет боль.

Да, Аджемян умеет зло смеяться, когда пьеса разоблачает опасное социальное явление. В таких случаях режиссер мобилизует все выразительные средства театра, чтобы поразить чуждое нам явление.

Добрый оказался смех и в нашумевшем спектакле «Да, мир перевернулся», при том, что здесь высмеивался такой порок, как мещанство. Но не в этом главная особенность постановки Аджемяна. Мы уже знаем, что к персонажам советской комедии Вардан Аджемян относился последовательно добро, тем более он должен был так отнестись к персонажам комедии А. Панаяна, вынисавшего своих героев в жанре водевилля.

Ни сама пьеса, ни состав исполнителей не предполагали рождения столь веселого спектакля, но мир веселья в этом спектакле оказался действительно настолько ярким и звонким, что его можно назвать солнечным. И произошло «чудо». Как писал М. Левин, «такого грохота, какой несется из зала на сцену к персонажам комедии «Да, мир перевернулся», я уже давно не слыхал. И это понятно — театр смежит, ой, нет, театр смеется — откровенно, залихватисто, здорово — над тем, что кажется смешно»<sup>1</sup>. Да, на этом спектакле смеется не только зритель, но и театр, смеются все, смеются от всей души, радостно и весело. И не случайно Л. Ахвердян назвал свою рецензию на этот спектакль «Веселый вечер в Театре имени Сундукяна».

Как и в лучших своих работах, режиссер исповедовал вахтанговский принцип радостного творчества и добивался такой атмосферы, при которой игра обре-

<sup>1</sup> «Советская культура», 1967, 14 дек.

тает характер свободного творчества. И это вызывает восхищение потому, что предложенная драматургом ситуация могла настроить на водевильный лад, на создание спектакля, далекого от подлинно реальных представлений.

В комедии А. Папаяна рассказано о том, как в семье потомственного рабочего отец запретил двум младшим сыновьям жениться, пока старший не приведет в дом невесту. А этот сын, как оказывается, не может жениться, потому что родители возлюбленной, некий начальник строительства Шмавон и его жена Виктория, хотят выдать свою дочь за «достойного» человека, а не за какого-то рабочего. Отсюда и происходят конфликты между братьями, с одной стороны, и между родителями невесты и жениха — с другой.

М. Левин в уже упомянутой статье пишет: «Могут сказать: эка невидаль, комедия с не очень оригинальным сюжетом, нет что ли других, более актуальных проблем в сегодняшней Армении? Действительно, нет что ли!.. Конечно, есть множество важных проблем, но ведь нет множества важных комедий. Однако я не сказал бы, что комедия Папаяна — тот самый рак, что на безрыбье...».

Но, как ни пытается критик доказать, что комедия действительно хороша, это ему трудно удастся, так как литературный уровень ее, сюжет, затронутые проблемы действительно оставляют желать лучшего.

Режиссеру пришлось изрядно поработать над текстом, что лишь частично выправило недостатки комедии. Основная работа переносилась на сцену. Стилизация так называемого бытового театра Аджемьяном отвергается принципиально, он вновь обращается к пяхтанговской мысли о театре-игре, о спектакле-празднике, в котором свободной творческой импровизацией актера содействует все — и режиссер, и художник, и композитор.

Вот, например, родители Огана пришли к родителям его любимой просить руки девушки. Воинствующая меццла Виктория — Алавердян презрительно разглядывает Нубар — Ареян, мать Огана, потом ее взгляд переходит на Маркара — Джлибескяна, отца будущего зятя, кадрового рабочего. Виктория не выдерживает — с ней начинается истерика, она кричит, размахивает руками, падает. Все это делается испринуженно, очень естественно, но на грани подлинного гротеска, в высшей степени выразительно и ярко. Режиссер дает волю актрисе, она с уноением инсценирует истерику, передает все оттенки крика и вопля настолько агрессивно, что не хохотать над ее поведением нельзя. И зал хохочет.

Отец невесты Шмавон — Арутюнян отличается от своей жены, пожалуй, только тем, что выражает свое несогласие не истерикой, а невнятными выкриками, несуразными движениями, натыкается на стулья, перешагивает через кровать. Но надо довести смех до кульминации, и режиссер заставляет Шмавона поднимать вместо бокала вина чашку горячего кофе. Извинченный Шмавон — Арутюнян в пылу гнева глотает горячий напиток и обжигается. С раскрытым ртом, выпученными глазами он смотрит на Маркара и Нубар, невозмутимых и спокойных, смотрит, размахивая руками от боли, и зритель отлично понимает, что обжжется он не только кофе, — понимает и опять залиvisto смеется.

Так в каждой сцене Аджемин с шумом разворачивает комическую пружину действия, заставляя актеров свободно и безбоязненно импровизировать и фантазировать. Вместе с тем весь этот разбухнувший веселый мир спектакля режиссер направляет и настраивает строго ритмично — правдо, бравурно ритмично, празднично ритмично, но не допускает стихийности в повышении и падении накала комического. Смешное нара-

щивается от сцены к сцене, словно по спирали вверх поднимается градус комического, а в финале спектакля все участники этой веселой игры устраивают «парад» перед грохочущим залом.

После спектакля еще долго, очень долго в театре звучит веселая музыка, сверкают огни рампы, красуются живописные декорации, радостно смеются артисты, неистово аплодируют зрители. И почти всегда буквально насильно выталкивали на авансцену Вардана Аджемяна, которого еле заметишь на огромной сцене Театра имени Сундукияна рядом с рослыми актерами... Он, смущенный и растерянный, неловко кланялся, потом бросался к исполнителям и незаметно исчез за кулисами. Такая атмосфера царила каждый вечер, когда шел этот спектакль.

Постановка «Да, мир перевернулся» оказалась своего рода собирательной для Аджемяна в том смысле, что в ней режиссер выплеснул все богатство своего комедийного таланта, создав из почти схематичном литературном сценарии сверкающую сценическую феерию. Понятие сценической условности в этой работе режиссера органически сливается с понятием психологической достоверности, которая преломляется через комедийную призму и сверкает яркой театральностью. Характерные особенности режиссерского искусства Аджемяна — чувство ритма, музыкальности, отточенность внешнего рисунка, поэтичность и, что самое характерное для комедийных работ армянского режиссера, виртуозное владение «секретом» жанра и поразительное жизнелюбие — раскрылись здесь особенно сильно.

Не следует во всем этом видеть только мастерство и высокий профессионализм. Тот мир солнечного веселья, который умеет создавать Вардан Аджемян на сцене, рождается из глубин художественной природы режиссера, истоки его уходят в традиции националь-

ного комедийного театра, питаются жизнелюбивым духом народа. И сто раз прав Ваграм Папазян, говоря, что «Вардан один из счастливых и всеобъемлющих доказательств вечной жизнеспособности наших старых корней»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Советский арест», 1962, № 4, с. 20.

## В мире страданий человеческих

В молодости, когда Аджемян стремился играть трагические роли, он понял, что такое душа трагического артиста. И это помогло ему раскрыть духовный мир людей, задавленных жизнью, где царит несправедливость.

Видимо, поэтому драматургия критического реализма, в которой предельно обнажен мир человеческих страданий, стала центральной темой режиссерского творчества Аджемяна. Смелый интерпретатор классических пьес, он в своих постановках показал мир социального неравенства через сложные душевные борения бессмертных героев, воплотивших характеры и поступки живых людей. При воплощении пьес классиков наиболее полно раскрылись характерные особенности режиссерского искусства Аджемяна, его художественная и человеческая натура.

Ваграм Папазян сказал: «Он несет в себе нечто такое, что, обладая накопленным в прошлом богатством, было приумножено и углублено особой наблюдательностью, которое, хотя и принадлежало только ему, но и было завещано Вардану бесчисленными поколениями прошлого, мучительно страдавшими и прошедшими ужасную жизнь. Этим и был богат друг мой,

богат тем духовным богатством, которое невозможно приобрести ни учебой, ни старательным трудом»<sup>1</sup>.

Очень важно понять, что в восприятии Аджемяном страданий героев классических пьес выражена психология поколений, что так точно уловил Ваграм Папаян. Заглядывая в мир страданий героев классической драматургии, режиссер в сущности заглядывает в душу родного народа, судьбы которого испещрены и исчерчены трагическими событиями.

Если в дореволюционном армянском театре трагический мотив народной судьбы находил обобщенное отражение в творчестве отдельных выдающихся артистов, что дало основание Ю. Юзовскому сказать, что «в Гамлете Аджемяна можно было увидеть не только образ человека, но и образ нации»<sup>2</sup>, то в советском армянском театре осуществить эту громадную художественную задачу было суждено режиссуре. В искусстве режиссера, в отличие от творчества артиста, главная идея раскрывается не в одном образе, а в общей концепции спектакля.

Работа Аджемяна над классической драматургией интересна во многих отношениях, прежде всего самостоятельностью и глубиной режиссерского восприятия идеи произведения. Более того, Аджемян, оригинально трактуя каждое классическое произведение в отдельности, выработал общий идейный мотив, объединяющий все его постановки, в которых изображается мир прошлого — мир, полный острых конфликтов и глубоких страданий.

Основные контуры этого общего мотива намечались в спектакле Ленинаканского театра «На дне» (1932). Оказавшись лицом к лицу с этим сложным произведе-

<sup>1</sup> «Советский артист», 1962, № 4, с. 25.

<sup>2</sup> Юзовский Ю. Образ и эпоха. М., «Сов. писатель», 1947, с. 93.

нием Горького по случайному стечению обстоятельств — было предложено поставить юбилейный спектакль, — 27-летний Аджемли должен был либо повторить общепризнанную сценическую версию Художественного театра (что делалось очень многими режиссерами, даже весьма известными и опытными), либо за короткий срок самостоятельно осмыслить философию пьесы.

Почти неразрешимая сложность пьесы «На дне» заключается в том, что Лука, обвиняемый в защите вредной философии утешительства, драматургически и сценически не подвержен прямому обвинению. Эту сложность не преодолел в свое время и Художественный театр. Горький высоко ценил спектакль, но остался недоволен трактовкой образа Луки, выглядевшего со сцены чуть ли не святым.

Была и другая сложность. Сам Горький в 1932 году говорил о пьесе «На дне», что она «устаревшая» и что «в наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и комическая»<sup>1</sup>. Это заявление Горького остается неслышим, ибо писатель в советское время перерабатывал или правил почти все свои пьесы — и «Врагов», и «Васю Железнову», и «Чудаков», «Последних», «Зыковых», «Фальшивую монету», «Старика». «На дне» осталась нетронутой, хотя Горький много раз высказывался о ней.

Видимо, этим и объясняется, что большинство советских театров, обращавшихся к пьесе, трактовали образ Луки несколько прямолинейно, обвинял его в проповеди философии утешительства, искажая тем самым художественную правду пьесы, отдаляясь от горьковской идеи. Исполнители роли Луки вместе с

<sup>1</sup> Горький М. О литературе. М., 1935, с. 156 (курсив мой. — С.Р.)

режиссерами спектаклей тщетно искали субъективную вину этого «доброе» странника, но в тексте ее не находили. Ведь не нашел же эту вину Луки даже такой корифей театра, как И. М. Москвин.

Кто видел «На дне» в Ленинградском театре, тот не мог не удивляться мудрости молодого режиссера, обнаружившего совершенно иной ключ к раскрытию идеи произведения, вызвавшего столько споров. Аджемян подошел к пьесе с позиций современного советского художника, познавшего опыт революционного театра. Армянский режиссер не стал искать виновность отдельных персонажей, ибо не следует искать правых и виноватых среди тех, кого жестокая жизнь загнала в ужасные условия существования. На дне жизни эти люди опустились не только по своей вине, а по причинам более сложным. Именно поэтому каждый персонаж по-своему прав и в то же время в чем-то виноват. Разная степень вины персонажей «На дне» вовсе не отвергает общей вины социально-политического строя, при котором возможна подобная деградация человеческой личности. Аджемян своим спектаклем доказывал, что не только и не столько в этих конкретных конфликтах, в виновности конкретных персонажей следует раскрывать идею пьесы Горького. В сущности, он, достоверно мотивируя субъективную, конкретную позицию действующих лиц пьесы, более энергично, чем это делали другие постановщики «На дне», подчеркивает вину объективных условий жизни, при которых возможны такие поступки.

Новый замысел требовал полифонической разработки спектакля, глубокой и точной психологической аргументации поведения каждого отдельного персонажа, который не мог быть решен плакатными приемами или широкими режиссерскими мазками. И от масштабных мизансцен прежних аджемяниновских работ в «На дне» не осталось и следа. Здесь каждый образ разра-

батывался как цельная и самостоятельная художественная единица, вовлекаясь в общий сложный процесс жизни всего спектакля.

Законы полифонической разработки подталкивали Аджемия к решению художественных проблем, связанных не только с психологической мотивировкой поступков персонажей, но и с обнаружением таких узловых моментов спектакля, в которых отдельные мотивы слетаются в сложный аккорд, обретая совершенно новое качество. Аджемия определил несколько таких узловых моментов, открывающих новые пласты горьковской пьесы.

Густыми, мрачными красками писал Аджемия картины тяжелых будней обитателей «дна».

...В полумраке сырой постели едва выступают силуэты ее обитателей. Откуда-то из темноты доносится страшный кашель умирающей Лины. Ключи побрякивают ключами, старыми замками. И снова мертвая тишина. Молчаливая картина нарушается несколько протяжно произнесенной репликой Барона: «Дальше!». Этим словом не просто начинается спектакль. Режиссер добивается того, чтобы первая реплика: «Дальше!» — передала настроенке начала повествования о жизни людей «дна», чтобы эта реплика прозвучала, как голос, требующий рассказать «дальше» о судьбах героев пьесы.

Начинается ужасное, каждодневное «дальше»: утром, днем, вечером — все то же. Темно, грязно, сыро, голодно. Утеряно все человеческое. Люди опустились на дно грязного болота. Живые трупы — вот первое впечатление.

Но вот философ Сатин — Ц. Америкян произносит: «...дважды убить нельзя». Все затихли. Постельники словно задумались над правдой этих слов... Да, они убиты жизнью, и уж вряд ли кому-нибудь из них страшна физическая смерть.

Атмосфера дна жизни вырисовывается в спектакле предельно достоверно — кажется, ничто не может изменить ее. Зрители видят, как люди страдают, губят себя вином, умирают от болезней и недоедания. Нет никакого выхода, нет прощета. Так строится режиссером действие до появления Луки. До прихода странника ночлежники, споря и ругаясь друг с другом, не верят ни во что.

Лукавые, красивые речи Луки — Л. Зограбяна о жизни «светлой», о мраморных дворцах звучит как убаюкивающая мелодия, усыпляющая сознание доведенных до отчаяния людей. Лука — Зограбян своей проповедью вносит в этот мир обманутых человеческих надежд новый обман, красивый и возвышающий, тонкий и усыпляющий. Лука явился тем путником, который встретился с ночлежниками на распутье, указал дорогу, направил каждого по «своей» тропинке, по всех их в одну и ту же сторону — в мир терпения, в сторону «праведной земли». Многие сразу поверили ему. Среди ночлежников он один — готовый «философ».

Но Лука — Зограбян не философствует, а просто и доступно говорит саму истину, не верить в которую невозможно. И меняется «интонация поведения» персонажей. Они начинают верить в нечто светлое, в далекое спасение. Эту перемену режиссер доводит до крайней степени, заставляет ночлежников преобразиться, ходить и говорить по-иному. Лука в ажемьяновском спектакле действует искренне, он действительно хочет помочь людям, он действительно добр, и не может у него быть злого умысла — обмануть людей и этим обречь их на большие страдания. Но именно эта искренняя убежденность Луки и наивная вера ночлежников в него приносят в спектакль трагическую интонацию.

Когда исчезает Лука, когда выясняется, что нет спасения, нет праведной земли, люди не выдерживают

этого крушения — теперь они понимают, что «убиты дважды», и потому их охватывает отчаяние, из которого уже нет выхода. И в этом виноват не столько Лука, сколько сама жизнь, которая порождает таких, как Лука, и Сатин, и Клещ, и Актер, и Пепел, и Василиса, и Костылеп, и Бубнов. Лука виноват столько же, сколько Актер, поверивший в него.

Так вырисовывается концепция «виновности жизни», а если выразиться точнее, то сущность аджемьяновского подхода можно сформулировать так: «Большое зло социальной жизни порождает конкретное зло действующих лиц». Обычно акцент делается на этом конкретном зле отдельного человека. Аджемьян в постановках классических пьес, не ссылаясь на вину с отдельных людей, активно акцентирует виновность антагонистического общества.

Впоследствии, работая над классической драматургией, Аджемьян уточнит и углубит свое отношение к этой проблеме. Будут у него и частичные отклонения, но ведущей философской темой его постановок классических пьес будет обнаруженный в «На дне» концепционный мотив.

Прежде чем перейти к другим спектаклям Аджемьяна, следует остановиться на стилистике постановок классических пьес. Объединенные общим философским мотивом, они разнятся по своей художественной стилистике.

В пору увлечения «левым» театром Аджемьян сторонился жизненной детализации на сцене, видя в ней опасность инвентарности в режиссерском искусстве. В армянском советском театре в начале 20-х годов даже появились ярые противники так называемого «психологического шаблона», приписываемого искусству Художественного театра. Например, критик Кира Давриш заявлял: «Являясь идеологом и защитником революционного искусства, я считаю бессмысленным

и бесцельным начинать строить и воздвигать новый армянский театр на традициях и принципах «Художественного театра»<sup>1</sup>.

Мы уже знаем, что Вардан Аджемян не примкнул к группе «левых», отрицавших сценический реализм художественников, но в начале 30-х годов вновь, среди деятелей армянского театра наблюдается оживление тенденции умаления роли Художественного театра. Более того, увлеченные вульгарно-социологическими концепциями, иные деятели армянского театра в ту пору обвиняли Станиславского в субъективном идеализме, утверждали, что учение его лишено классовой принадлежности.

В тот период, когда Вардан Аджемян создавал свои первые спектакли по классическим пьесам, на сценах армянских театров появлялись и формалистические постановки, в которых отрицалось учение Станиславского, нарушались принципы реализма психологического театра.

В борьбе различных направлений победа была одержана реалистическим театром, учение Станиславского утвердилось и в армянском театре. Впоследствии, в связи с 50-летием МХАТ, Л. Калантар говорил, что, несмотря на сложный процесс борьбы, «дух Московского Художественного театра господствовал в Первом гостеатре»<sup>2</sup>. В том же докладе Калантар совершенно четко указывал: «Если армянский советский театр имел небывалые достижения в области актерского мастерства, ансамблевой игры, подчинения всех компонентов театрального спектакля единому идейному замыслу, что поднимало культуру армянского театра на новую, высшую ступень, то в конечном

<sup>1</sup> «Карьер аств» («Красная звезда»), Тифлис, 1921, № 156.

<sup>2</sup> Калантар Л. 50-летие МХАТ и армянский театр, фонд АТО.

итоге это стало возможным благодаря влиянию Художественного театра».

Для первых режиссеров армянского советского театра, какими бы «левыми» театральными направлениями они ни увлекались, художественный авторитет Станиславского оставался непоколебимым. Об этом хорошо сказал Аркадий Бурджалин, заявив от имени армянских режиссеров в 1927 году, что Станиславский первый открыл значение режиссера, зложил основы режиссерского искусства, что все армянские режиссеры являются учениками великого реформатора.

Нельзя не согласиться с этой мыслью Бурджалина.

И действительно, творчество лучших армянских режиссеров свидетельствует именно об этом. В постановках Л. Калантара, А. Бурджалина, С. Капанакяна, В. Аджемяна, А. Гулакяна, Т. Шамирханяна, В. Вартаняна и других утверждалось великое учение Станиславского.

Вся режиссерская деятельность одного из талантливых мастеров армянского театра развивалась в русле учения великого Станиславского. Аджемян шел к Станиславскому самостоятельным путем, он искал и находил на сцене то, о чем беспрестанно говорил сам Станиславский, — «жизнь, человеческий дух».

Для Аджемяна учение Станиславского не является «священным писанием». В статье «Великий реформатор сцены» он пишет, что видит и понимает великого художника живым, ищущим, творящим, он видит «того Станиславского, которого восхищал Вахтангов и который с интересом следил за деятельностью Мейерхольда. Того Станиславского, который ставил и трагедии, и подопевки, и высокую комедию, и музыкальные произведения, и русских и иностранных драматургов, который умел и любил углубляться в психологию образа и прибегал к подчеркнутому гротеску, был автором полных неуволнимых нюансов чеховских постановок и

стихийно-ярких постановок «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро»<sup>1</sup>.

В той же статье Аджемян искренне признается: «Если кто-нибудь сомневается в правоте Станиславского, пусть не спешит с выводами, пусть он снова и снова задумается над прочитанным. Об этом говорит мне опыт многих лет работы. Было время, когда у меня тоже были сомнения, но годы рассеяли их и доказали, что прав Станиславский, а не кто-нибудь другой... Надо понять, что вне учения Станиславского сегодня невозможно создать более или менее выдающегося произведения в театре. Так пойдем и освоим не букву его учения, а дух, сущность».

И действительно, все лучшие режиссерские работы Аджемяна построены на глубоком знании учения Станиславского. При всей жизненной детализации и даже чрезмерно достоверной мотивировке психологического состояния персонажей каждая постановка индивидуальна, в ней отражены, а вернее, синтезированы художественные индивидуальности пьесы и постановщика.

Вопрос этот очень важный, в особенности когда речь идет о таком крупном явлении в армянском театре, как творчество Аджемяна.

В 1934 году Аджемян впервые обращается к европейской классике и ставит «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Это был период, когда в советском театре, в том числе и в армянском, утвердилась тенденция «исправления» классиков. Истоки ее не только в указаниях ранновцев о классическом наследии, но и в концепции исторической школы Покровского. «Революционизировались» и содержание и форма классического произведения, совершались самые невероятные

<sup>1</sup> Аджемян В. Великий реформатор сцены.— «Советская Армения», 1963, № 1.

изменения в тексте, соединялись сцены из различных пьес и т. д.

Конечно же, Аджемян не избежал влияния времени. Он также «исправил» драму Шиллера, делая сокращения и перестановки. Но он исходил не из вульгарно-социологических позиций, а «скорректировал» классическое произведение, чтобы ярче раскрыть основную тему пьесы — бессмертие чистой человеческой любви.

Спектакль Ленинканского театра начинается прямо со встречи Фердинанда и Луизы, тогда как в драме Шиллера они встречаются лишь в конце первого акта. Место встречи не очень-то конкретизируется, хотя зритель догадывается, что это сад перед домом Миллера. В глубине пустой сцены одинокое дерево с белыми цветами на тонких ветвях. Звучит нежная мелодия. Появляется Луиза вся в белом, как бы дополнила цветовое решение всей сцены. Аккорды бетховенского «Эгмонта» прываются неожиданно и сильно: входит Фердинанд. В этом условно-символическом саду перед глазами зрителей разворачивается сцена, смысл которой — Любовь.

Режиссер в самом начале спектакля представляет героя отрешенными от всего мира, отдавшимися чистому возвышенному человеческому чувству. И делалось это из идейных соображений. Для Аджемяна важно особо подчеркнуть чистоту и возвышенность чувств Луизы и Фердинанда, отгородить их от окружающего, показать их с самого начала сценического повествования «крупным планом», утвердить любовь героев как самое прекрасное и дорогое чувство. Меняя место встречи героев, режиссер, в сущности, меняет регистр драматического рассказа, действительно противопоставляет мотиву любви весь ход совершающихся в спектакле событий, настраивает его на трагическую тональность.

Тема режиссерского пролога, который можно назвать гимном любви, получает своеобразное завершение в финале. Зритель снова видит Луизу и Фердинанда у одинокого дерева. Теперь весь ужасный путь преступлений против любви, показанный режиссером остро и театрально броско, придает последней сцене взрывную силу. Мир коварства, обмана и социального неравенства раздавил влюбленных. Фердинанд падает рядом с умиряющей Луизой. В одной его руке догорает свеча, другой он тянется к руке любимой. Они снова, как и при первой встрече, шепчут слова любви, для них — последние слова.

Мы их не слышим, но понимаем, о чем они говорят. Постепенно мрак окутывает сцену, только свеча, оказавшаяся между Луизой и Фердинандом, тускло догорает, освещая склоненные друг к другу головы, в пожатии застывшие руки. Торжественная мелодия звучит трагически приглушенно.

Казалось, на этом можно завершить этот интересный и насыщенный драматизмом спектакль. Но такой финал не устраивал режиссера, ибо это была бы победа смерти над любовью, победа темных сил. Режиссер продолжает спектакль простыми выразительными средствами. Музыка звучит все громче и мажорнее, сцена постепенно наполняется светом, чем сильнее звучит музыка, тем больше света. Вся сцена, весь зрительный зал заливаются ярким светом, под его ослепительно освещенными сводами торжественно и громко звучит мелодия «Эгмонта». В этом море света и звука уже не видно погибших, они словно растворились в мажорном аккорде. Так трагический рассказ о гибели влюбленных в режиссерском осмыслении Аджемьяна обрывается победным гимном бессмертной Любви.

В работах Аджемьяна, как правило, собственная концепция органически уплощалась в оригинальную театральную форму — для него не было понятия «нож-

ниц» между замыслом и формой спектакля. Еще Мейерхольд говорил: «Мастерство — это когда «что» и «как» приходит одновременно»<sup>1</sup>. Этой высокой степенью режиссерского мастерства Аджемян владел в совершенстве, благодаря прирожденному таланту режиссера.

Две работы Аджемяна — «Высокочитимые попрошайки» и «Багдасар ахпар» Акона Пароняна — занимают особое место: эти традиционные комедийные произведения армянской классики в трактовке Аджемяна неожиданно для всех обрели трагическое звучание.

«Высокочитимые попрошайки» поставлены в 1934 году в Левинаканском театре, «Багдасар ахпар» — в 1954 году в Театре имени Сундукяна. «Обрамляя» два десятилетия деятельности режиссера, эти спектакли еще раз доказывали органическую причастность Аджемяна к трагическому, доказывали тем более убедительно, что оба произведения в течение многих десятилетий трактовались в армянском театре как веселые комедии.

С «Высокочитимыми попрошайками» Аджемян был знаком по Армянской театральной студии, в которой произведение Пароняна трактовалось как сугубо современная сатира.

Постановщик спектакля Рубен Симонов так объяснял свое восприятие пьесы Пароняна: «Что же интересовало нас в идеологическом плане, с точки зрения современности в «Высокочитимых попрошайках»? Конечно, не прошлая эпоха и не быт, мы сознательно опустили их. Для нас действие пьесы происходит сейчас. Сегодняшние «высокочитимые попрошайки» — это эмигранты всех национальностей, авантюристы, не способные к трудовой жизни люди, которые и поныне часами засеиваются в кафе Константинополя, Пари-

<sup>1</sup> «Нов. мир», 1961, № 8, с. 213.

жа, Берлина в поисках «легкой работы» или в надежде безвозвратно получить займы. Это — последние отрезки буржуазной интеллигенции, выброшенные революцией, эти не очень-то высокоцитимые попрошайки многое бы отдали, чтобы в каком-нибудь константинопольском кафе встретить богатого идиота, подобного Абисогому-яга. Вот таков наш основной идеологический мотив»<sup>1</sup>.

В этом спектакле студент Аджемян исполнял сперва роль мальчика при кафе, который, как вспоминал впоследствии сам режиссер, «должен был в сопровождении музыки постелить скатерть в кафе, расставить стулья»<sup>2</sup>.

Затем Симонов поручил ему более ответственную роль пона, который выглядел, по описанию самого исполнителя, так: «И что за поп без бороды, в черном цилиндре?.. Входил я на сцену с выпяченным животом, распевая песенку... крестился в ритм музыке»<sup>3</sup>.

Приступая к постановке «Высокоцитимых» спустя пять лет после большого успеха студийного спектакля, Аджемян фактически начинал творческую полемику и со своим учителем Р. Симоновым, оживившим Пароняна, и с теми, кто крепко придерживался традиционных взглядов на драматургию великого армянского сатирика. В этой смелой полемике молодой режиссер утверждал свое понимание классического наследия, отходя и от «новаторских» утрированных и от традиционализма. Но, полемизируя и отходя от них, Аджемян, как подлинный художник, опирался и на тех и на других.

Аджемян, в сущности, утвердил новое понимание «театра Пароняна» как театра острых мыслей, совре-

<sup>1</sup> «Standart», М., 1924, № 1, с. 16.

<sup>2</sup> «Советская Армения», 1969, № 2, с. 30.

<sup>3</sup> Там же.

менных ассоциаций и огромного общественного содержания, выраженного в блестящей комедийной форме, но пронизанного и трагическими мотивами.

В комедии «Высокочитимые попрошайки» Аюп Паронян, которого окрестили «армянским Мольером», изобразил типичное мышление из жизни западных армян — благотворительность. ...Богатый купец Абисогом-ага, накопив достаточный капитал, переезжает из провинции в столицу, чтобы развернуть новое дело. Узнав о прибытии нового богача, различные деятели стараются поскорее с ним сблизиться, убедить его в важности того дела, которым они занимаются. Среди них редакторы газет, учителя, художники, политики, артисты. В комедии густыми сатирическими красками обрисованы эти персонажи, наговаривающие друг на друга, изворачивающиеся, унижающиеся перед купцом лишь бы получить немного денег и продолжить свое дело. Если учитель говорит о пользе грамотности, политики толкуют о том, что без них невозможно процветание нации, если редакторы газет внушают купцу быть осмотрительным и не спориться с прессой, то художники льстят. И все эти люди стремятся заставить купца раскошелиться. Абисогом называет их попрошайками, но понимает и то, что через них он сможет устроить себе рекламу, завязать полезные связи. И он «раскошелливается», подавая им гроши, как подает нищим у церкви.

Режиссерская концепция в этой постановке, как, впрочем, и в других работах Аджемяна, проявлялась не прямолинейно, а из свободно построенной сценической жизни, «нулевировала» по всем «ячейкам» спектакля — в деталях, образах, мизансценах.

Всеподавляющая власть денег — этот конкретный лейтмотив спектакля, разработанный режиссером многогранно, слагался из многих точных сценических фрагментов. Почти каждая сцена спектакля поражала режиссерской выдумкой, образными деталями, особым,

театральным блеском. Так, чтобы раскрыть полную зависимость «высокочтимых попрошайек» от золотого мешка, режиссер не только каждого из них в отдельности сталкивает с Абисогомом и в этом «дистимном» общении остроумно и виртуозно вымечивает их, но и соби­рлет их всех вместе в сцене в кафе и одной точно найденной сценической деталью блестяще завершает характеристику «высокочтимых».

Вот как выглядела эта режиссерская находка в спектакле. Угостив всех вдоволь и убедившись в том, что потраченные деньги окупятся сполна, Абисогом-лга выходит из-за стола — ему здесь больше нечего делать. Перед уходом он спохватился — забыл зон­т. И он властно произносит: «Зонт!». Сидящие за столом «высоко­чтимые» в замешательстве ищут зон­т, каждому хочется найти его первым, чтобы лично передать владельцу. Наконец зон­т обнаружен на противоположном конце длинного стола. И начинается шествие зон­та по рукам представителей «цвета нации». Один берет зон­т Абисо­гома с благоговением, другой — с почтением, третий — со страхом, четвертый — с поклоном, пятый — подхалимски улыбаясь. Неварачный зон­т богача обретает могущественную силу, перед которой лебезит эти «уважае­мые» люди, призванные воспитывать народ. В шествии зон­та, в подобострастных лицах и позах «высокоч­тимых», в гордой и наглой осанке самого Абисогома об­разно раскрывается идея спектакля, доходившая в этой сцене до огромного обобщения. Режиссер доводит са­тирическую характеристику «высокочтимых попрошай­ек» до той степени кульминации, за которой открыва­ется уже иной аспект восприятия явления — траги­ческий.

Гротеск комический — краеугольный камень учения Вахтангова — в этой сцене полней режиссера Аджемля органически перерастает в гротеск трагический. Сцена в кафе, как и другие режиссерские находки, в плотную

подводит зрителя к вопросу: виновны ли эти высококочтимые в том, что вынуждены так низко пасть, побираться и унижаться, чтобы издавать газеты, учить детей, писать стихи? Субъективная вина оборачивается объективным обвинением, отчего оно становится более значительным, а интонацию смеха припадают трагические нотки, которые особенно отчетливо и громко звучат в режиссерском решении финала спектакля.

К уже вознесшемуся на высоты славы и богатства Абисогому, раздающему нищим подаяние в честь своего бракосочетания, подходит последний высококочтимый попрошайка — Актер. Получив от богача одну золотую монету и множество оскорблений, Актер видит, как Абисогом разбрасывает нищим деньги, приговаривая: «Зачем же попрошайничать?» Вопрос этот — такой простой и такой сложный, такой ясный и такой непонятный, как бы встряхивает Актера. Оставшись один у церкви, он с болью повторяет слова богача: «Зачем же попрошайничать?» Этот вопрос повисает в финале, остается без ответа, он трагически запершиет всю «сменную» историю с высококочтимыми попрошайками. Действительно, уж так ли они виноваты?

Ни в одной постановке «Высококочтимых попрошаек» такой вопрос не возникал. Аджемли впервые увидел мир этих смешных людей в трагическом аспекте. Причем трагические нотки звучали не в личных переживаниях отдельных людей, а в общем социальном положении всех участников этой на первый взгляд смешной истории.

Аджемли мастерски расширяет мир классического произведения, делает его на сцене действительно огромным и глубоким. Так он поступил и при постановке пьесы А. Ширванзаде «Из-за чести» в 1939 году. К этому времени режиссерский талант Аджемли созрел и окреп за десятилетие плодотворной работы в Ленинградском театре и уже не уменшался в рамках Второго

гостеатра. Неизбежной становилась встреча режиссера с коллективом ведущего театра республики — Театром имени Сундукяна, которому в свою очередь был нужен режиссер такого масштаба, каким уже показал себя Аджемян. Значение постановки пьесы «Из-за чести» выходит далеко за рамки успеха даже одного крупного театра. Армянская классическая драматургия, знавшая неповторимых исполнителей отдельных образов, теперь обретала глубокого интерпретатора-режиссера. Пьесу «Из-за чести» справедливо считают вершиной драматургии Ширванзаде, который, разрывая реалистические традиции Сундукяна, утвердил в армянской литературе направление критического реализма. Панорама разложения буржуазной семьи художественно убедительно изображена в пьесах Ширванзаде, особенно в драме «Из-за чести».

История семьи бакинського нефтепромышленника Андреаса Элизбарова раскрывается с беспощадной суровостью, обнажающей неизлечимые язвы буржуазного общества.

У Элизбарова и Отаряна, некогда компаньонов по покупке нефтеносных земельных участков, по-разному сложилась судьба: Элизбаров стал миллионером, а Отарян умер в нищете. Действие пьесы начинается с того момента, когда по истечении многих лет после смерти отца возвращается Арташес Отарян — сын бывшего компаньона Элизбарова. По городу поползли слухи о том, что Элизбаров обманул своего компаньона, разорил его. На этом парящем фоне поступки Элизбарова обретают особенно острый характер, он делает все, чтобы ликвидировать зависимость над его благополучием опасность. Узнав о том, что Маргарита, его младшая дочь, и сын компаньона Арташес Отарян любят друг друга, Элизбаров, как истинный стяжатель и хищник, решает воспользоваться чувствами родной дочери. Он ударивает Маргариту, чтобы она взяла у Арташеса

документы, которые подтверждают бесчестный поступок Элизбарова. Маргарита соглашается ради того, чтобы проверить и уже потом вынести приговор отцу. Когда документы оказались в доме Элизбарова, он выкрал их у дочери и сжег. Но, крадя и сжигая документы, Элизбаров понимал, что играет честью и счастьем родной и любимой дочери, и все же он, хотя и переживает за дочь, но не может остановиться, не в силах расстаться хотя бы с частью своего состояния, пусть даже ценой гибели родной дочери.

Пьеса Ширванзаде ставилась в армянском театре множество раз, разными режиссерами. Вершиной исполнительского мастерства стал классический образ Элизбарова, созданный Абелином, открывшим мир стихителя и хищника. Но это был огромный мир в одном человеке.

Аджемян попытался раскрыть человека в этом мире. Вот почему в его постановке принципиально изменились идейные границы пьесы. Из локальных миров отдельных персонажей спектакля режиссер выстраивал большой мир, в котором живут эти персонажи, с которым они сталкиваются, побеждают или погибают. Не человек диктует миру свою волю, а сама действительность неаримо движет судьбой и волей человека. Меняя акценты, поворачивая драму Ширванзаде вокруг главной социальной оси, Аджемян утверждал емкую концепцию о «виновности» социальной среды.

Эта среда представлялась режиссеру сложной и многообразной, полной неразрешимых противоречий. Психологические детали, поданные театрально выукло, активно подчеркивали основную режиссерскую мысль: в этом мире зла и насилия нет и не может быть человеческого счастья, ибо сама действительность, ее законы превращают людей в существа жестокие, бессердечные, безвольные, беспутные или жертвенно бессильные.

Тема «виновности» среды своеобразно преломилась в музыкальном оформлении спектакля: перед началом действия раздаются звуки вариации на фортепьяно, назойливые и бездушные. Это музицирует Розалия, старшая дочь Элизбарова. В конце спектакля, когда уже свершилась катастрофа, те же вариации поливают с той же назойливостью, словно ничего не произошло.

Музыкальные «клепсы» понадобились режиссеру для определения общей тональности жизни, построенной на сцене. Вовсе не снимая с отдельных персонажей их субъективной вины, Аджемян стремится показать главную пружину, делающую людей виновными. Для такого смелого обобщения режиссеру понадобились новые приемы, чтобы избежать односторонности и прямолинейности трактовки образов.

Режиссерская трактовка, естественно, прежде всего сказалась на главном герое спектакля — Элизбарове. Играл эту роль гениальший Рачия Нерсисян. Известно, что прежний Элизбаров — Абелин, конфликтует с окружающими, жестоко сводил счеты со всеми, кто становился на его пути, не страшась угрызений совести, не имея понятия о раскаянии. Это был типичный деспот-азиат, страшный в своем мщенности и жестокости. Абелин полностью разоблачал Элизбарова. Лишь в конце, когда Маргарита выстрелом из пистолета убивает себя, Элизбаров — Абелин не выдерживает — он умирает от сердечного приступа. Если бы физически выдержало сердце, он продолжал бы жить по-прежнему, накапливая бесчестными путями капитал. Как увидим ниже, в трактовке Аджемяна и Нерсисяна Элизбаров был иным. Не ослабляя конфликта с окружающими, Нерсисян особо подчеркивал душевные противоречия своего персонажа, как бы ища оправдания для своих поступков. Самое важное заключается в том, что нерсисяновский Элизбаров от этого не становился менее опасным и не переставал быть

стяжателем. Все рецензенты отмечали, что артист создал тип страшного хищника-стяжателя.

В аджемьяновском спектакле Элизбаров не оставался лишь азиатом, а, как тонко заметил писатель Степан Зорян, становился всеобъемлющим образом стяжателя. Так, в каждом отдельном образе, наращая интриги и детали, оправдывающие конкретные поступки персонажей, режиссер выявлял глубокие социальные корни стяжательства.

Оставляя за Элизбаровым, как и за другими персонажами, субъективную вину, Аджемьян стремился резко акцентировать главную причину, которая толкала всех этих людей на жестокость, преступление. Не ослабляя обвинения в адрес отдельных представителей буржуазного общества, режиссер усиливал обвинение в адрес общества угнетателей в целом. Вот почему, в отличие от абелямовского Элизбарова, который брал основную вину на себя, в спектакле Аджемьяна жизнь, изображаемая со сцены, диктовала персонажам быть алчными, деспотами, преступниками или равнодушными и жертвенно бессильными. Элизбаров Нерсесян совершал те же поступки, что и абелямовский нефтепромышленник, но он с трудом шел на преступление, он как будто стыдился своей подлости, словно подчеркивая главную мысль режиссера: сами законы жизни буржуазного общества заставляют человека идти на преступление.

Отличие прежней трактовки драмы Ширванзаде от аджемьяновской контрастно выразилось в финале спектакля.

Когда раздался роковой выстрел, Элизбаров — Нерсесян, словно пораженный громом среди ясного неба, застыл. Еще никто не знает, что это Маргарита покончила жизнь самоубийством. Об этом скажет сын нефтепромышленника — Сурен. Но Элизбаров — Нерсесян, уже до этого понимающий свою подлость в отношении дочери, сразу воспринял выстрел как удар по его сове-

сти: за несколько секунд на глазах он превратился в живой труп, осел как-то внутренне. Если даже выдержит его сердце, этот Элизбаров не будет жить. А в доме миллионера словно ничего не произошло — по-прежнему, как и в самом начале спектакля, из комнаты Розалии доносятся вариации бездушной музыки.

Художественная стилистика спектакля «Из-за чести» резко отличалась от стилистики «Высокочитимых попросаек», она, как верно отмечает критик Левон Ахвердян, приближается к принципу романнизации драмы<sup>1</sup>.

Спектакль «Из-за чести» еще раз убеждает, что для Аджемяна нет уготованных канонов в работе над классическими произведениями. Форма каждой новой его постановки рождается ее идейным содержанием, подчиняется режиссерскому замыслу.

Пленительная театральная красочность, сценическая условность и сугубо достоверная психологическая мотивировка поведения персонажей — это лишь крайние проявления единого режиссерского взгляда на искусство театра. Мир страданий человека в спектаклях Аджемяна выражается и раскрывается по законам театральности. Иногда форма спектакля окладывается броской, театрально подчеркнутой, даже откровенно условной, но при всех случаях режиссер добивается точной психологической мотивировки поведения персонажей.

Почти документальная стилистика была присуща спектаклю «Утес» Вр. Папазяна, поставленному в 1944 году. И вместе с тем он поражал подлинно театральной, отточенной до филигранности формой. Театральность «Утеса» возникла из режиссерской концепции, которую Г. Бояджиев сформулировал, как идею трагической судьбы крестьянства<sup>2</sup>. Именно эта тема и

<sup>1</sup> См.: Ахвердян Л. Классика и наши дни, с. 15—16.

<sup>2</sup> См.: Григорий Бояджиев рассказывает о театре. Ереван, АТО, 1968 (на арм. яз.).

выдвинула крестьян на первый план, и вокруг их образов режиссер мастерски построил конфликт между двумя противоположными силами — сельским стяжателем Прикором-ага и молодым адвокатом Александром. Примечательно то, что, являясь носителями драматического конфликта пьесы, эти персонажи не занимают в ней основного места. В центре спектакля оказываются трое крестьян, поскольку борьба происходит во имя или против них.

В такой режиссерской трактовке тема страданий конкретного человека перерастает в более широкую и масштабную тему — страдания угнетенного крестьянства.

Подобное раскрепление идеи пьесы совершается режиссером художественно тонко, мастерски, так, чтобы большая и значительная мысль раскрылась в формах подлинно театральных, художественно убедительно.

Режиссерскую позицию «Утеса» В. Комиссаржевский назвал «бесстрашием правды». Характеризуя образы крестьян на обсуждении спектакля в Москве, он говорил: «В этот спектакль пришли из глуши достоверные крестьяне Армении. Мне показалось, что они спустились с гор и пришли с полей на сцену. Они в хорошем смысле слова были нетеатральны, настолько нетеатральны, что они заставили вспомнить о завоевании итальянской кинематографии. Это были абсолютно живые люди, сделанные, как говорил В. Н. Плучек, с большой любовью, с большой достоверностью. Но и здесь возникло это бесстрашие правды, ибо эти люди, приведенные с полей в спектакль, были лишены какой бы то ни было позы, какого бы то ни было украшения. Театр не побоялся показать этих простых людей во всей сложности их социальной судьбы»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стенограмма творческой встречи, посвященной спектаклям Театра имени Г. Сундукяна, 8 июля 1956 г., М., ВТО.

Весьма показательна мысль В. Комиссаржевского о том, что стилистика спектакля заставила вспомнить о завоеваниях итальянской кинематографии. Имеется в виду, конечно, не эпигонство и не подражательство. «Утес» был поставлен Аджемияном в 1944 году, когда итальянский неореализм еще только-только зарождался, и тогда у нас, в Советском Союзе, не было ясного представления об этом течении в современном киноискусстве. Важна мужественная простота искусства режиссера, позволившая выстроить концепцию спектакля так, чтобы не было ни узкой тенденциозности, ни художественного объективизма.

Показывать даже художественно оригинально и ярко страдания человека — это еще не все. Аджемиян пытается проникнуть к истокам человеческих страданий, обнаружить глубинные причины. Вот почему он не позволяет себе быть тенденциозным при анализе первопричины страданий, а хочет добраться до истинных истоков. Именно поэтому не идеализированы образы крестьян, как и не огульно стрижется тип Григора-ага. Об этом персонаже тот же В. Комиссаржевский говорил: «И театр и актер не боятся разделить этот образ, который подвергается идейному суду театра, идейному расстрелу театра, огромной любовью к своей дочери. И тогда возникает не объективизм — нет, возникает объемность искусства, бесстрашие правды. И это — принципиально важно»<sup>1</sup>.

Народная линия спектакля «Утес», созданная режиссерским видением Аджемияна, является самой отличительной художественной чертой этой постановки. И не только потому, что в течение долгой сценической жизни «Утес» никогда не имел такой трактовки. Аджемиян создал широкое социальное полотно, на котором фигуры

<sup>1</sup> Стенограмма творческой встречи, посвященной спектаклем Театра имени Г. Сулдуяца, 8 июля 1956 г.

армянских крестьян выписаны кистью большого мастера режиссуры. Почти всегда незаметные, персонажи крестьян «Утеса» в разработке Аджемяна превратились в центральные фигуры спектакля, стали идейным и художественным центром всей постановки. Это и дало основание Г. Бояджиеву сказать, что аджемяновский спектакль интересен еще и тем, что его народная тема перекликается, созвучна образам толстовских крестьян и что трое армянских крестьян из «Утеса» чем-то напоминают знаменитых трех крестьян из «Плодов просвещения»<sup>1</sup>.

Если в аджемяновской «Стране родной» армянский советский театр обрел народно-героическую драму, то в «Утесе», можно смело сказать, наш театр обрел народно-социальную драму. И не случайно, что именно в годы Великой Отечественной войны творчество Аджемяна было пронизано обостренным чувством народности, о чем будет сказано в заключении.

Однако значение «Утеса» не ограничивалось этим, в нем происходила кристаллизация режиссерского мышления Аджемяна, его глубокая и самостоятельная идейная концепция воплощалась в самые простые, до прозрачности ясные выразительные сценические формы. Не случаен и тот факт, что «Утес» стал самым долгоживущим спектаклем режиссера (в 1954 г. постановка была возобновлена и продолжает свою сценическую жизнь, вот уже более трех десятилетий).

Простота в этом спектакле достигнута в результате большого труда режиссера, предельно точной мотивировки каждого поступка персонажей. Небезынтересно, что и оформление спектакля, созданное художником М. Свахчяном, отличается такой же простотой и прозрачностью. Присущие творчеству М. Свахчяна броская театральность и смелая условность в «Утесе» уступа-

<sup>1</sup> См.: Григорий Бояджиев рассказывает о театре, с. 52.

ют или, правильнее сказать, заменяются большой правдивостью, поэтическим духом, помогающим выразить внутреннее содержание произведения, глубокое и яркое воплощение замысла автора и постановщика»<sup>1</sup>.

Как в режиссерской, так и в декоративной разработке «Утеса» достоверное, бытовое решение поднимается до общей концепции, утверждающей социальную значительность спектакля. Вот как объявляет Е. Луцкая позицию художника «Утеса»: «Все, принесенное художником на сцену, проникнуто острым, я бы сказала, социально точным чувством Армении конца прошлого века. Светлый, будто омытый воздухом интерьер первой картины (действие происходит в доме Александра.— С. Р.) с яркими пятнами ковра и пестрых стекол веранды, с широко распахнутыми в цветущий сад окнами — естественно и органично найденная обстановка, то гармонирующая с полными света и радости сценами, то резко противопоставленная мрачности происходящих событий».

Художник без излишней многоречивости находит контраст этого интерьера с жилищем Григора-яни. Здесь, тоже за окнами — яркое солнце. Но оно не может пробиться сквозь зашторенные окна, его поглощают тусклые красновато-коричневые стены, его слабые дрожащие блики геометрически располагаются на аккуратно расставленных вещах, и веселый живой свет шикнет и гаснет под каким-то невидимым чехлом менцанской сурости и скуки»<sup>2</sup>.

Художник придерживался общей стилистики, разработанной режиссером. В ней тема страданий человеческих раскрывалась просто и убедительно. Если сравнить эту самую «мрачную» постановку Аджемьяна с его самой лучезарной — «Двенадцатой ночью», то можно

<sup>1</sup> Х а л а т я н Л. Меликсет Спакхчи, с. 21.

<sup>2</sup> «Театр», 1951, № 1, с. 95.

сказать, что в первой звучит рекем, а в последней — фаифарная ода радости. В поставленных в один и тот же год — 1944-й — «Двенадцатой ночи» и «Утесе» проявились две крайние грани таланта большого мастера театра.

В последующих работах Вардана Аджемяна все чаще будет ощущаться тенденция органического взаимопроникновения интонаций этих двух блестящих, обретших эгаиное значение работ.

Так, уже в «Свадьбе Кречинского» (Ленинаканский театр, 1946) эта тенденция выступает совершенно отчетливо. На армянской сцене произведение А. Сухово-Кобылина ставилось несколько раз и трактовалось в сугубо сатирическом плане. Эту тенденцию наиболее полно выразил Л. Калантар на сцене ереванского Рабочего театра (1935). Режиссер и художник М. Арутюян не скрывали остроты трактовки, и подчеркивали свое отношение к персонажам спектакля. Там в декорациях, выполненных в условном плане, фигурировали больших размеров игральные карты, символизирующие моральное кредо Кречинского и Расплюева, и т. д.

С иных позиций раскрывали содержание «Свадьбы Кречинского» В. Аджемян и М. Свахчян. Прежде всего они избегали прямолинейности и театральной условности. Разоблачая конкретных персонажей спектакля, режиссер уделял особое внимание характеристике социальной среды, порождающей подобные пороки. Этот замысел подсказывал режиссеру становиться как бы «в защиту» действующих лиц и исполнителям — относиться к своим ролям с позиций не «прокурора», а «защитников».

Художник, следуя замыслу режиссера, создал на сцене интимную обстановку, «закрыв» сцену от зрительного зала «четвертой стеной», чтобы ничто не могло помешать естественному течению событий — в зеркале, установленном у левых кулис, он выписывал от-

раженые «четвертой стеной», которая якобы закрывала сцену от зрительного зала. Стилистика повествования диктовалась желанием представить персонажей и события в их натуральном развитии, чтобы до конца объективно понять пружины, движущие действие пьесы.

Вся обстановка была настолько естественна, что, казалось, нет вообще театральной декорации. Л. Халатин отмечает: «Самым большим достоинством оформления было то, что Свахчия-художник в спектакле оставался незаметным. Зритель не воспринимал декорации Свахчия вне общего постановочного замысла. Даже самые смелые эксперименты Свахчия не бросались в глаза, так как они органически сливались с общей стилистикой спектакля, с режиссерским замыслом»<sup>1</sup>.

Рецензент спектакля А. Аракемани писал: «Актерский ансамбль, режиссер и художник выступают в данной постановке органически так слитно, что их невозможно расчленить, рассматривать как нечто обособленное, как самостоятельную единицу.

...Режиссер и есть, и в то же время его как будто нет. Он несомненно есть, ибо мы присутствуем на слаженном, вдумчивом и насыщенном яркой сценичностью спектакле; режиссера нет, ибо его присутствие не выпирает, нигде не акцентируется»<sup>2</sup>.

Аджеман словно задался целью проследить за жизнью персонажей спектакля, выражаясь словами К. С. Станиславского, сквозь «замочную скважину». Лишь в самые драматические моменты, разрушая «четвертую стену», он выводит действующих лиц на авансцену, чтобы они поведали о своих сокровенных мыслях. Характерно, что выход актеров на авансцену не разрушал интимности повествования, наоборот, как бы крупным планом раскрывал мир героев. Так, не раз

<sup>1</sup> Халатин Л. Мелкосет Свахчия, с. 31.

<sup>2</sup> «Коммунист», 1946, 28 марта.

оказывался на авансцене Расплюев. Эти моменты крупного плана были необходимы режиссеру, чтобы передать переживания персонажа, трактуемого в ключе тригикомедии, то есть подчеркнуть не только виновность Расплюева, но и силу его переживаний.

Постановщик не упускал случая, чтобы «оправдать» поступки персонажей, но это оправдание оборачивалось страстным обвинением прежде всего против социального строя. Так, когда авантюра Кречинского проявляется, когда рушится все и кажутся виновными только конкретные люди, а не действительность, режиссер сугубо театральными средствами раскрывает свой замысел спектакля. Держа в руках подпечник с горящими свечами, Кречинский, изможденный и попуганый, выходит на авансцену. Если бы здесь состоялось разоблачение только Кречинского и свершилось возмездие, вероятно, можно было бы допустить, что в той социальной среде возможна победа справедливости. Но режиссер не может допустить этого, и он продолжает рассказ по-своему. Собственная тень Кречинского, причудливо колеблющаяся от пламени свечей, словно «беседует» с ним. Он подходит к рампе так близко, что мы видим каждый мускул на его лице, освещенном свечами. Отчаяние на лице преступника сменяется решимостью. Озаренный какой-то спасительной мыслью, он выпрямляется, гордо поднимает голову, твердой походкой прошагивается по авансцене и уже совершенно другим человеком опускается в кресло, разражаясь сатанинским хохотом. Ему впрямь Расплюев и Федор. Не остается сомнения в том, что Кречинский и на этот раз найдет выход, увиливает от наказания, ибо сама действительность царской России позволяет подобным людям спорить, преступления без наказания.

В «Свадьбе Кречинского» Аджемян смело осмысливал мир русской классической драматургии, доказывал свое право называться оригинальным интерпретатором

произведений, имеющих в лице выдающихся русских режиссеров глубоких и неповторимых толкователей. Это право армянский режиссер доказал в работе над пьесами «На дне» и «Свадьба Кречинского» и окончательно утвердил в постановках таких пьес, как «Вишневый сад», «Доходное место» и «Дело». В каждой из них Аджемян пытался, опираясь на богатые традиции русского театра, утвердить свое понимание классического произведения. Как известно, «Вишневый сад» вслед за Художественным театром шел во многих театрах страны почти в той же интерпретации, которая была предложена К. С. Станиславским и актерами МХТ.

На армянской сцене «Вишневый сад», как и вообще драматургия Чехова, не имел традиций, армянские режиссеры в прошлом да и в настоящем редко обращались к произведениям великого писателя. Вполне понятно, насколько трудной была задача Аджемяна, поставившего в 1951 году «Вишневый сад» в Театре имени Сундукяна.

Аджемян высоко ценил драматургию Чехова, считал, что именно на ней и рождалась гениальная театральная система современности — учение Станиславского. Встречу же Художественного театра с Чеховым определял как «историческое счастье»<sup>1</sup>.

Спектакль «Вишневый сад», поставленный Аджемяном, некоторыми критиками был признан новаторским на том основании, что режиссер, вопреки трактовке Художественного театра, прочитал пьесу Чехова как комедию. Известно, что сам писатель в свое время упрекал Станиславского за то, что тот превратил его комедию в драму.

Анализируя ереванский спектакль, С. Арутюнян заключал: «Таким образом, общий стиль постановки режиссер определил как комедийный, направил комиче-

<sup>1</sup> См.: «Советский армянин», 1963, № 1, с. 24.

ское против среды господствующих слоев, обнаружив в какой-то степени и лирическую тональность игры»<sup>1</sup>.

Между тем образы этой «комедии» чересчур драматизированы, а в некоторых случаях даже доведены до трагического звучания. Сугубо комедийными в спектакле оказались лишь образы Яши, Дуняши, Шарлотты. Аджемян подчеркивал, что «комедийность для нас была не целью, а результатом»<sup>2</sup>.

Итак, какова же была концепция спектакля «Винный сад»? Аджемян отпечател так: «Вся идея постановки выражается в восклицании Трофимова: «Привет тебе, новая жизнь!»<sup>3</sup>

Это верно, но, пожалуй, не совсем полно. Спектакль сундукяновцев эмоционально строился, если прибегнуть к формулировке самого режиссера, на контрастном сопоставлении двух восклицаний: «Прощай, старая жизнь!» и «Привет тебе, новая жизнь!».

«Старая жизнь» в спектакле характеризовалась не однотошно, рядом с фарсово-комедийными интонациями звучали и драматические, навевавшие грусть. И в этом случае режиссер пытался обнаружить глубинный пласт характеров действующих лиц, не прямолинейно обвинить их, не чернить, а понять. Особое внимание Аджемян уделил так называемым второстепенным персонажам и ситуациям, стремясь сценическими средствами подробно и детально раскрыть их.

Режиссерская партитура «Винного сада» строилась с учетом не только подробной характеристики персонажей. Сложная взаимосвязь действующих лиц — вот что становилось главным. Аджемян, словно дирижер, то приглушал один мотив пьесы, то предельно усиливал другой. В этой многоплановой разработке минорные ин-

<sup>1</sup> Фонд АТО, книга 11, с. 105.

<sup>2</sup> Там же, с. 141.

<sup>3</sup> Там же, с. 142.

тонации постепенно вытеснялись мажорными и к концу спектакля, контрапунктно сплетаясь, создавали кульминацию, в которой линия Трофимова и Ани аккордом завершала повествование.

Успех «Вышневого сада» заключался не только в самой постановке. «Театр Чехова» требует не только высокопрофессиональной режиссуры и актерского мастерства, он предлагает творческому коллективу особый театральный язык повествования, лиричный позы и пафоса, наполненный внутренним содержанием. Он, наконец, выдвигает проблему интеллектуального искусства. Режиссерская работа Аджемьяна над «Вышневым садом», подобно айсбергу, видна лишь одной посьмой частью в спектакле. Все остальное было передано актерам, которых надо было подготовить к стилистике чеховской драматургии.

Среди постановок русской классики следует также выделить пьесу «Доходное место», поставленную Аджемьяном на сцене учебного театра Ереванского театрального института. Спектакль этот, естественно, не был интересным в актерском плане, так как в нем выступали еще неопытные студенты, но для исследователя он очень интересен как режиссерская разработка пьесы Островского. Чтобы иметь представление о стилистике этого учебного спектакля, обратимся к сцене в приемной Вышневого. По силе художественного осмысления эта сцена была под стать знаменитой сцене в трактире из «Доходного места» в постановке Мейерхольтда. По выражению Б. В. Алперса, у Мейерхольтда «мертвое чиновное болото смотрит на зрителя со сцены театра»<sup>1</sup>. В аджемьяновском спектакле это «чиновное болото» также обрело свои реальные коммарные черты.

Сцена в приемной Вышневого строилась Аджемьяном так, чтобы зритель увидел, как каждый чиновник

<sup>1</sup> См.: Театр Революции. М., 1928, с. 52.

проходит по длинной дорожке к двери кабинета, как входит и как выходит он оттуда. Когда открывался занавес, чиновники уже выстраивались в приемной. Их было много, гораздо больше, чем предусмотрено автором пьесы. Это было выразительное зрелище, раскрывающее без слов мир подхалимства, зависимости, ничтожности. Каждый чиновник по-своему стоял в ожидании приема. Все смотрели на двери кабинета Вышневецкого. В этой тишине и полной статике была заложена большая режиссерская мысль-образ.

Когда к дверям кабинета направлялся Юсов, весь съезжившийся и напуганный, все присутствующие невольно тоже съезживались, будто у них подгибались колени и они становились еще более жалкими, ничтожными и смешными. Малейшее движение воспринималось собравшимися как нечто катастрофическое. В этой немой сцене режиссер предельно точно и полно характеризовал персонажей, так сказать, «чистым языком театра».

Если в мейерхольдовской постановке эта сцена была знаменита тем, как Юсов проходил к дверям кабинета, то в аджемьяновском спектакле она обрела самостоятельное звучание тем, как чиновники ожидают своей очереди, чтобы пройти по длинной дорожке к дверям кабинета сановника.

Мир русского чиновничества развенчивался талантливой режиссерской мизансценой, которую следует признать достойной большого мастера.

В «Лесе», поставленном в Ленинкаканском театре (1967), совместно с Г. Мкртчяном, окружение Гурмыжской режиссер характеризовал с той же тщательностью, метко и, что очень важно, с желанием представить мир морально опустошенных людей с позиций их же самих. В спектакле «Лес» поведение персонажей не только психологически крепко мотивировано, но и конкретно оправдано. И чем убедительнее режиссер оправдывал

каждый конкретный поступок, тем отвратительнее становился обобщенный портрет среды.

Небезинтересно, что в постановке Мейерхольда характеристика среды была совершенно противоположной. Он развенчивал каждый персонаж откровенно и неприкрыто приемами гротеска, тогда как в аджемляновском спектакле внешнего развенчивания нет, нет и прямолинейного разоблачения, как нет и гротеска открытого.

Б. Алперс писал, что Мейерхольд отнимает у Гурмыжевой все человеческие черты, шпательными штрихами превращает ее в исчадие ада. «Она отвратительна по своему виду. Ее похоть находит отвратительные проявления. Толстая и мужеподобная, она охватывает тщедушного мальчика Буланова жадными руками. Млен от страсти, она поет нестерпимо фальшивым голосом чуждающиеся романсы. Мейерхольд делает все, чтобы дискредитировать ее в глазах зрителя, показать ее чудовищем, вызывающим брезгливость и отвращение»<sup>1</sup>.

По иному принципу раскрывал образ Гурмыжевой Аджемля. Внешне Гурмыжевая — Томасян несколько не была отвратительна, не отталкивала, наоборот, она несла свой личный мотив «обиды» на жизнь, она томилась как женщина, она скучала. И Буланов все же не был тщедушным мальчиком, он отличался мужским обаянием, силой и молодостью. Гурмыжевая не откровенно и грубо обнимала любовника, как это делала Е. Тяпкина в мейерхольдовском спектакле, а нежно, искренне отдавалась своим женским побуждениям. И чем артистка делала это искренней, естественней, тем противоестественней, отвратительней и более отталкивающей казались человеческая ее натура, моральный облик.

<sup>1</sup> «Театр», 1937, № 1, с. 38.

На первый взгляд могло показаться, что режиссер оправдывает поступки персонажей, но художественный итог такого «нейтрального» подхода оказывался весьма активным, идейно целеустремленным.

В спектакле «Дело» А. Сухово-Кобылина, поставленном на сцене Театра имени Сундукяна уже в 1967 году, Аджемян развенчивает мир чиновничества в иной стилистике — углубленного психологического анализа. Здесь предпочтение отдается не метафорическим мизансценам, режиссер разрабатывает особую партитуру движений, жестов, мимики, углубляет внутренний мир персонажей, пытается показать изнанку «мертвого чиновного болота». И это ему блестяще удается. В спектакле «Дело» он создал потрясающую галерею портретов чиновников. От каждого персонажа веет смрадом, настолько тонко и точно разработаны характеры действующих лиц.

Критик А. Свободин утверждает, что «Дело» поставлено Аджемяном в «жанре фантазмагии, гротеска, трагического фарса — тут все соединилось»<sup>1</sup>. Именно в этом спектакле Аджемян еще раз продемонстрировал высокое чувство цельности жанра (в частности, трагикомедии), так блестяще разработанного режиссером в его знаменитом «Багдасаре ахпаре».

Разнообразие режиссерских приемов, использованных в спектакле «Дело», причем, как и в других аджемяновских работах, не следует считать смешением жанровых признаков. Художественный максимализм Аджемяна проявился в «Деле» особенно ярко. Здесь сценическая деталь обретает глубокий идейный смысл, характеризует целое социальное явление, на что совершенно правильно указывает А. Свободин в упомянутой статье, анализируя одну из ключевых мизансцен спектакля — «Прием важным лицом» Муромского. «Прием

<sup>1</sup> См.: «Театр», 1971, № 12, с. 41.

ведет «важное лицо», — пишет А. Свободин, — но, как мы понимаем, руководит все-таки он, Максим Кульмич Варравин, он посылает свои мимические комментарии Муромскому, молчаливо учит того, как понимать «важное лицо». Так мизансцена рождается из социального смысла и психологического состояния. Она не отдельна от жизни, не только в театре. Ее форма содержательна!»<sup>1</sup>.

Это действительно значительная в спектакле сцена, режиссерская разработанность которой свидетельствует не только о высоком мастерстве, современном театральном мышлении Аджемяна, но и о большом его таланте постановщика мирового класса. Немецкий театровед Кристоф Трильзе, посмотрев спектакль «Дело», высказался в журнале «Театер дер цайт» о высоких художественных достоинствах постановки Аджемяна. А о сцене приема «важным лицом» Муромского писал: «Такая сцена достойна и должна войти в летопись театра и учебники по театральному искусству»<sup>2</sup>.

Развивая достигнутое в «Свадьбе Кречинского», Аджемян в спектакле «Дело» намного углубил восприятие жуткого мира чиновников, гениально сотворенного Сухово-Кобылиным. И этот мир складывается из самого реального, психологически точно мотивированного поведения всех персонажей, и, конечно, прежде всего Варравина в мастерском исполнении Гургена Джанибекияна.

Концепция исторически конкретной «виновности» среды, выработанная в работе над классикой, несла в себе заряд большого трагедийного искусства. И естественно было ожидать, что шекспировская драматургия откроет перед режиссером широкие творческие горизонты. В 1953 году Вардан Аджемян осуществил в Театре имени Сундукяна постановку «Короля Лира». Но

<sup>1</sup> «Театр», 1971, № 12, с. 43.

<sup>2</sup> «Театер дер цайт», 1967, № 8.

большому счету эта трагедия не удалась Аджемяну, хотя в спектакле были отдельные блестящие режиссерские находки, чисто аджемьяновские метафорические мизансцены, оригинальная трактовка некоторых образов. Но общая концепция спектакля не была цельной и самостоятельной. Причины, помешавшие режиссеру самостоятельно осмыслить «Короля Лира», было множество — атмосфера в театре накануне смены руководства, брожение внутри коллектива, какая-то общая растерянность.

Аджемян, пожалуй, впервые ставил спектакль, не придерживаясь уже выработанной традиции, отказываясь от самостоятельной интерпретации произведения. Вот почему его «Король Лир» интересен лишь с точки зрения режиссерских приемов и находок, а не в плане творческого осмысления трагедии. Между тем, исходя из всей логики творчества Аджемяна, именно в «Короле Лире» он мог бы глубоко раскрыть свое понимание «глобальной» характеристики социальной среды.

Словом, случилось так, что Аджемян при первом обращении к трагедии Шекспира не осуществил того, что мог, опираясь на весь предыдущий опыт работы над классикой. Но уже в следующем обращении к трагедии великого драматурга — в «Ромео и Джульетте» — он оказался более последовательным в проведении своей концепции. В этом спектакле, пользуясь выражением Кеннета Тайнса, Аджемян «уравнял чашки весов, так что герои оказались ни «плохими», ни «хорошими», а одинаково достойными нашего внимания и интереса»<sup>1</sup>. Режиссер не стал доискиваться объяснения вопроса виновности или правоты Монтекки или Капулетти, он попытался равно объективно представить доподлинно всех. При таком подходе трагическая любовь Ромео и Джульетты прозвучала в спектакле с особой силой.

<sup>1</sup> Тайнсен К. На сцене и в кино. М., «Прогресс», 1969, с. 141.

Вокруг этого спектакля, как, впрочем, большинства аджемьяновских постановок 50—60-х годов, развернулась острая дискуссия. Уже позже, когда блталии остыли, Аджемьян писал: «Классическая пьеса в то же время современна, иногда даже более современна своим искусством и идеей, чем созданные сегодня многие произведения».

...Что и говорить, берясь за постановку классической пьесы, вполне справедливое желание режиссера раскрыть современное содержание произведения не должно отдалять его от автора, а, наоборот, еще более сблизить, хотя, скажу и об этом, иногда зрителю, даже искусствоведам, может показаться, что результат далек от первоисточника. ...Кстати, театральные критики с этих неверных позиций часто подходили к моим постановкам»<sup>1</sup>.

С трагедией «Ромео и Джульетта» было то же самое. К сожалению, ни сторонники этого спектакля, ни его противники не коснулись самого важного аспекта режиссерской работы Аджемьяна — его концепции. Как замечания, так и хвалебные отзывы критиков при всей их справедливости оставались неполными, так как в них не анализировалась режиссерская концепция, очень смелая и оригинальная, правда, местами не совсем точно реализованная.

Многие постановки этой трагедии Шекспира оказывались знаменитыми потому, что в них утверждался дух Ренессанса. При этом персонажи трагедии становились выразителями тенденций уходящей старой и наступающей новой эпохи. В спектакле Аджемьяна, как уже было сказано, совершалось своеобразное «уравнение чаш весов», здесь каждый персонаж выступал со своей «правдой», которая для него была единственной. Режиссер, казалось, не «вмешивался» и не корректиро-

<sup>1</sup> «Советская армия», 1968, № 5, с. 8.

вал эту «правду», он пытался языком театра еще более обосновать, укрепить и сделать «правду» каждого персонажа действительно убедительной. В этом спектакле одинаково правыми были и Монтеки, и Капулетти, и их слуги, и Меркуцио, и Тибальт, и тем более Ромео и Джульетта. Вот почему режиссер сцену дуэли Тибальта и Меркуцио трактовал как поединок равных.

Зритель на этом спектакле как бы метался от «правды» одного персонажа к «правде» другого, вовлекался и митущийся мир, который погубил любовь Ромео и Джульетты, погубил не по преднамеренному умыслу отдельных злодеев, а в результате «нормы» поведения всех, широкого комплекса, имя которому эпоха, та самая эпоха, моральные устои которой расшатывались ценой гибели самых честных ее представителей. Это и рождало в зрителе монументальный дух протеста не только против морали того времени, но и против порождающего и питающего эту мораль социального строя.

И вот что еще следует добавить. Любовь не была единственной темой спектакля сундукьянцев, но в ней своеобразно отражались другие темы постановки. Поэтому главные герои аджемяновского спектакля не были столь юными, как в трагедии Шекспира. Они повзрослели не только по годам, но и интеллектуально, особенно Ромео в исполнении Хорена Абрамяна. Аджемян отказывался от версии, согласно которой Ромео и Джульетта предстают лишь в ореоле любви. Он пытался представить героев в интеллектуальном плане. Вот почему иным показалось, что Ромео в армянском спектакле не такой уж пылкий любовник.

В 1961 году Вардан Аджемян поставил в Театре имени Сундукяна пьесу Уильяма Сарояна «Мое сердце в горах». Это одно из первых драматических произведений американского писателя было поставлено, как советовал автор, «без антракта, как песня, как стихотворение».

Общая концепция произведения Сарояна была близка Аджемяну, но стилистику пьесы «Мое сердце в горах» он не сразу и не легко определил. Режиссер признавался, что ему «очень трудно работать над постановкой этой пьесы», а еще труднее «поставить Сарояна как Сарояна!». В пьесе нет четко очерченного конфликта, в ней ослаблена сюжетная напряженность, нарушены канонические формы драмы. Не будет преувеличением сказать, что подобного рода пьесы не было в репертуаре сундукшювцев, а стало бы, у них не было и соответствующего опыта работы над «бессюжетной пьесой».

Постановка драмы «Мое сердце в горах» интересна прежде всего тем, что показывает диапазон и возможности таланта Аджемяна. Любители театра и почитатели искусства выдающегося режиссера еще раз убедились, что беспокойна мысль его, что талант его не любит покой, что он принадлежит к тем редким художникам, которых называют «вечно молодыми».

В пьесе «Мое сердце в горах», как и во всем творчестве Сарояна, концепция виновности социальной среды получила убедительное художественное воплощение. Именно поэтому Аджемяну эта пьеса должна была быть очень близкой.

В сущности, главную мысль пьесы выражает ее юный герой Джонни словами «Что-то, где-то в этой жизни не так устроено». Вот эту неустроенность жизни тонко, акварельными красками изобразил режиссер.

На первый взгляд ничего особенного не происходит в семье армянина Вена Александра, живущего в небольшом местечке в Калифорнии. Эта семья, как и многие жители местечка, с трудом добывает хлеб насущный, живя надеждой на лучшее будущее. Несколько чудачливый Александр в исполнении Бабкена Персестиа выглядит человеком не от мира сего. Он пишет поэмы, считает себя великим поэтом, а стихи его нигде не печатают. Но он верит, что когда-нибудь признают его

талант. Режиссер прекрасной сценической деталью характеризует крушение надежд Александра. Почтальон приносит пакет из редакции журнала «Атлантик», куда послал свою поэму Бен Александр. Взяв в руки пакет, Александр — Персесян долго рассматривает его. За ним внимательно следят его сын Джонни и старая мать. Вот он осторожно кладет пакет на пол и начинает медленно ходить вокруг него. К нему присоводиняется и Джонни. Александр не рискует вскрыть пакет. И неизвестно, сколько бы этот странный хоровод продолжался, если бы Джонни с детской наивностью не предложил отцу распечатать пакет. Кончилась пора надежд — рукопись возвращена. И Александр — Персесян раздражается гневным монологом.

Режиссер вновь повторяет мизансцену хоровода — ходит Александр вокруг распечатанного пакета и обвиняет всех тех, кто портит людям жизнь, кто заставляет их страдать.

Нередко говорят, что Сяроян избегает говорить о социальных противоречиях буржуазной действительности, будто всепронзающая доброта писателя переходит в философию непротивления злу. Самый добрый герой пьесы «Мое сердце в горах» Бен Александр раздражается таким гневным обвинением против действительности, что сомневаться в активности идейной позиции писателя не приходится. И не случайно, что именно этот монолог выпукло, сценически ярко разработал Аджемян в спектакле.

Главный поэтический нерв аджемьяновского спектакля живет в образе старого «шекспировского артиста» Мак-Грегора в гениальном исполнении Рачии Персесяна.

Всю жизнь Грегор бродил по миру, доставляя людям радость своим искусством. Среди жителей местечка Грегор появляется в самый драматический момент своей жизни — он убежал из дома для престарелых, не при-

мирился с мыслью, что больше никому не нужен. Появление Грегора — Нерсисяна режиссер преподносит как поэтический гимн человеческой солидарности.

Поначалу кажется, ничто не в силах изменить трудную однообразную жизнь обитателей местечка. На сцене люди, обремененные заботами, задавленные невзгодами, влечат безрадостное существование. И вдруг словно свежий ветер врывается в эту унылую атмосферу вдохновенная музыка. Она доносится издали, постепенно приближаясь, пока не заполняет всю сцену, весь зрительный зал. И тогда в глубине сцены, поблескивая медной трубой, и черной артистической накидке, высоко подняв голову с гривой седых волос, самозабвенно играет на трубе, появляется Мак-Грегор — Рачия Нерсисян.

Вдохновенный облик «шекспировского артиста», чудесная музыка буквально завораживают жителей местечка, всех зрителей.

В другой сцене Аджемян развивает и закрепляет мысль о том, что Грегор, хотя внешне мало чем изменил будни обитателей маленького калифорнийского местечка, но всколыхнул их духовный мир, напомнил им об утраченной красоте жизни, о человеческой гордости. Это одна из поэтических сцен спектакля: в сумерках люди, усталые от дневного труда, возвращаются домой. Грегор — Нерсисян, стоя на крыльце дома Александра, у которого нишел приют, смотрит на эту унылую картину. Мимо него проходят люди с опущенными головами, усталые и отрешенные. И вот Грегор — Нерсисян медленно поднимает трубу и начинает играть полшебную песню «Мое сердце в горах», написанную Арно Бабаджаняном. В сумерках мелодия кажется еще более вдохновенной и манищей. Возвращающиеся с работы останавливаются, медленно подходят к старому артисту, окружают его. Подходят все новые и новые группы, вся сцена заполняется людьми. Постепенно, на наших глазах, эта серая толпа преобразуется: из суровых, усталых

лицах появляются улыбки, в грустных глазах начинает светиться луч радости... А когда все расходится, мы понимаем, что в души этих людей вошли радость и надежда, что каждый из них почувствовал связь с Родиной, что сердце его — по-прежнему в горах!

Исходя из особенностей пьесы Сарояна, Аджемян построил спектакль на «подводном течении» действия, при котором актерскому образу отводится решающее значение. И не просто актерский образ, а такой, на котором должна держаться драматургия спектакля, именно спектакля, а не пьесы. Такая драматургия спектакля, создаваемая режиссером через актерские образы, была в свое время метко названа Мейерхольдом «вторым этажом пьесы», то есть то, что приносится в спектакль театром. В данном случае «вторым этажом» можно считать сценическое действие, прирожденным мастером которого был Аджемян.

Режиссерская задача осложнялась еще и тем, что приходилось искать для каждого образа систему конкретных сценических действий, дополняющих «недостаточно» драматургию литературного образа<sup>1</sup>. Здесь сценическое действие обрело самостоятельную функцию, освобождалось от иллюстраторской роли, превращалось в энергичный и специфичный язык сцены. Естественно, работа режиссера над актерским образом становилась весьма важной. Вот здесь-то очень понравился опыт работы над чеховской драматургией, учившей наделять образ глубоким внутренним содержанием, выражаемым тонким сценическим действием.

Режиссерская разработка пьесы «Мое сердце в горах», как и во всех лучших аджемлянских постановках, основана на синтезе многообразных компонентов спектакля. А слияние режиссерских приемов с искусст-

<sup>1</sup> Об этом спектакле подробно см.: Ринг в а в С. Ринг Персиян М., «Искусство», 1968, с. 167—175.

пом актера в этом спектакле, пожалуй, достигло высшего уровня.

Как уже говорилось в начале настоящей главы, среди постановок классических пьес «Высокоцитимые попрошайки» и «Багдасар ахпар» занимают обособленное место — в первой Аджемян блестяще лишь начал утверждать свое понимание классики, во второй — он довел это понимание до кульминации. Если до «Высокоцитимых попрошайек» Аджемян основательно готовился к своему «открытию», то после «Багдасара» он творчески развивал собственный опыт, оттачивал мастерство и технику.

В «Багдасаре» сфокусированы принципиальные достижения режиссерского искусства Аджемяна. Эта работа армянского мастера обратила на себя внимание многих крупных деятелей культуры как в Советском Союзе, так и за рубежом. Уильям Сароян, художник строгий и много видевший, высоко оценил спектакль «Багдасар ахпар», заявив: «Должен сказать, что этот спектакль — один из лучших спектаклей в мире»<sup>1</sup>.

Видный норвежский театральный критик, председатель Государственного театрального совета Норвегии Плуль Гъесдаль сказал, что «спектакль великолепно поставлен и сыгран с превосходным юмором»<sup>2</sup>. Выдающийся советский режиссер Ю. Завадский отмечал: «Армянский народ сегодня по праву гордится своей литературой, давшей стране Аветика Исаакяна, своей музыкой, своей живописью. Он вправе гордиться и своим театром, способным создавать спектакли, подобные «Багдасару ахпару»<sup>3</sup>. Драматург А. Арбузов утверждал, что «Багдасар ахпар», по его глубокому убеждению, явление не обычное в театральной жизни всей страны.

<sup>1</sup> «Тракан терт», 1980, 23 ноября.

<sup>2</sup> «Театр», 1956, № 4, с. 175.

<sup>3</sup> «Советская культура», 1956, 8 июня.

Армянская театральная критика также высоко оценила спектакль, справедливо назвав эту работу режиссера этапной и для театра вообще и для творчества Аджемяна.

В «Багдасаре» синтезируются две грани режиссерского искусства Аджемяна: здесь комическое доведено до искрящейся степени, выраженной в «Двенадцатой ночи», а трагическое — до мрачной сгущенности красок, достигнутой в «Утесе».

Для режиссера в этом спектакле нет резкой грани между комическим и трагическим, комические ситуации он насыщает трагическими переживаниями героя, добиваясь четкости идейной трактовки пьесы Пароняна. Особенности сложного жанра трагикомедии не навязывались режиссером спектаклю, они естественно и органически рождались из концепционного решения классического произведения.

Традиционная трактовка пьесы «Багдасар ахпар» заключалась в том, что главный Герой высмеивался всецело. Аджемян пересматривает такое толкование, он акцентирует внимание зрителей на том, что главный виновник всего происходящего — среда, в которой если и есть кто-нибудь, кто заслуживает сочувствия, то это сам дядя Багдасар. Вот почему, решая весь спектакль в комедийном плане, режиссер несколько по-иному относится к образу Багдасара, насыщает его переживания трагическими интонациями. И нельзя сказать, что удачные сцены спектакля решены либо в трагическом, либо в комическом плане. Режиссер тонко и естественно объединяет эти начала. Трагическое врывается в сценическое повествование неожиданно, но настолько убедительно и сильно, что уже становится неотъемлемым его мотивом.

До момента, когда выясняется, что любовником жены Багдасара является друг семьи Кипар, режиссер ведет спектакль по классическому закону комедии.

Все смеются над Багдасаром, а больше и громче всех — сидящий в зале современный зритель, перед глазами которого самоуверенный дядюшка Багдасар, молодая жена которого ему изменяет с другом семьи Кипаром, кричит и обвиняет, угрожает кому-то. Все, кроме сломанного Багдасара, прекрасно понимают двусмысленность положения богатого рогоносца. И чем активнее ведет себя в подобной ситуации Багдасар — а в спектакле он поистине просто активен, — тем смешнее он выглядит. Все это действительно очень смешно, и зритель безудержно хохочет, вот такими были традиционные Багдасары армянской сцены. Исполнителям этой роли легко удавалось оглушить своего героя, выставить его в самом незавидном виде. Высмеивался Багдасар, а окружающую среду, весь моральный кодекс общества, в котором возможны подобные взаимоотношения, как бы миновала разящая сила смеха.

Аджемян пересматривает и существенно корректирует традиционный подход к пьесе. Он вовлекает в орбиту смеха всех персонажей комедии, которые и своими поступками и моралью ничуть не лучше Багдасара, над которым они так изощренно издеваются. Такое восприятие пьесы Пароняна намного расширяет идею спектакля, высмеивающего не просто отдельный персонаж, а целое общество.

И Аджемян добивается осуществления своего замысла, открывая в характере Багдасара новый для этого образа психологический пласт, подсказанный поведением персонажа и контрастирующий с отношением окружающих к нему. Вот как это происходит в спектакле.

Адвокат сообщает Багдасару имя любовника жены. Сцену эту режиссер разрабатывает с особой тщательностью, ибо она и становится камертоном трагикомического повествования дальнейших событий. Багдасар сперва просто не воспринимает эту весть. Адвокат повторяет

имя любовника, но Багдасару некогда слушать истории о каком-то дураке, он уверен в том, что адвокат рассказывает о другом Багдасаре и совершенно другом Кыпаре. Он от души хохочет, издеваясь и над адвокатом и над тем, по его мнению, другим Багдасаром. Но Огсен упорно толковывает истину, тогда Багдасар начинает сердиться, он не хочет терять времени на шутки.

Режиссер предельно оттягивает момент прозрения, чтобы преподнести его как удар, как молнию в ясном небе. Когда наступала пауза, в которой режиссер впервые осмысливал переживания Багдасара по-новому, в трагическом ключе, вступал в свои права артистический гений исполнителя заглавной роли — Рачии Нерсисяна. На лице артиста отражалась всколыхнувшая душу буря, которая не была известна ни одному из Багдасаров армянской сцены. Словно подкошенный, Багдасар — Нерсисян опускался на коврик, затем закрывал лицо руками и сидел так, как человек, которого постигло непоправимое горе. Когда же он медленно отводил руки, мы видели его влажные глаза, измученное страданием лицо. Это был страдалец, потерявший веру в людей.

Вот этот поворотный момент и был началом, переводящим спектакль в новую стилистику — трагикомическую. С каждой новой сценой режиссер все органичнее сплетал комическое с трагическим. И для этого у него уже была концепционная основа: в стремлении доказать лживость поведения окружающих сценический Багдасар был просто одержим, его фанатичное желание доказать истину перерастает в протест одинокого человека, восставшего против всеобщего обмана. Именно поэтому режиссеру удается довести повествование до кульминационной степени трагического, когда смешное рядом с трагическим становится еще смешнее, а трагическое рядом со смешным — еще трагичнее. Но эти крайние начала не просто сосуществуют, и, сплетаясь, образуют новую стилистику, в основе которой лежит точное опре-

деление Мейерхольда: «Чтобы заплакать на сцене, надо испытывать творческую радость, внутренний подъем, то есть то же самое, что нужно, чтобы искренне рассмеяться»<sup>1</sup>.

Расширение и углубление идейного звучания пьес армянских классиков режиссер последовательно осуществляет в «Намусе», «Хачсе», «Цэно», в учебных постановках «Убитый голубь» и «Злой дух», в оперных спектаклях «Ануш» и «Алмаст».

От штампов бытовой драмы, которыми оброс «Намус» за многие десятилетия сценической жизни в армянском театре, Аджемян оторвался темпераментно, почти с юношеской романтичностью. В этом произведении он увидел подлинную трагедию шекспировского масштаба и поставил эту бытовую драму в жанре трагедии. Смена жанра не была для режиссера задачей формальной, она, как в других случаях, была обусловлена идейными соображениями.

В «Намусе» рассказана печальная история любви двух молодых людей — Сусан и Сейрана, оборвавшаяся гибелью обоих.

Действие происходит в провинциальной Шемахе. Родители Сусан и Сейрана, добрые соседи, когда их дети были еще маленькими, пережили ужас землетрясения и чудом спаслись от гибели. В знак божьей милости, спасшей их от гибели, они решили, когда дети станут совершеннолетними, их поженят. Этот уговор еще более укрепил дружбу состоятельного Бархударя, отца Сусан, и бедного гончара Айрапета, отца Сейрана. Они даже не стали воздвигать разрушенную землетрясением стену, которая разделяла их дворы.

По законам адата жених и невеста до свадьбы не должны видеть друг друга. Но Сусан и Сейран с детства дружат. Не встречаться они не могут, особенно когда,

<sup>1</sup> «Нов. мир», 1961, № 8, с. 214.

уже повзрослев, полюбили друг друга. Но адат есть адат, он незыблем для шемахинцев. Бархудар отказывается от данного слова и насильно выдает Сусан за Рустам. Отчаявшись и озлобившись, Сейран в порыве гнева рассказывает мужу Сусан, что он ее целовал. Далее происходит неизбежное: Рустам, «охраняя честь» свою, убивает Сусан. Опомившись и поняв роковую ошибку, Сейран кончает жизнь самоубийством. Не так уж трудно заметить, что подобный сюжет мог послужить основой для мелодраматического спектакля.

Осуществляя спектакль в иной стилистике, режиссер включил в него ряд сцен, которых нет в пьесе, но они существуют в пьесе «Намус» Ширваназаде.

В экспозиции спектакля, где показано землетрясение, рассказывается о детстве Сусан и Сейрана. Это нужно режиссеру не для того, чтобы напомнить предысторию происходящих в пьесе событий. В этих сценах раскрываются взаимоотношения персонажей в их естественной простоте и чистоте, так сказать, в их первоначальном состоянии. Вот почему режиссер предельно подробно воссоздает быт, даже нарочито подчеркивает самые понятные и самые обычные человеческие взаимоотношения. Одновременно в экспозиции зарождается главный мотив спектакля — мотив любви героев в той прозрачной лирической тональности, разрушение которой неизбежно приведет к трагедии. Экспозиция контрастно противопоставляется последующему ходу событий, в которых люди невольно, вопреки своим истинным желаниям, лишь по велению адата берут на себя вину, совершают поступки, доводящие до катастрофы. Таким образом, экспозиция закрепляет режиссерскую концепцию, она делает разрыв между поступками людей и их нравственным обликом художественно доказательным. Вот эту трагическую раздвоенность поведения шемахинцев режиссер последовательно раскрывает в уловных мизансценах спектакля.

Цель мизансцен, художественно воплощающих замысел режиссера, начинается, пожалуй, в сцене избивания Бархударом своей дочери. Отец возмущен и взбешен тем, что Сусан нарушила адат — она постретилась с любимым до свадьбы. Он избивает ее в порыве гнева. Таково содержание эпизода. Но режиссер этим не завершает сцену, он театральным языком показывает, как Бархудар раскаивается в своем поступке, и зритель отчетливо видит душевные колебания персонажа. Чем дальше, тем ясственнее режиссер подчеркивает эту раздвоенность: отказываясь от данной им клятвы обручить дочь с Сейраном и идя на разрыв с соседом Айрацетом, Бархудар никак не может отпустить руку доброго друга.

Если в иных работах Аджемьяна нет-нет да и попадались режиссерские детали, не имеющие прямого отношения к замыслу спектакля, то в «Намусе» они крайне экономны и точны, здесь каждая деталь, образная мизансцена «работают» на его замысел. Г. Бояджиев не случайно назвал спектакль «Намус» лирической трагедией.

Особенно художественно оригинально разработан мотив любви в «Намусе». Помимо мизансцен, образно раскрывающих тему любви Сусан и Сейрана, в спектакле есть немая сцена, которую режиссер создал, используя авторский намек, существующий в повести. Нарушение адата привело к разрыву между родителями влюбленных. Когда-то стена, разделявшая соседние дворы, была разрушена землетрясением, и не было надобности воздвигать новую. Теперь на месте развалин выросла каменная стена, разлучившая влюбленных. На этом месте и происходит придуманная режиссером немая сцена. Влюбленные, не ослабляясь, по влечению чувства подходят к высокой каменной стене. Они не видят и не слышат друг друга, но их уста шепчут слова любви. Прильнув к стене, Сусан и Сейран, полные стра-

стной любви и беспомощные, действительно подобны фатально обреченным. Волна больших чувств, ударяясь о символизирующую грубую силу действительности сцену, окончательно закрепляет трагический регистр поствопования. Мизансцена, оставаясь статичной внешне, предельно насыщена внутренней динамикой.

Невольно вспоминается сравнение Мейерхольда: «Когда вы смотрите на мост, то видите как бы запечатленный в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте,— это главное в нем, а не тот орнамент, которым украшены его перила. То же и мизансцена»<sup>1</sup>.

Вместе с тем в «Памусе», как и в других лучших работах Аджемьяна, властвует принцип достоверности, начало сиюминутного течения жизни на сцене.

Показательна в этом отношении сцена свадьбы. Обычно ее трактовали как иллюстративную вставку в спектакль, в ней лишь демонстрировался свадебный обряд с танцами и песнями. Аджемьян не лишает сцену этнографичности, виртуозно строит мизансцены старинного обряда, но вместе с тем насыщает ее драматическим содержанием, развивающим ведущий мотив спектакля.

Сусан выдают замуж за Рустама. Разлученная с любимым Сейраном, послушная воле отца и силе адата, она безропотно идет под венец, связывает судьбу с человеком, которого не видела и не знает. Она появляется в белом подвесничном платье, ведомая женихом. На сцене в полном разгаре свадебное пиришество — веселье и радость царят в доме шемахинца Бархударя. А на плоской крыше в вечерних сумерках появляется Сейран. Он знает, что Сусан выдают замуж. И начищается, если можно так выразиться, немой пластический диалог влюбленных. Она, ведомая Рустамом, внезапно остано-

<sup>1</sup> «Нов. мир», 1961, № 8, с. 232.

ливается — не в силах идти дальше. Он в отчаянии ходит по крыше.

И в том, что Сейран мечется по крыше, и в том, что Сусан остановилась под взглядом собравшейся на веселье толпы, — огромная жизненная правда. Это конкретные детали, показывающие поведение персонажей. Но зритель, «читая» эти детали и одновременно воспринимая их в контрапунктном сплетении, проникается особым чувством тревоги за влюбленных и еще раз ощущает разрушительную силу адата. Из бытовых деталей Аджемли сплетает мизансцену, в которой трагический мотив любви звучит обобщенно, с силой символа.

В той же сцене свадьбы режиссер буквально нафантазировал еще один великолепный эпизод.

На свадьбу собрались почти все родственники, даже женщины с грудными детьми. И режиссер, как бы раскрывая детали быта шемахинцев, рядом с большой комнатой, где «играют» свадьбу, показывает еще одну комнату, в которой матери укачивают, кладут спать своих детей, некоторые кормят проснувшихся среди ночи малышей.

Словно в фильме, Аджемли монтажной перебивкой неожиданно переносит внимание зрителя в эту комнату. Удивительно достоверно строит режиссер этот бытовой эпизод кормления детей. Однако не только для конкретной бытовой характеристики он понадобился режиссеру, Аджемли и здесь стремится обогатить повествование драматическим содержанием, с новой стороны высветить ведущий мотив спектакля.

Вот две женщины впопыхах кормят детей, а сами о чем-то оживленно беседуют. В их мимической игре ясно выступает тема беседы — замужество Сусан, которая должна была стать женой Сейрана, но нарушила адат. Одна из женщин искренне горюет, ей близко горе Сусан, другая бодалива, она не может простить Сусан, нару-

шившей старинный адат. Вдруг в комнату вбегает еще одна женщина, хватая своего раскричавшегося ребенка, улюлюкает его, но одновременно что-то рассказывает присутствующим. Все удивлены принесенной ею вестью, оставляют своих детей, выбегают в зал, где зритель вместе с ними видит упавшую в обморок Сусан.

Подобные бытовые детали, придуманные режиссером, делают сценическое повествование не только емким, убедительным и достоверным, они насыщают драматическое действие, развивают лейтмотив спектакля.

Вардан Аджемян, в своих ранних работах отрицавший быт в театре, теперь знает цену сценической бытовой детали. «Быт,— говорит режиссер,— следует воспринимать оком художника, знать и любить его, брать из него те обобщающие штрихи, благодаря которым более реальной, убедительной и органической становится идея произведения. Быт помогает цельности человеческих характеров. Иногда какая-нибудь бытовая деталь или подробность на сцене может дать гораздо больше, чем даже прекрасный монолог»<sup>1</sup>.

Для зрелого режиссера Аджемяна нет образности вне сценических бытовых ситуаций, обычно подпирющих в его спектаклях театральную условность. И в этом отношении, как отмечает А. Образцова, «в известной степени режиссерские искания Аджемяна противостоят, творчески соревнуются с поисками режиссеров, отстаивающих право на яркую образность, приподнятость, романтику в искусстве, отвергающем быт. Спектакли Аджемяна полемизируют с «условной» режиссурой, оспаривая право на символ, как право исключительно условного постановочного решения. Образы-символы в спектаклях В. Аджемяна принципиально отличаются в этом смысле, например, от художественных символов

<sup>1</sup> «Советская армия», 1988, № 5, с. 10.

И. Охлопкова — алое полотнище в «Молодой гвардии», одинокое яблоко на открытом помосте в спектакле «Садовник и тень», — символы, рождающихся в борьбе с бытом, в отрицании его. Эпические, символические обобщения В. Аджемьяна основываются на пристальном изучении эпохи, на тщательном внимании к подробностям, деталям. Так намечаются два разных, по-разному плодотворных направления в поисках широких художественных обобщений в искусстве современной сцены<sup>1</sup>.

Это наблюдение А. Образцовой относится к постановке «Хаос» А. Ширванзаде, в которой Аджемьян, выступивший и как автор инсценировки, придерживался главного принципа своего творчества — синтеза реального и театрально-условного, бытовой достоверности и яркой художественной образности. И в этой работе Аджемьян стремится раскрыть содержание классического произведения самостоятельно.

Если попытаться коротко охарактеризовать режиссерские достоинства спектакля «Хаос» в Театре имени Сулдукияна (1959), то следует отметить его композиционную собранность. Аджемьян сумел преодолеть самую сложную задачу, возникающую при инсценировке романов, — он точно «вынес на сцену» все существенные мотивы классического литературного произведения, драматически остро и убедительно мотивировал его ведущий конфликт.

В инсценировке романа А. Ширванзаде «Хаос», как и в пьесе «Из-за чести», выписана панорама разложения буржуазного общества. В отличие от драмы «Из-за чести», где на примере одной семьи Элизбарова раскрывается картина морального падения представителей мира капитала, в «Хаосе» этот процесс раскрыт на более широком фоне, и действие романа вовлечены мно-

<sup>1</sup> «Театр», 1960, № 10, с. 82, 83.

гие семьи нефтепромышленников, чиновников, купцов, представители трудового люда. Естественно, инсценировка не могла вобрать в себя все сюжетные линии романа. Если в «Из-за чести» Аджемин шел по пути «романтизации» спектакля, то в «Хаусе» он избирает путь драматизации романа. Вот почему основным сюжетным стержнем инсценировки становится история семьи Алимянов, вокруг которой в цепи эпизодов изображаются картины будней различных слоев буржуазного общества, как и сцены жизни рабочих нефтепромыслов. В каждом из этих эпизодов Аджемин нечернышающе характеризует нравы и характеры действующих лиц, среду, добиваясь полного художественного единения отдельных сцен, превращения их в монументальное полотно.

Уже в первой же сцене ожидая смерти миллионера Маркоса Алимяна режиссер раздвигает поистине энциклопедическую картину типов буржуазного общества. В огромном зале дома Алимянов собрались родственники, друзья, сослуживцы богача. Как и подобает в траурный час, они стоят молча, подчеркнуто строго. Но в позе каждого из них, в еле заметных движениях, в наклоне головы, в том, как сгруппировались люди, красноречиво выражается их отношение к происходящему. Всех их интересует не смерть Маркоса Алимяна, а то, кому достанется его миллионы. И это не праздное любопытство, каждый надеется на свою долю, ибо сыновья Алимяна, как думают все, будут лишены наследства, так как старший, Сибат, давно уехал в Россию и по своим либеральным взглядам не принимает богатства, а младший, Микаэл, бесшабашный кутила и мот. Но, пожалуй, эта сцена интересна не столько остротой сюжетной ситуации, сколько остротой сценической характеристики многочисленных действующих лиц; каждый из них отмечен индивидуальными чертами, но все вместе они создают выразительный портрет общества, в котором илжива — главный двигатель его существования.

Коллективный портрет этого общества в каждой сцене обогащается режиссером, оспещается с новой стороны.

Так, в сцене кутежа у другого миллионера — Кязимбека театрально броско, психологически убедительно дана картина нравственного падения представителей мира капитала. А финальная сцена пожара на нефтепромыслах Алимянов окончательно убеждает в полном духовном крахе тех, кто продал душу «желтому дьяволу». Одновременно именно в этой сцене со всей убедительностью показана нравственная чистота и сила людей труда.

Вот на таком широком социальном фоне режиссер крупным планом выводит внутрисемейное столкновение братьев Алимян.

Очень важно подчеркнуть, что основной конфликт спектакля не ограничивался столкновением братьев Алимян, — в режиссерской разработке Аджемяна он разрастался в убоженный конфликт человека с его средой. Контрастная противопоставление линий Микаэла и Смбата изображается на сцене как естественное и закономерное следствие влияния среды стяжателей на человека, как результат разрушительного действия законов буржуазного общества.

Психологическая динамика спектакля строилась на перекрещивающихся линиях судеб братьев — духовного падения Смбата, вступающего в спектакль безукоризненно честным человеком, и морального возрождения Микаэла, начинающего свой путь в спектакле человеком опустошенным и падшим. Эти нисходящая и восходящая линии и составляли психологический остов спектакля, одновременно служили пружинами драматического действия. Дело не в том, что в «Хаосе», как справедливо отмечалось многими критиками, были промахи, не совсем мотивированные или художественно слабые сцены и образы. Они действительно были. Важно то,

что принципы построения спектакля и здесь остались аджемьяновскими, самостоятельными.

Таковыми они остаются даже в учебных работах Аджемяна на сцене Художественно-театрального института, например, в «Злом духе» А. Ширпазаде и «Убитом голубе» Нар-Доса.

Обе пьесы, освобожденные от традиционных штампов, прочитаны Аджемяном заново. Например, в «Злом духе» мелодраматизм, обычно сопровождающий постановки этой пьесы, уступил мужественному и суровому рассказу о горькой судьбе армянки. И опять-таки, как и в «Намусе», переключении жанрового регистра на трагедийную тональность было не самоцелью, не формальной задачей, а являлось следствием более глубокого и современного идейного осмысления классического произведения.

Работа режиссера над пьесой Нар-Доса «Убитый голубь» была столь же принципиальной.

На учебной сцене вместо сентиментальной мелодрамы, как по традиции трактовалась эта пьеса, была показана освобожденная от бытовых деталей драма-баллада. Уже в оформлении, автором которого был сам Аджемян, ясно прочитывается новаторский замысел спектакля. Условные, сдержанные и предельно лаконичные декорации без раскрашенных обоев на стенах и старинной тяжелой мебели, здесь всего два-три штриха: кресло, стол, подевечник и скамья в саду. А в глубине сцены луч прожектора ласкает распростертые крылья убитого белого голубя, брошенного неизвестно почему в этот темный угол. Вначале эта деталь кажется декоративной и даже ненужной, хотя луч света настойчиво фиксирует наше внимание на ней.

Постепенно зритель начинает воспринимать убитого голубя как символ убитой любви героини драмы. Но такая образная деталь для Аджемяна была бы слишком односложной и прямолинейной. В финале спектакля ре-

режиссер неожиданно меняет символ. А пока, по ходу разворачивающихся действий, герои очень мало говорят — они выражают свои мысли больше жестами, взглядами в паузах, чем словами. Слова оставлены только самые необходимые, без которых непонятной будет сама история. Много лет назад фронт и ловелас Тусян, убив в парке метким выстрелом голубя, встретил перепуганную Сару. Девушка влюбилась в Тусяна, а он, несчастлившийся очередной жертвой, бросил ее и исчез. И вот теперь они встречаются вновь. Тусян снова добивается встречи с Сарой, душевно искалеченной от пережитой драмы. Она не выдерживает и кончает жизнь самоубийством.

Эту историю Аджемян мастерски разрабатывает на тонких нюансах, акварельно. И мир эмоций героев трогает зрителя. Когда же повествование подходит к концу, режиссер поистине совершает чудо: он заставляет героя, совершившего преступление, на глазах у зрителей буквально рассыпаться, уничтожиться, пережить агонию моральной гибели. Его фатально преследует луч света, который в начале спектакля так настойчиво искал убитого им голубя. А там, где ранее белели крылья убитого голубя, лежит погубленная им Сара.

Смелый, творческий пересмотр Аджемяном традиций, утверждение им своего видения произведений классики, естественно, не проходили без полемики, споров. Но, пожалуй, наиболее острый разговор открыл спектакль «Пэно» Габриэля Сундукяна в Театре его имени (1986). Аджемяна обвинили в том, что он не понимает лучшую пьесу Сундукяна, искажает ее идею, принижает ее социальный пафос.

Как и в случае с «Вагдасар ахпаром», сценическая жизнь аджемяновского «Пэно» убедительно опровергла несостоятельность обвинений некоторых критиков.

Театральная жизнь «Пэно» очень длинна, ей уже более ста лет. Бесчисленное множество раз ставился «Пэ-

по», много замечательных исполнителей выступили в нем. И не только в армянском театре. Пьесу Сундукяна видели русские, грузинские, азербайджанские, иранские, турецкие зрители. В советское время только на сцене Театра имени Г. Сундукяна «Пэпо» трижды ставил режиссер А. Гулакян. Наконец, по пьесе был создан лучший армянский художественный фильм.

Подобная сценическая биография произведения очень облизывала режиссера, хотя она же предполагала и другое отношение, ведь пьеса обросла исполнительскими и постановочными штампами.

Стилевых решений «Пэпо» было великое множество — они менялись соответственно задачам, которые решал театр в тот или иной период. Но при всем различии постановок основная идея произведения, согласно которой Пэпо становился героем — разоблачителем пороков сильных мира, оставалась неизменной. Такой она была и в спектакле Аджемяна. Но, оставляя за Пэпо его священную обязанность разоблачителя, режиссер менял художественную стилистику новоствоания, превращал героя в обыкновенного человека, лишал ореола исключительности. Если в прежних прочтениях Пэпо подчеркнуто отличался от окружающих и поступками, и манерой говорить, и героической позой, и исключительным темпераментом, то ничего этого в аджемяновском спектакле нет.

Чего же добивался режиссер? Попробуем на анализе отдельных сцен понять режиссерский замысел.

Почти всеми постановщиками этой пьесы первое появление Пэпо обставлялось театрально торжественно. Первый же монолог о труде Пэпо, простой рыбак, произносил патетично, исполнитель декламировал этот монолог, эффектно подчеркивал всю значимость и поэтичность текста.

В спектакле Аджемяна Пэпо появлялся почти незаметно, во всяком случае, не торжественно: он выходит

откуда-то из-под моста, где, видимо, пригваздывал рыбацкую лодку или плот, входит в свой дворик, позител с сетями, уставший после трудового дня, начавшегося еще задолго до восхода солнца, ложится отдохнуть, тут же во дворе. Свой знаменитый монолог о труде этот действительно трудовой человек произносит лежа, засыпая от усталости. Можно себе представить, за какое кощунство принимают такое поведение героя те, кто привык видеть Папо подтянутым, бодрым, произносящим свой монолог так, как это можно сделать, только стоя на трибуне. Такая смена стилистики соответствовала требованиям современного театрального мышления. Предельная экономия выразительных средств, сдержанность, лаконизм, прозрачность формы — вот чего добивается Аджемян не только в постановке пьесы «Папо».

Вопрос этот весьма важен для дальнейшего развития армянского театра, и потому стоит сделать небольшой экскурс в 50-е годы, когда Театр имени Сундукяна побывал в Москве, предстал перед судом самых строгих критиков. Тогда ведущий армянский театр был назван критиком А. Образцовой «романтическим театром», а режиссер В. Плучек отмечал: «В этом театре знают цену сценическим контрастам, умеют, даже в пределах одного спектакля, сопрягать высокое с низким, трагедию — с сатирой и гротеском, любят скульптурность, широкий жест, укрупненную деталь, броскую, подчеркнутую мизансцену. Таков почерк театра, такой же, мне кажется, почерк его главного режиссера В. Аджемяна»<sup>1</sup>.

Характеристика искусства Аджемяна бесспорно правильна, но ей не хватает определения тех важных тенденций в творчестве режиссера, которые развивались начиная с 30-х годов и к середине 50-х уже сложились как типичные и ведущие. Только «широкий жест»,

<sup>1</sup> «Лит. газ.», 1956, 9 июня.

«броская, подчеркнутая мизансцена» или «сценические контрасты» уже не могли полностью определять лицо современного армянского театра — эта система выразительных средств нуждалась в корректировке, в творческой фильтрации, в обогащении искусством, близком по своей стилистике к документальной достоверности.

Эту тенденцию в творчестве Аджемяна отметил Ю. Звадский, который по поводу «Дяди Багдасара» писал, что ценность аджемяновского спектакля «в точности, достоверности, убедительности того, что происходит на сцене». Приветствуя «искрящийся талант режиссера Вардана Аджемяна, его умную, тонкую выдумку, его темперамент», подмечавший советский режиссер одновременно отмечал «современность егоображений и мышления»<sup>1</sup>.

В «Папо» наиболее последовательно проявились эти тенденции аджемяновского творчества. Как всегда, художественная стилистика спектакля формируется и определяется идейной концепцией режиссера.

Как уже говорилось, для Аджемяна Папо не является исключительной личностью. Если исключительный поступок совершает исключительная личность, в этом, пожалуй, нет удивительного или непонятного. Когда же подобные поступки совершает человек обыкновенный, это меняет не только акценты повествования, но и характер понятия героического поступка, а героизм становится не только уделом исключительных людей, а и самых обыкновенных. Тем самым утверждается современная мысль — каждый обыкновенный человек, каждый честный может и должен поступать так, как поступал Папо, может, так как и Папо был обыкновенным, каких большинство в жизни. Честность при этом не возводится в степень подвига, а раскрывается как норма повседневия, как норма общественного бытия человека.

<sup>1</sup> «Соп. культура», 1956, 8 июня.

Аджемян вовсе не снимает героического содержания поступков Папо, он снимает героическую и помпезную форму их выражения.

Конечно, можно и сегодня «Папо» трактовать в иной художественной стилистике, например торжественно театрално обставить бунт героя, но это вовсе не значит, что аджемяновское видение «Папо», по нашему глубокому убеждению, весьма убедительное и современное, не имеет права на существование. Приведем небольшую заметку Гургена Маари, написанную специально по поводу этой работы Аджемяна: «Новым постановки пьес национальной классики отмечены главным стремлением — освободить эти пьесы и их действующих лиц от «сценической пыли», которой они были покрыты прежними постановками, представить их в новом видении и блеске.

...Как всегда, и на этот раз Аджемян не изменил себе, пошел по непроторенному пути искусства и создал красочный спектакль. Здесь нет традиционного толстобрюхого Зимзимова, нет мелодраматического и плаксивого Гико. Пьеса обогатилась новыми нюансами.

С этих позиций следует смотреть «Папо»<sup>1</sup>.

Принципиальная позиция Аджемяна в отношении классики утверждалась всякий раз, будь то в драматическом или оперном театре и даже в Театре музыкальной комедии. Особенно интересна работа режиссера над национальными классическими произведениями — операми «Ануш» А. Тиграняна и «Алмаз» А. Спендиарова.

«Ануш» не менее, чем «Папо», а пожалуй, даже более, так как в оперном искусстве более прочно сохраняются традиции, обросла сценическими штампами, переосмотреть которые было делом весьма сложным.

Задача Аджемяна осложнилась еще и тем, что его коллега Армен Гулакян четырежды обращался к

<sup>1</sup> «Ерекош Ереван», 1966, 8 апр.

«Ануш» и, казалось, исчерпал постановочные возможности оперы. К тому же постановки Гулакяна вызвали интерес музыкальной общественности, а одна из них, как свидетельствует сам Аджемян, «стала близкой народу, была принята со всеми своими достоинствами и недостатками»<sup>1</sup>. Однако этот спектакль, по мнению Аджемяна, имел ряд существенных недостатков, был насыщен излишними бытовыми деталями, в нем ощущалась прямолинейность характеристик, в художественном оформлении допускались элементы натурализма.

Приступая к постановке оперы «Ануш», Аджемян начинал спор с прочно сложившейся режиссерской концепцией первого постановщика оперы. В свое время Гулакяна упрекнули в том, что он отошел от духа поэмы О. Туманяна «Ануш», пренебрег стилистикой музыки А. Тиграняна, неверно трактовал оперу в мистическом плане. Главное, в чем упрекали Гулакяна, заключалось в том, что он, не имея на то оснований, подчеркивал в спектакле трагизм, обреченность любви Ануш и пастуха Саро, излишне акцентировал фатальность этой любви.

Действительно, в последних двух постановках оперы (1950 и 1956) Гулакян добивался строгости и чистоты жанра трагедии, в них даже традиционные бытовые сцены трактовались несколько приподнято, обобщенно. Так, бытовая сцена хождения девушек к роднику за водой превращалась в скорбное шествие, а печальный рассказ Ануш об иве («Ива — говорят, девушкой была») звучал как трагический монолог. Сцена праздника гадапия, прежде исполняемая на фоне идиллического пейзажа, переносилась на развалины древнего армянского храма. Трагедийное звучание спектакля «Ануш» полностью поддерживалось дирижером М. Тавризяном.

Аджемян не был против подобной трактовки оперы, но он поставил своей задачей освободить спектакль от

<sup>1</sup> «Советская арест», 1969, № 9, с. 32.

налета стилизации под трагедию, от элементов фатальности, как и от излишних бытовых деталей. Он стремился вдохнуть в оперное произведение жизненные интонации, развернуть на сцене естественную жизнь героев.

Осуществляя эту задачу вместе с дирижером спектакля Оганом Дуряном, Аджемян развернул драматургию спектакля так, что трагедийное возникало естественно и закономерно. Это потребовало изменения стилистики сценического действия. Мажорная, оптимистическая интонация, в особенности в начальных эпизодах, приблизила спектакль к стилистике народных эпических сказаний.

При этой трактовке режиссер должен был пересмотреть и бытовые эпизоды, освободить спектакль от излишней детализации, чтобы подчеркнуть эпическое дыхание оперы. Вот почему в спектакле появились подлинно народные сцены, красочные, отмеченные широтой и масштабностью сценического действия, пронизанные подлинным народным духом.

Теперь вереница девушек, спускающихся к роднику, уже не выглядела скорбным шествием — она разворачивалась естественно и широко, в мажорном построении, но в общей атмосфере сцены, в том, как смех девушек перемежался с тревожным ожиданием, постепенно зарождалось и усиливалось трагическое звучание. Теперь рассказ Ануши — Гоар Гаспарян об иве не обособлялся в трагический монолог, а трагическое постепенно возникало из грустной ладунисовой песни-исповеди, которая звучала естественно и просто.

В сценах сельского праздника и гадания Аджемян добивался предельного приближения к образному строю народных зрелищ, отмеченных задорным, веселым духом, бесшабашным поведением участников. Усиливая настроение праздничности и веселья, режиссер одновременно заставлял зрителя с тревогой следить за собы-

тиями, которые приводили к завязке трагической коллизии.

Чтобы конкретно представить, как добивался этого Аджемли, обратимся к сцене сельской свадьбы. И в либретто и в музыке эта сцена является одной из узловых, и потому режиссер придает ее разработке важное значение. Это красочная музыкально богатая и яркая сцена является завязкой драматического действия оперы. Именно здесь возникает тот реальный конфликт, который и меняет ход дальнейших событий, обуславливает их трагедийный накал.

Сцена свадьбы начинается с возвращения жениха и невесты. Она насыщена комедийными танцами кехвы, застольными песнями. Интересно, что при последующей переработке оперы композитор, усиливая значение этой сцены, специально обогатил ее народным мелосом, включил женский танец «Нууфар» и групповой танец пастухов «Кочари»<sup>1</sup>.

Народный характер сцены был учтен Аджемлиом при разработке четвертой картины третьего действия. Режиссер создавал впечатляющую картину свадьбы со множеством бытовых подробностей, достоверно изобразив весь обряд народного веселья. Тут появились и любопытная деревенская детвора, выглядывавшая из самых неожиданных уголков, и взрослые зеваки-крестьяне, и колоритные фигуры стариков, и хлопочущие подружки невесты, и родственники, друзья жениха — словом, на сцене ожила картина подлинной крестьянской свадьбы.

Атмосфера веселья нагнеталась режиссером в убыстренном темпе, никак не выдавая приближения того трагического момента, с которого и начнется перелом музыкальной и сценической драматургии. Этот трагиче-

<sup>1</sup> См.: Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, т. I. Ереван, 1956, с. 265—267.

ский момент исподволь готовился в предыдущих картинах. Так, во время гадания девушек на фоне хора «Амбарцум яйла» («Вознесение»), общее веселое настроение резко меняется в тот момент, когда одна из подруг вытаскивает из кувшина камушек с меткой Ануш и рассказывает ей:

Эй, выросшая среди гор  
Красавица, ночь — твой взор!  
Но милого твоего  
Ждет гибель — пуля в упор!<sup>1</sup>

Или до этого, в сцене праздника познессения, молодые пастухи просят Саро, возлюбленного Ануш, и Моси, ее брата, побороться. Но Моси отказывается:

Есть в темных ущельях обычай седой.  
Старинным обычаям верен всегда,  
В борьбе удалец удалца пред толпой  
Спиной к земле не прижмет никогда.

И вот на деревенской свадьбе затевается шуточная борьба пастухов. В круг выходят Саро и Моси, все весело подзадоривают борцов, звонко играет музыка, громко кричат друзья, собравшиеся парни. Режиссер предельно накаляет атмосферу, люди, толкая друг друга, пробираются через толпу, чтобы лучше рассмотреть удалцов, мальчишки забираются на крышу дома, подпрыгивают от радости. Здесь же находятся подружки невесты, вместе с ними и Ануш.

В прежних постановках оперы в этой сцене девушки прятались за занавеской (по обычаю армянской деревни) и оттуда следили за игрой молодых пастухов. Аджемян нарушает традиционную трактовку сцены. В его спектакле Ануш невольно выходит из-за укрытия — она не может оставаться там — и с полным вниманием следит за борьбой любимого и брата. Именно в этот момент Саро видит Ануш. Их взгляды встретились. И Саро, нарушив

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод П. Державина.

«обычай седой, удалыца пред толпой спиной к земле прижал».

Отсюда и начинается трагическая развязка. Моси не смог простить Саро, он должен отомстить. Далее Саро и Ануш убегают в горы, Моси настигает их и убивает Саро, Ануш лишается рассудка и бросается в волны горной реки Дебед.

Аджемян сценически резко оттеняет роковой момент, когда, встретившись взглядом с Ануш, Саро, забыв все на свете, нарушает обычай — в шуточной игре прижимает Моси к земле.

Кстати, поступая так, режиссер исходил из музыкальной драматургии сцены. Музыковед Г. Тигранов указывает, что «в сцене борьбы Саро и Моси, в момент, когда Саро взглянул на Ануш, в оркестре зазвучал отрывок мелодии из любовной серенады Саро в первом акте, словно расшифровывая этот взгляд»<sup>1</sup>.

В музыкальной драматургии сцены спадьбы звучат ведущие лейтмотивы оперы, в том числе мотивы Ануш и Саро. Аджемян, оставаясь верным духу оперы и поэмы Туманяна, полифонически разрабатывает сцену, обогащая ее множеством ярких деталей, создает атмосферу звонкого веселья, чтобы неожиданно и резко, как трагическую ошибку, оттенить поступок героя. И это ему удается блестяще. Вся сцену, особенно роковой момент мгновенной встречи взглядов Ануш и Саро, слушатели не могут забыть до конца представления. Когда в финале оперы в кульминационный момент арии обезумевшей Ануш в оркестре и партии хора возникает музыкальный образ спадьбы, сидящие в зале как бы вновь видят построенную режиссером сцену.

В оперном спектакле, как и в драматическом, Вардан Аджемян воспринимает и выражает человеческие страдания, добиваясь широких художественных обоб-

<sup>1</sup> Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, т. 1, с. 207.

щений. И здесь он последовательно утверждает концепцию «виновности социальной среды», всесторонне мотивируя поведение персонажей оперы с этой точки зрения. Основание тому давала поэма Ованеса Туманяна, в которой нет пирровых и виноватых, здесь все страдающие являются жертвами жестоких нравов и обычаев.

Гораздо сложнее была работа режиссера над постановкой оперы А. Спендиарова «Алмаст», приуроченной к 100-летию со дня рождения выдающегося композитора, широко отмечавшегося в 1971 году. «Алмаст» неоднократно ставилась на сценах крупнейших оперных театров страны — Москвы, Одессы, Тбилиси. Трижды обращался к ней и Театр оперы и балета имени Спендиарова. Но до постановки Аджемяна, четвертой по счету, опера ставилась не так, как была задумана композитором.

А. Спендиаров, много лет работавший над «Алмаст», не успел завершить партитуру, хотя в клавире опера окончательно была завершена еще в 1922 году, за шесть лет до смерти композитора. За все эти годы Спендиаров, разрабатывавший партитуру «Алмаст», не коснулся ее клавира.

Музыковед Г. Геодакян, исследовавший творчество Спендиарова, отмечает: «Самая мысль о том, что опера в какой-то степени осталась незавершенной, сыграла пагубную роль во всей сценической жизни этого любимого детища композитора. Под этим предлогом стали выдвигаться различные версии, стали прибавляться новые арии и сцены — все это с самыми лучшими намерениями «ярче и полнее выявить художественный замысел самого композитора», не имевшего якобы возможности из-за преждевременной смерти воплотить этот самый «замысел»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Геодакян Г. Жанровые особенности оперы «Алмаст». Доклад, прочитанный на сессии, посвященной 100-летию со дня

Сюжет оперы заимствован из поэмы Ованеса Туманяна «Взятие Тмкберда». Либретто написано русской поэтессой Софьей Парнок.

«Взятие Тмкберда» — поэтическая разработка народного предания о неприступной армянской крепости Тмук, князе Татуле, его храбрых воинах и прекрасной черноокой княгине, измена которой и предвредила трагическую участь Тмкберда и его защитников. Это предание, бытующее в Джавахке, Туманян опозитизировал и несколько конкретизировал, введя в поэму историческую личность — владыку Ирана Надир-шаха. Но эта конкретизация не превращала поэму в достоверную историю борьбы армянского народа с захватчиками. Повествование носит, скорее, былинно-эпический характер. Вот отрывки из поэмы, характерные для ее стиля:

Собирает орды шах Надир,  
Раддается звон мечей.  
Тучами он крепость загородил,  
Что чернее всех ночей.

Витязей ведет он за собой,  
Меч отточенный свистит.  
Конь заржал. И прямо в смертный бой  
С конницей Татул летит.

Сорок суток бились храбрецы,  
Не смолкая, бой кипел.  
Крепостные высятся зубцы  
Над кровавой грудой тел.

Вышел весь Иран и весь Туран.  
Звон мечей немилосерд.  
Бьет и бьет по крепости таран,  
Но не дрогнул Тмкберд

---

рождения А. А. Спендиарова 13 декабря 1971 г. (рукопись хранится в Институте искусств АН АрмССР).

И в победной радости клонясь,  
Возвращаясь в замок свой,  
Целовался утомленный князь  
С черноокою женой<sup>1</sup>.

Важно подчеркнуть, что Туманяна интересовала в первую очередь не историческая достоверность описываемых событий. Воспользовавшись поэтической версией истории крепости Тмук, он раскрыл глубокий философский мотив, зерно которого содержится в последних строках поэмы:

Друзья! Мы в жизни гости все.  
Со дня рожденья мы  
Бредем по суетной стезе,  
И ждет нас царство тьмы.  
Но нас дела переживут,—  
Злой, доброй ли молвой.  
Блажен, кто безупречно тут  
Весь путь проходит свой!

О безупречности человеческой жизни, о тленности корыстных стремлений и темных страстей, о бессмертии любви и преданности эта поэма. Этот философский срез туманяновского произведения более всего заинтересовал композитора. Именно поэтому он вместе с Софьей Парнок так долго работал над либретто оперы, в котором на первый план выступили образы тирана Надиршаха, честолюбивой княгини Алмаст и храбреца Тагула.

Прав исследователь творчества Туманяна Л. Ахвердян, утверждающий, что «Туманян был первым в армянской литературе, кто с совершенно новых эстетических позиций обратился к родной истории». Далее Ахвердян уточнит позицию поэта: «Историческое прошлое народов дает не только уроки патриотизма, и искусство не только на этих уроках обращается к

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод П. Антокольского.

прошлому. Армянская история в течение столетий так же породила не только сюжеты патриотического содержания, но и сюжеты, которые соприкасаются не с патриотизмом, а с большим миром человеческих страстей»<sup>1</sup>.

Во всех постановках оперы, осуществленных до Аджемшиа, ее философский мотив отходил на второй план, ступенчивался, даже искажался. Ведущей становилась тема героико-патриотического борения народа. Чтобы усилить этот мотив, к опере Спендиарова дописывались новые арии и даже целые сцены. Особенно заметно искажался финал оперы. У Спендиарова и Парнок опера завершалась тем, что жестокий Надир-шах, коварством и обманом захватив Тмук, задумался над бренностью жизни:

Все суета. Мигутна слава наша.  
Богатство, страсти, лживый блеск побед.  
Рука любимой нам подносит чашу,—  
Кто скажет, что в вине отравы нет...  
Тятул, противник доблестный, давно ли  
Здесь в честь твою гремел веселый пир?  
А я живу, твой грозный праг Надир<sup>2</sup>.

Затем Надир-шах вызывает Алмаст, которая ожидала в награду за измену Тятулу корону, трон, и спрашивает ее:

Ты знала блеск, и счастье, и покой.  
Ужель тебе той славы мало было?  
Так почему ж своим ты изменила?

Алмаст понимает, что обманута шахом, она «выхватывает кинжал и с яростным криком: «Отрада мне одна осталась — мщенье!» — замахивается на шаха. Телохранители обезоруживают ее. На приказ Надир-шаха каз-

<sup>1</sup> А х м е р д ж и Л. Мир Туманяна. Ереван, «Айпетрат», 1966, с. 338.

<sup>2</sup> Театр оперы и балета Армении. М., «Искусство», 1939, с. 48.

нить ее Алмаст пытается вырвать из ножен телохранителя меч, чтобы заколоть себя, но ее схватывают и ведут к палачу»<sup>1</sup>.

В прежних постановках опера завершалась дописанной сценой, в которой восставший народ изгоняет Надир-шаха из Тмука, ликует победу и казнит предательницу Алмаст.

Аджемян вместе с дирижером Огном Дуршом, с которым работал и над оперой «Ануш», пересматривает ставшую традиционной сценическую концепцию оперы Спендиарова. Он обращается к первоначальному замыслу композитора и добивается глубокого раскрытия философского содержания оперы. Вот почему, придавая большое значение народным сценам, отражающим героическую тему оперы, режиссер одновременно подчеркнуто рельефно изображает образы Надир-шаха, Алмаст и Татула. От этого меняются акценты. Надир-шах не выглядит только лишь тираном, не знающим душевных борений, Алмаст не только лишь изменница, не переживающая душевной трагедии, не испытывающая чувства раскаяния.

Персонажам оперы в трактовке Аджемяна присущи человеческие страдания. Режиссер пытается раскрыть природу страстей героев, выявить и философски обосновать причины их поступков.

Именно поэтому на репетициях Аджемян так настойчиво стремился развернуть сцену танца Алмаст в третьем акте. Здесь княгиня, решившись предать Татула, напоить воинов и, усыпив всех, открыть ворота крепости, по ремарке в либретто, танцует, чтобы развеселить пирующих и не вызвать у них подозрения. По замыслу режиссера, этот танец обрел глубокий драматический смысл, в нем выразилась противоречивость характера княгини, ее сомнения, то есть все то, что выражено в

<sup>1</sup> Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, т. 1, с. 381.

музыке, но не написано в тексте либретто. И режиссер разворачивал сцену танца в своеобразный пластический монолог героини.

Эта сцена, как и ряд других находок режиссера, из-за слабого технического исполнения не прозвучала должным образом в спектакле. Так, в том же третьем акте режиссер задумал блистательную сцену пира, в которой поведение каждого действующего лица, каждого статиста было детально разработано. Но в самом спектакле подсказанные на репетициях режиссером детали не исполнялись или неверно исполнялись, отчего вся сцена выглядела бледной и маловыразительной.

Оригинально решал Аджемли финал оперы. Жестоким Надир-шах после арии «Всё суета. Минутна наша слава...» вызывает Алмаст, чтобы внушить ей покорность и смирение. Режиссер акцентирует внимание на арии Надир-шаха «Я помню, был я отрок смуглаличий...», в которой говорится об укрощении лхой кобылицы. Ария заканчивается словами:

Ну, я с тех пор, как владею треном,

Такие я установил законы:

Коней мой конюх укрощает,

А жен строптивых евнух усмирнет.

Отсюда начинается столкновение между Алмаст и Надир-шахом, изображаемое режиссером в подлинно трагедийных интонациях. Примириения между ними быть не может. И каждый по-своему раскрывается, но оба вовлечены в водоворот катастрофических событий. Надир-шах, приоткрыв завесу, показывает трон, на котором лежит мертвый Татул. Вот она — цена измены Алмаст. Но будет ли верна она Надиру? В этой немой режиссерской сцене четко разграничиваются позиции шаха и княгини. Для Надира всё суета, для Алмаст — «отрада мне одна осталась — мщенье!» После этого княгиня, женщина волевая и честолюбивая, не может не выхватить меч, чтобы убить шаха.

В режиссерской интерпретации Аджемьяна этот по-ступок Алмаст убедительно мотивирован и оправдан. Телохранители не допускают этого. Но режиссер расширяет события дальше. Он стремится выразить рас-каиние героини — ведь звучит же в оркестре во время девичьих игр «Джан-голум» тема страшного предска-зания, которая обретает характер траурного марша. Режиссер под эту траурную музыку строит мизансцену: Алмаст в полном отчаянии за содеянное зло, над мерт-вым телом преданного сю Татула вонзает мечь в грудь и падает замертво. Траурная музыка все еще звучит в оркестре.

Споры вызвал и этот финал. Правы были и те, кто требовал, чтобы Алмаст казнили, как указано в либрет-то С. Паронюк. Аджемьян доказывал правоту своей кон-цепции, мотивируя самоубийство Алмаст высшим нака-лом обманутого тщеславия. Аджемьян пытается осмыс-лить финал оперы как раздумье о смысле бытия, показать то, о чем Ованес Туманян говорит в последних строках своей поэмы:

Влажен, кто безупречно тут  
Весь путь проходит свой!

Эту же идею выразил Спендиаров языком музыки. Тонкий и глубокий анализ оперы, сделанный музыковедом Г. Геодакяном в его упомянутом докладе, открывает возможности нового прочтения произведения Спендиарова. Постановка Аджемьяна стала первым шагом в этом направлении, режиссер, глубоко проникающий в мир человеческих страстей, и в этой работе остался верен себе.

## Вместо заключения

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 8 декабря 1976 года Вардану Мкртичевичу Аджемяну было присвоено высокое звание Героя Социалистического Труда. И есть глубокий смысл в том, что Аджемян, который к тому времени поступил в восьмой десяток лет своей жизни, первым среди деятелей армянского театра удостоился этой высшей награды Родины.

Большой режиссерский талант Аджемяна, его неповторимую творческую индивидуальность, высокую гражданственность его искусства довершают и украшают неутомимый труд, феноменальная способность работать неустанно. Полвека Аджемян на ниве профессиональной режиссуры строил и развивал театральную культуру своего народа. Да, Аджемян действительно подлинный Герой Труда, труда вдохновенного и творческого. Об объеме и размахе деятельности народного артиста СССР В. М. Аджемяна в последние годы его жизни весьма приблизительное представление может дать следующая сухая информация.

Являясь директором и главным режиссером Академического театра имени Г. Сундукяна, Аджемян одновременно руководил организованной им актерской студией при театре. Силами студийцев режиссер осуществ-

вил постановку пьесы М. Горького «На дне». Спектакль хорошо принят зрителями и перенесен на большую сцену Театра имени Г. Сундукяна. С 1944 года Аджемян вел педагогическую работу в Ереванском художественно-театральном институте. Не порвал он своих творческих связей с Ленинаканским драматическим театром имени А. Мравяна, в котором начиналась его режиссерская деятельность. Являясь художественным консультантом этого театра, он часто выезжал в любимый город, помогал молодым режиссерам театра. В Театре оперы и балета имени А. Спендиарова Аджемян был всегда желанным гостем, ему поручались сложные и ответственные постановки армянских национальных опер. Аджемян руководил студенческим самодеятельным театром, был консультантом нескольких народных театров. Короче говоря, творческая жизнь Вардана Аджемяна в последние годы была заполнена предельно. В каждом новом театральном сезоне режиссер осуществлял две-три постановки пьес или опер, создавал учебные спектакли.

До конца своей жизни Аджемян не потерял творческой молодости, задора полемиста, смелости современного художника. В этом сила его режиссерского искусства, в этом неповторимое своеобразие его творческой природы, всегда беспокойной и всегда удивлявшей оригинальностью замыслов, ярким и самобытным мышлением.

Близко знавшие Аджемяна не могли не поражаться его неиссякаемой энергии, феноменальной работоспособности, творческой активности. При этом никто никогда не замечал, когда и как успевал Аджемян сделать так много. Его не видели сидевшим часами за письменным столом, он всегда, как говорится, был на ногах, всюду успевал, и казалось, что он не работал, а беседовал, шутил, делал свои любимые зарисовки на клочках бумаги.

Впрочем, послушаем Ваграма Папазяна: «Нелегкий труд укрепил Аджемяна. Он... стал большим мастером, известным далеко за пределами Армении. По-новому осмыслены его глаза: новые идеи бушуют в его крупной голове. Во время беседы вы вдруг замечаете, что Вардан «отсутствует», что его мысли уже далеко от вас, где-то в другом, более важном месте, а может быть, он прислушивается к своему внутреннему голосу, который нашептывает интересные замыслы, подсказывает свежие мысли. Милого, любимого собеседника вдруг сменил рассеянный, невнимательный человек... Но не сердитесь на него за это — он ведь для вас, для всех вас умчался за своими видениями, пусть не сейчас, не скоро, но все это он покажет нам со сцены»<sup>1</sup>.

А то, что показывал Аджемян со сцены, как мы уже могли убедиться, достойно кисти большого современного художника, для которого ставить спектакль не значит только создать правдивые образы, яркие мизансцены, а прежде всего — обнаружить художественный образ жизни, подчиненный глубокому творческому замыслу режиссера. Аджемян не допускал так называемого академического отношения к участникам спектакля — будь то драматург, художник, композитор или актер. Со всеми он вступал в активное соавторство, всегда предлагая творческое решение возникших вопросов.

Мысль Аджемяна-драматурга независимо от того, являлся он официальным автором или нет, работала точно и всегда творчески. Во всех пьесах, поставленных режиссером, можно обнаружить его драматургические коррективы. В одном случае это осуществленная режиссером инсценировка литературного произведения, в другом — работа над пьесами классиков, а чаще всего трудоемкая переделка пьесы современного автора — словом, режиссерской работе Аджемяна всегда предше-

<sup>1</sup> Папазян В., Жизнь артиста, с. 418.

ствовала и сопутствовала сложная и трудная работа Аджемяна-драматурга. Придется еще раз обратиться к характеристике, данной Аджемяну Папазяном: «Еще больше обязаны ему молодые армянские драматурги. Если молодой актер не может играть сам за себя, с ним нетрудно расстаться, но с начинающим писателем, который еще не умеет писать сам за себя, приходится повозиться, писать, что называется, за него, ибо как иначе вырастить молодую драматургию. И Аджемян немало сыграл за драматургов, нередко оталекаясь от больших произведений классики и писателей других народов, жертвуя интересными замыслами. Что поделаешь?»<sup>1</sup>

Да, пожалуй, нет ни одной пьесы современного армянского драматурга, поставленной Аджемяном, чтобы режиссер не стал подлинным творческим соавтором.

Литературная работа над пьесой для Аджемяна имела важнейшее значение. Именно в этом процессе он выискивал и уточнял общие контуры концепции будущего спектакля, его ведущую мысль.

Вместе с мыслью постановщика неустанно работала и мысль Аджемяна-художника. Сам прекрасный художник, Аджемян оформлению своих спектаклей придавал огромное значение, не раз сам оформлял свои постановки, выступал художником в ряде театров. Через декоративное оформление спектакля Аджемян добивался создания такой сценической атмосферы, которая предельно точно выражала бы изобразительный образ спектакля. Художественное оформление лучших аджемяновских спектаклей формировалось соответственно идейным задачам, замыслу режиссера, было насыщено своей драматургией, несло функции изобразительной режиссуры. В этом легко убедиться, вспомнив художественное оформление «Ара Прекрасного» с фигурами ассирийских идолов и армянской Анаит,

<sup>1</sup> Папаян П., Жизнь артиста, с. 416.

«Двенадцатой ночи» со зрителями-куклами на ярусах и патио «Шествие Силена», «Свадьба Кречинского» с иллюзией «четвертой стены», «Утеса» с проходами в доме сельского мироеда, «Умирающей флоры» с гиперболлизированной бугафорией и др. Работан над художественным оформлением, Аджемян определял контуры изобразительного воплощения замысла спектакля. И здесь процесс интеллектуального осмысления спектакля неразрывно связывался с процессом образного воплощения идеи, то есть происходило органическое соединение содержания и формы, мысли и ее образа. Аджемян никогда не оставался в стороне от этого процесса, он активно творил вместе с художником, формировал изобразительную режиссуру спектакля.

Такое же активное соавторство мы наблюдали при работе режиссера с актером.

Таким образом, можно смело утверждать, что творческая мысль Аджемяна проникала и властвовала во всех компонентах спектакля, во всех его клетках. Именно поэтому его постановки в высшей степени самостоятельны, их не спутаешь с работами других режиссеров, они отличаются ясным эмоциональным обликом, потому что в основе их лежит ярко выраженная режиссерская мысль.

В армянском театре были и есть настоящие мастера режиссуры — хорошие профессионалы, глубоко мыслящие постановщики. Но Аджемяна от всех отличает особая артистичность. Артист по натуре, Аджемян по-настоящему был артистичен и в режиссерской работе. Он умел по-юношески увлекаться сам и увлекать всех создателей спектакля, всех работавших с ним, он сам творил на репетициях, как творит актер на сцене, в нем всегда была обострена творческая интуиция, позволявшая не только правильно и разумно строить спектакль, но, что самое характерное именно для Аджемяна, *фантазировать, творить спектакль.*

Говорят, что актерами рождаются, а режиссерами становятся. Аджемян, вероятно, исключение, ибо он артист в режиссуре, а его лучшие постановки — это вдохновенные произведения, исполненные артистизма. При всем том высший артистизм не делает искусство Аджемяна рафинированным или стилизованным. Вардан Аджемян — подлинный народный художник, творивший для народа, понятный народу, мыслявший по-народному.

«Народность искусства — это основа театра, — утверждал Аджемян. — У спектакля нет будущего в том смысле, в каком оно есть, скажем, у картины, фильма или юппи. У спектакля есть настоящее. Спектакль не может рассчитывать на то, что его поймут через пятьдесят лет. Через пятьдесят лет о нем могут написать более или менее верные исторические экскурсы. А понять его должны сегодня, именно те люди, которые сидят в зале, то есть народ, масса, те самые люди, которые создают все, чем живет наша страна, — ее материальные ценности, ее духовные ценности. И мы обязаны своим искусством доходить до сердца каждого зрителя»<sup>1</sup>.

Обращение к народным истокам при определении стилистики своих спектаклей для режиссера Аджемяна закономерно и характерно. Будь это героическое повествование в исторических пьесах, трагическое или комическое, он всегда внимательно и чутко относился к народным истокам, черпая оттуда не то что готовые формы выражения, хотя и такое делал режиссер, но склад образного мышления, возможность художественно просто, прозрачно и красочно выявлять самые сложные проблемы. Эта характерная особенность искусства Аджемяна, выработанная и утвержденная на протяжении всей творческой деятельности режиссера, была точно подмечена Виктором Комиссаржевским. Ссылаясь на

<sup>1</sup> Аджемян В. Мне нравится эта традиция. — «Театр», 1963, № 4, с. 3.

общезвестное определение Вл. И. Немировича-Данченко художественной ценности театрального произведения, зависящей от гармонического сочетания трех правд — социальной, жизненной и театральной, он указывал, что в работах Аджемяна отчетливо выступает еще одна правда — народность<sup>1</sup>.

Да, в лучших своих работах, в частности в постановках произведений армянской классики, Вардан Аджемян неразрывно связан с культурой родного народа, выражает образ мышления народа, достигает зрелищности, тонкости, прозрачности форм, присущих армянскому национальному искусству. Это ставит Вардана Аджемяна в ряд тех выдающихся художников, которые творчески синтезировали достижения всего советского искусства с мотивами национального образного мышления, выработали стилевые особенности армянского советского искусства. В области архитектуры это осуществил Александр Таманян, в живописи — Мартирос Сарьян, в поэзии — Египис Чаренц, в кинематографии — Амо Бекназаров, в актерском искусстве — Рачия Нерсисян, в театральной режиссуре — Вардан Аджемян.

<sup>1</sup> См.: «Советакан арест», 1936, № 7—8, с. 16.

## Актерские работы В. Аджемяна

Ленинаканский драматический театр  
имени А. Мравяна

- 1928 г. Козлов. «Мятеж» Д. Фурманова, С. Полыванова.  
Томас. «Восточный дантист» А. Пароняна.
- 1929 г. Злобин. «Рельсы гудят» В. Киршона.  
Гулячкин. «Мандат» Н. Эрдмана.
- 1931 г. Наполеон. «Нашествие Наполеона» А. Дойча,  
А. Луначарского.

## Основные режиссерские работы В. Аджемяна

- 1929 г. «Разлом» Б. Лавренева. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Мирохко» С. Багдасаряна. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- 1930 г. «Горы» З. Чалой. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Диктатура» И. Миниченко. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- 1931 г. «Прорыв» В. Аверьянова. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- 1932 г. «Тревога» Ф. Кнорре. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Нефть» В. Вагаршяна. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.

- «Улица радости» Н. Зэрэм. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «На дню» М. Горького. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1933 г. «Суд» П. Киршона. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Мой друг» Н. Погодина. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1934 г. «Высокоотимыя попрошайки» А. Парикина. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Часовщик и юрица» И. Кочерги. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1935 г. «Шахнаме» М. Джанана. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Намус» А. Ширванзаде. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1936 г. «Хозяина гостиницы» К. Гольдони. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Слав» В. Гусова. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1937 г. «В 1905 году» Дж. Джабарлы. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Слепой музыканта» М. Кочаряна. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- 1938 г. «Еще одна жертва» Г. Сундукяна. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Эммануэля» А. Араксманяна. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.
- «Огни маяка» В. Катаева. Ленинанканский драматический театр имени А. Мрваяна.

- «Гоши Л. Микаэляна. Ленинкавэский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Тэпарникос» А. Айвазяна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1939 г. «ИЗ-за чести» А. Ширванзаде. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1940 г. «Ленин в 1918 году» А. Келлера, Т. Златогоровой. Ленинкавэский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Страна родная» Д. Демирчяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1941 г. «Высокочитимые попрошайки» А. Пароняна (инсценировка В. Аджемяна). Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Месть» Н. Зарзна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1942 г. «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Фронты» А. Корчейчука. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Говорк Марзпотуни» Г. Мурацана. Ленинкавэский драматический театр имени А. Мравяна.  
«Кер-оглы» У. Гаджибекова. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1943 г. «На вулкане» А. Араксманяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Страна родная» Д. Демирчяна. Ленинкавэский драматический театр им. А. Мравяна.
- 1944 г. «Еще одна жертва» Г. Сундукяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Утес» В. Папазяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

- «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- 1945 г. «Монастырское ущелье» В. Вагаршяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Страна родная» Д. Демирчяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Намус» Л. Ходжаинатяна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1946 г. «Далеко от Сталинграда» А. Сурова. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- «Убитый голубь» Нар-Доса. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- «Ара Прекрасный» Н. Заряна. Ленинаканский драматический театр имени А. Мравяна.
- «Ровный старик» Сервантеса. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1947 г. «Молодая гвардия» А. Фадеева (инсценировка Г. Гракова). Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Большая дружба» В. Мурадели. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1948 г. «Четвертая линия обороны» А. Араксянцян. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Кум Морган» А. Ширванзаде. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.
- «Еще одна жертва» Г. Сундукяна. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1949 г. «Чужая земля» К. Симонова. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

«В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.

«Лястоц» А. Пароняна. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«Новый Диогенис» Г. Сундукяна. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«У родника» Н. Заряна. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

1930 г.

«Чудесный илад» Г. Боряна, Р. Каппакино. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

«Героики» А. Стопаняна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.

«Вольный ветер» И. Думбаского. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«На берегу голубого Думая» А. Лепина. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«Доходное место» А. Островского. Ереванский художественно-театральный институт.

«Супруги» Г. Сундукяна. Ереванский художественно-театральный институт.

1931 г.

«Вишневый сад» А. Чехова. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

«Лоблобджин» Т. Чухаджяна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.

«Карина» Т. Чухаджяна. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«Восточный дантист» А. Пароняна. Театр музыкальной комедии имени А. Пароняна.

«Женитьба» Н. Гоголя. Ереванский художественно-театральный институт.

1932 г.

«Микаэл Налбандян» А. Арансманяна, Э. Вартапяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

- «Бесположные люди» А. Гуляшян. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Модавель» А. Чохова. Ереванский художественно-театральный институт.
- «Банный узел» Г. Сундукяна. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1953 г. «Король Лир» У. Шекспира. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Опытное поле» Н. Зорьяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1954 г. «Багдадль Ахпер» А. Пароняна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Лес» А. Островского. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1955 г. «Намус» А. Ширванзаде. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Еще одна жертва» Г. Сундукяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Армашен» Н. Зорьяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1956 г. «Давид-Бек» А. Тиграняна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1957 г. «Под одной крышей» Г. Боряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- «Злой дух» А. Ширванзаде. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1958 г. «Порок сердца» Г. Арутюняна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1959 г. «Хвос» А. Ширванзаде (инсценировка В. Аджемьяна). Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

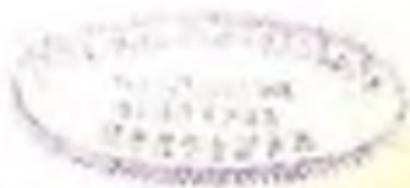
- «Весенний дождь» Г. Тер-Григоряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1960 г. «Третья, патетическая» Н. Погодина. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«К грядущему» Е. Черенца (инсценировка В. Аджемьяна и Л. Ахвердяна). Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1961 г. «В горах мое сердце» У. Сарояна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«На мосту» Г. Боряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1962 г. «Умиряющая флора» Г. Тер-Григоряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Предложение» А. Чехова. Ереванский художественно-театральный институт.  
«Брак по расчету» Ж. Мольера. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1963 г. «Багдасар ахпар» А. Пароняна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1964 г. «Ромео и Джульетта». У. Шекспира. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Убитый голубь» Нар-Доса. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1965 г. «Ара Прекрасный» Н. Заряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1966 г. «Пэпо» Г. Сундукяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Дело» А. Сухово-Кобылина. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.

- 1967 г. «Разлом» Б. Лавренева. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Да, мир перевернулся» А. Папаня. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1968 г. «Артавазд и Клеопатра» Н. Заряна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1969 г. «Ануш» А. Тиграняна. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.  
«Три сестры» А. Чехова. Ереванский художественно-театральный институт.  
«Хозяйка гостиницы» Н. Гольдони. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1970 г. «Председатель республики» З. Дарьян. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Врата Мгера» В. Давтяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1971 г. «На дне» М. Горького. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Алиастр» А. Спендиарова. Театр оперы и балета имени А. Спендиарова.
- 1973 г. «Ревизор» Н. Гоголя. Ереванский художественно-театральный институт.
- 1974 г. «Ифигения в Авлиде» Еврипида. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.
- 1975 г. «Тяжелая шапка Гиппократэ» В. Петросяна. Государственный академический театр имени Г. Сундукяна.  
«Восточный дантист» А. Пароняна. Ереванский художественно-театральный институт.

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ  
ԳՐԱԴԱՐԱՆ  
4 2 8 2



Вардан  
Аджемян  
Иллюстрации





Калысе Аджемян, мать Я. Ад-  
жемяна

Мкртыч Аджемян, отец Я. Ад-  
жемяна

Дом семьи Аджемяна в г. Ереван



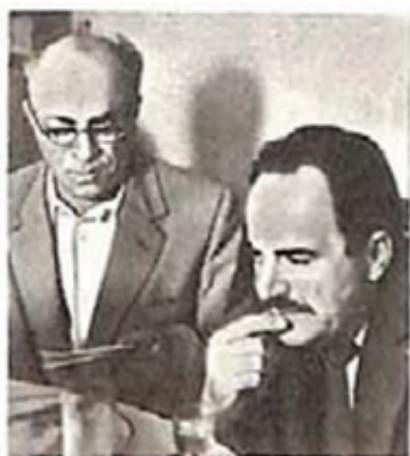
Вардан Аджемян. Москва. 1925





**В. Аджемия и П. Шеринен  
Дружеский шарт Кукрынисов  
Нардан Аджемия. Портрет  
М. Сарьяна. 1995**

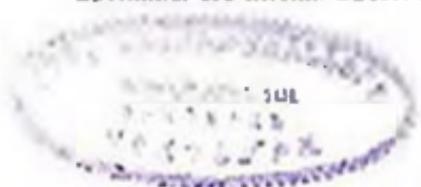
**В гостях у поэта А. Исаяни.  
1954. Слева направо: В. Аджемия,  
А. Куджани, А. Исаяни, А. Тар-  
Оганеси, М. Тауриани**



П. Запалли и Н. Аджемян. Ленинград. 1916

Н. Аджемян и У. Сарьян. Ереван. 1940

Н. Аджемян среди пионерки дружицы его имени. Ереван, 1962





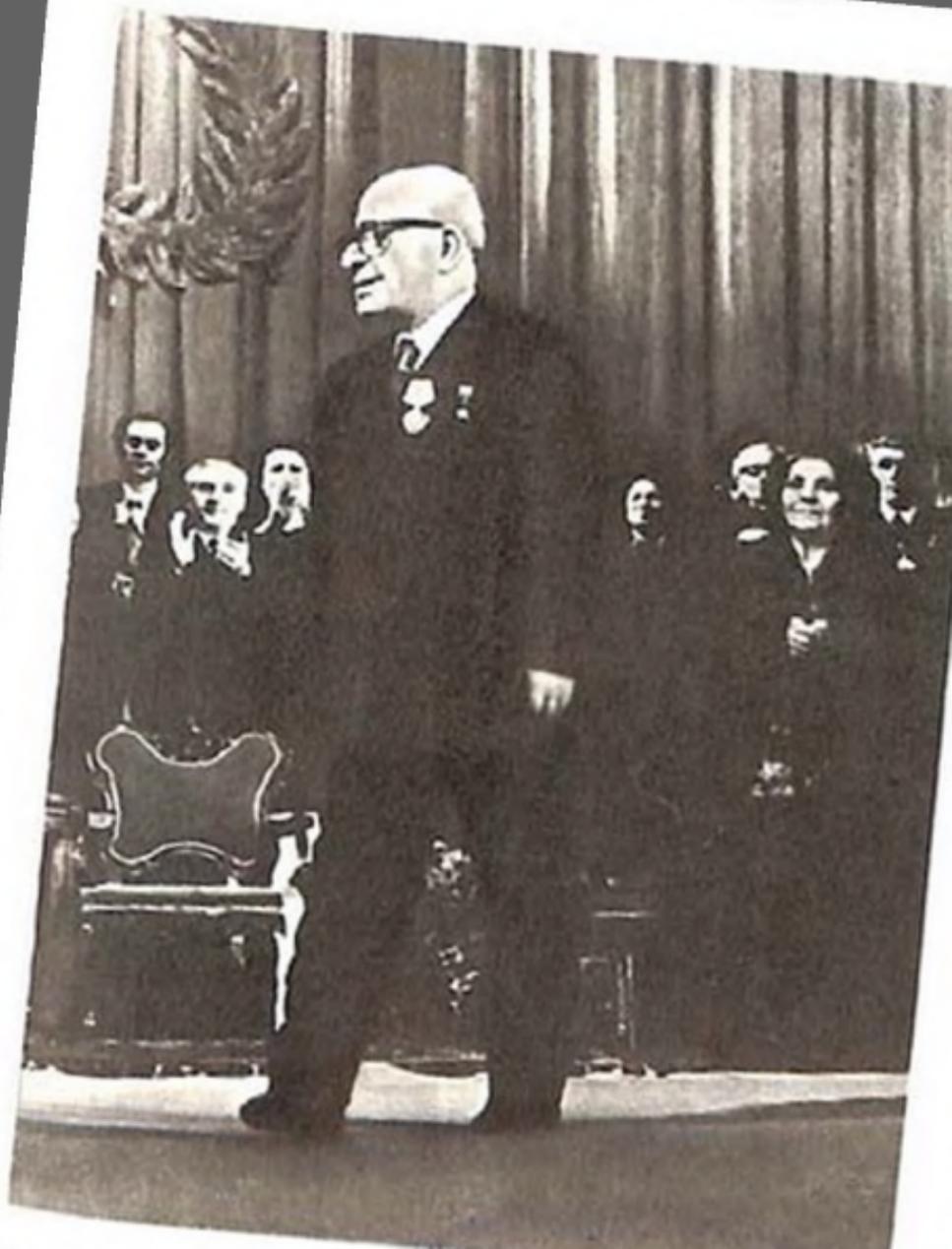
И. Симонов и В. Аджемян  
Москва, 1970

В. Аджемян и Г. Мазри. Ереван,  
1982

Повращение Аджемяна после  
гастролей в Москве. Дружеский  
шарж Н. Казаряна



Юбилейный вечер в честь 70-лет-  
ия И. Аджемяна в Театре име-  
ни Г. Сундукяна 23 декабря  
1976 г.

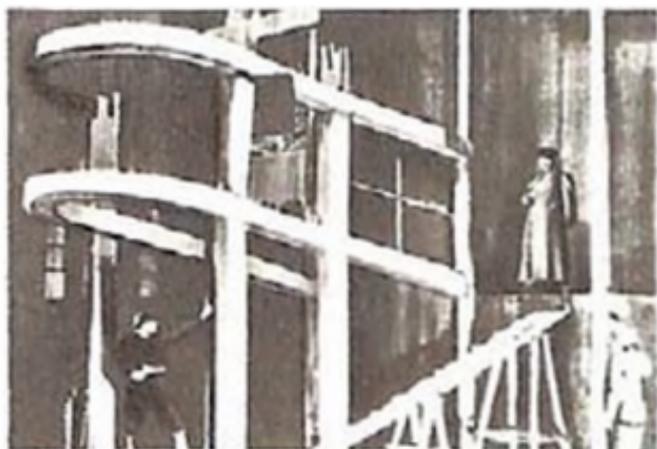




В. Аджемян — Гуличкин. «Мандат» Н. Эрдмана, 1929

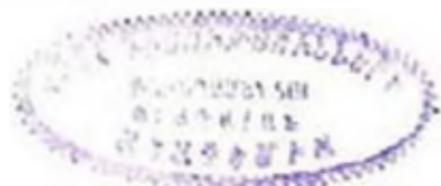


В. Аджемян — Наполеон. «Маше-  
ство Наполеона» А. Дейча и  
А. Луначарского (по роману  
Г. Газенклевера), 1931



«Удалец» Д. Лавреня. 1916

«Мой друг» И. Погодина. 1913





«Улица радости» И. Зорин. 1933

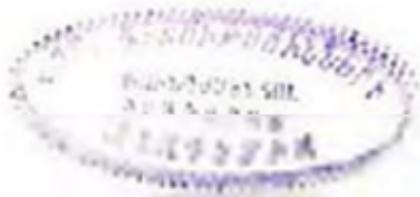


«Бессомненные попрошайки»  
А. Паронина. 1936



«Коварство и любовь» Ф. Шил-  
лера

«Шахнаме» М. Джанана, 1935





«Двенадцатая ночь» У. Шекспир  
1946

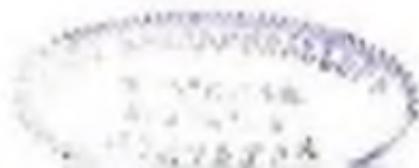


«Арз Прокрасный» И. Зарянз.  
1946



«Свадьба Фигаро» А. Сухово-Кобылина 1948

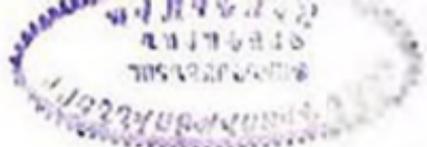
«Из-за чести» А. Ширванзаде.  
Сурен — В. Пасариди, Сагатец —  
А. Аветисян 1938





«Страна родная» Д. Демирчяна.  
1949

«Фронт» А. Корнейчука. 1942



Тироп-ара - Т. Армандовна,  
Мартисе - Т. Сабан, «Дзеца»  
Др. Панама, 1944

Барисор-ани - М. Мадриш,  
Закор - Т. Асманш, Мадриш -  
Д. Барисор, Скорд - Д. Мам-  
пан, «Дзеца» Др. Панама, 1944





«Монастырское ущелье» В. На-  
гаркина. 1945

«Молодая гвардия» по роману  
А. Фадеева. 1947



«Вишневый сад» А. Чехова 1951

Балет — А. Аветисян, Джульетта — А. Асрян «Спящая красавица» М. Зарина, 1967



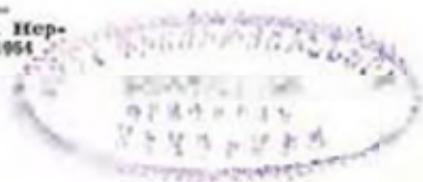


Ақын — А. Ағын, Палласар —  
Р. Ибраһимов. «Ызғидасар айнара»  
А. Паронян, 1994



Ануш — А. Асри, Кипар —  
Г. Арутюни, Вагдасар — Р. Нер-  
сеси. «Вагдасар ахпар», 1954.

«Вагдасар ахпар» 1954





«Еще одна жертва» Г. Сунду-  
кина.



«Намус» А. Ширванзаде, 1955

Сейран — В. Абаджян, Сусан —  
М. Мурадян. «Намус» А. Шир-  
ванзаде, 1955





«Под одной крышей» Г. Борина.  
1951

«Хаос» А. Ширванзадэ. 1979



Мак-Гастор — П. Нерсисян, Джюк-  
 ни — П. Вардгесян, Бен Алек-  
 сандер — П. Нерсисян. «Моя серд-  
 це в горах» У. Сароян, 1961

«Умиравшая Флора» Г. Тер-  
 Григорьян. 1961





«Гомоо и Джульетта» У. Шла-  
пирн 1964





Рино — Д. Забани, Эмманюэль —  
С. Саркисян. «Шэпо» Г. Суля-  
кина 1968



Կեզըլ — Ջ. Աւետիսյան, Սափո —  
Ք. Աբրահամ, «Սափո» Գ. Տըմուկյան,  
ն. 1966



**«Да, мир перевернулся» А. Шопанна. 1961**

**Доктор Ашер — Г. Хаджамян,  
Александр Мисимян — Ж. Абра-  
мим «Председатель республики»  
и Давянян. 1960**



Баран Аджиан репетирует.  
Дружеские шаржи С. Степанова.  
м. 1971







<b>Оглавление</b>	<b>От Пана до Москвы . . . . .</b>	<b>5</b>
	<b>Актер или режиссер? . . . . .</b>	<b>13</b>
	<b>Современность в зеркале театра . . . . .</b>	<b>26</b>
	<b>История в зеркале современности . . . . .</b>	<b>89</b>
	<b>В мире солнечного веселья . . . . .</b>	<b>127</b>
	<b>В мире страданий человеческих . . . . .</b>	<b>168</b>
	<b>Вместо заключения . . . . .</b>	<b>242</b>

**Сабир  
Алекперович  
Ризаев**

**Вардан  
Аджемян**

**Редактор Н. Т. Финюгенова.  
Художник В. Е. Валериус.  
Художественный редактор  
Э. Э. Ринчино. Технический  
редактор А. Н. Кузнецова.  
Корректоры В. П. Анулинина  
и Т. М. Медведовская**

**И. В. № 888**

**Сдано в набор 28.12.77. Подпи-  
сано и печать 29.02.78. А1М53.  
Формат издания 70x108/32. Бума-  
га типографская № 1 и тиф-  
дручная. Гарнитура журналь-  
ная. Печать высокая. Уел. в. л.  
12,6. Уч.-изд. л. 12,309. Изд. № 4858.  
Тираж 10 000. Заказ 142. Це-  
на 95 коп.**

**Издательство «Искусство», 103009  
Москва, Собинковский пер. 3,  
Тульская типография Союзполи-  
графпрома при Государственном  
комитете Совета Министров  
СССР по делам издательства, по-  
лиграфии и книжной торговле,  
г. Тула, проспект Ленина, 100.  
Ланка 1415 Иллюстрация — ста-  
таны и Московском типографии  
№3, проспект Мира, 105**

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110044245

sh6hhj  
1d

95 NOV.