

БАБКЕН  
АРУТЮНЯН

РУССКАЯ  
ДРАМАТУРГИЯ  
НА АРМЯНСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵԿՏՈՐ

ԲԱԲԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՌՈՒՄԱԿԱՆ  
ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՆ  
ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ  
ԲԵՄՈՒՄ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ Գ.Ա ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ ~ 1957

БАБКЕН АРУТЮНЯН

792.1(47.925)

А-868

РУССКАЯ  
ДРАМАТУРГИЯ  
НА АРМЯНСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ С С Р  
ЕРЕВАН ~ 1957

85-2971

13220

1961

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Академии наук Армянской ССР*

*Ответственный редактор  
Проф. П. А. МАРКОВ*

## О Т А В Т О Р А

Армянский советский театр прошел тридцатисемилетний творческий путь, на протяжении которого созданы многочисленные спектакли, составляющие его историю. За эти годы были осуществлены постановки неуязвимых произведений классиков армянской драматургии—Габриэла Сундукяна, Александра Ширванзаде, Акопа Пароняна, образующие длинный ряд ярких, оригинальных спектаклей. Наряду с этими постановками шли спектакли, воплотившие на армянской сцене замечательные творения русской классики—пьесы Островского и Гоголя, Лермонтова и Толстого, Чехова и Горького. Третьей линией спектаклей являются постановки произведений западноевропейской классической драматургии—Шекспира и Лопе де Вега, Шиллера и Мольера, Гольдони и Бомарше.

Однако одни только спектакли классического репертуара не могут до конца объяснить процесс развития армянского советского театра, становление его новых черт, отразившихся и в новой трактовке тех произведений классики, которые шли еще в дореволюционные годы. Ни один национальный театр народов Советского Союза не может существовать без своей оригинальной советской драматургии. Ясно, что в основе театрального искусства, социалистического по содержанию, национального по форме, лежит отражение объективной жизни (исторической или современной) каждой данной республики, данного народа. Вот почему главным стержнем творчества армянского советского театра является работа над произведениями национальной современной драматургии.

Но армянская советская драматургия сложилась не сразу. В те годы, когда она еще только формировалась, армянские драматурги получили большую творческую поддержку от деятелей русской советской драматургии. Для армянского советского театра укрепление его связей с театрами других братских наро-

дов и, в первую очередь, русского народа, является одной из наиболее плодотворных традиций, заимствованных им у армянского дореволюционного театра и обогащенных, и поднятых на новую ступень в несравненно более благоприятных условиях советской действительности.

Так, произведения русских советских драматургов, появившиеся на армянской сцене тогда, когда еще не было национальной современной драматургии, послужили тем многообразным и богатым материалом, на котором армянские актеры и режиссеры начали учиться искусству правдивого изображения человека социалистического общества.

Целый ряд успешных постановок русских советских пьес на армянской сцене обусловил в то же время и весьма высокий уровень требований зрителей и актеров к молодой национальной драматургии.

Нам представляется, что написание истории соплощения русской драматургии на армянской советской сцене является шагом вперед к той цели, которая стоит перед армянскими театроведами и которая может быть достигнута лишь коллективными усилиями многих исследователей. Цель эта—создание обстоятельной, сводной истории армянского советского театра, и мы думаем, что ее можно достигнуть путем написания подготовительных исследований, обобщающих наблюдения над теми или иными сторонами процесса развития армянского советского театра.

В предлагаемой читателю работе мы останавливаемся на первом, очень важном этапе сценической истории русской драматургии в армянском советском театре, охватывающем первое десятилетие его существования, те годы, когда русские современные и классические пьесы сыграли большую роль в формировании и развитии армянского советского театра, являющегося ныне одним из ведущих театров народов СССР.

---

## Глава первая

# РУССКАЯ КЛАССИКА И НАЧАЛО ПУТИ АРМЯНСКОГО СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

### В ПОИСКАХ НОВОГО

К концу 1920 года, когда освобожденная Армения вошла в братскую семью советских народов, гражданская война уже закончилась и первое в мире пролетарское государство — Советская Россия — приступило к восстановлению народного хозяйства, к проведению новой экономической политики.

Мудрое решение национального вопроса Коммунистической партией позволило многим народностям Советского Союза, не имевшим раньше даже своей письменности, создать у себя культурные учреждения на родном языке. А те нации, многовековая и высокоразвитая культура которых душилась царизмом, получили при советской власти возможность всестороннего развития своей национальной литературы и искусства, в том числе и театра. Армянский народ, преодолевая, вместе с другими народами нашей родины, сопротивление открытых и тайных врагов советской власти, развернул борьбу за подъем народного хозяйства и культуры страны. Но период нэпа, как известно, активизировал до некоторой степени буржуазные элементы, ибо новая экономическая политика, всемерно укрепляя и расширяя силы социализма в стране, создавала в то же время известные условия и для оживления капитализма. Этот процесс, захвативший и Арме-

нию, нашел свое отражение в армянской литературе и искусстве, и в частности на сцене армянского советского театра, само формирование которого было связано с большими трудностями.

Особенно велики были трудности с подбором творческих кадров. Старые актеры работали в разных городах Закавказья, либо за границей, молодые же силы еще не были выпестованы. Ряд актеров был занят в многочисленных, только что организованных и разбросанных по всей Армении, передвижных театрах.

Смелое и широкое привлечение молодежи позволило режиссерам Левону Калантару и Степану Капанакяну организовать в Тбилиси в начале 1921 года Армянскую государственную театральную труппу им. Степана Шаумяна, которая быстро выросла в дружный и сплоченный актерский коллектив. Первые же постановки этой труппы своим единым стилем исполнения и романтической приподнятостью принесли ей заслуженный успех. Удачное начало молодого театра во многом было обусловлено тем творческим путем, который прошли оба его руководителя, тесно связанные с русской театральной культурой.

Один из них, сын видного армянского общественного деятеля Александра Калантара, Левон Калантар (род. 1891 г.), вырос в Тифлисе в кругу людей, принимавших близко к сердцу вопросы развития армянской национальной культуры. Левон Калантар с юных лет посещал спектакли армянского театра и увлекался театральным искусством. Будучи студентом Петербургского университета, он одновременно занимался в театральном училище у режиссера Александринского театра А. П. Петровского, а также брал уроки у режиссеров русского театра А. А. Санина и И. Ф. Шмидта. По окончании университета в 1916 году Левон Калантар возвратился в Тифлис и целиком посвятил себя работе на армянской сцене.

В 1918 году Левон Калантар вместе с режиссёром Первой студии МХТ'а Суреном Хачатуровым организовал в Тифлисе драматическую студию, которая, однако, вскоре была закрыта меньшевистским правительством Грузии.

Что касается видного театрального деятеля, режиссера, педагога и чтеца Степана Капанакяна (1877—1944), то он, получив свое образование в Лазаревском институте Восточных языков и на историко-филологическом факультете Московского университета, был отличным знатоком русской литературы и искусства, особенно театра. Степан Капанакян до революции мечтал об организации постоянного армянского театра по принципам Московского Художественного театра, который был в его глазах подлинной школой актерского искусства.

Мечты Левона Калантара и Степана Капанакяна о создании театра сбылись. Они собрали вокруг себя актерскую молодежь и в результате огромной творческой работы с нею и возник театр им. Степана Шаумяна, который летом 1921 года приехал на гастроли в Ереван. Эти выступления прошли с таким большим успехом у зрителя, что правительство Армении специальным постановлением от 16 августа 1921 года оставило труппу в Ереване. Она то и послужила основным ядром будущего нового театра, организация которого была тогда же поручена Левону Калантару.

Создание первого советского государственного армянского театра, который открылся в Ереване 25 января 1922 года<sup>1</sup> постановкой «Пэпо» Габриэла Сундукяна, яви-

<sup>1</sup> Наряду с театром в Ереване, в столицах соседних республик—Баку и Тбилиси, где живет много армян, были основаны— в 1920 году Бакинский государственный армянский драматический театр и в 1921 году Тбилисский государственный театр армянской драмы.

лось историческим событием в культурной жизни армянского народа<sup>1</sup>.

Специально для участия в этом спектакле были приглашены заслуженные ветераны армянской сцены—актера Вардуи, Георг Тер-Давтян, Аршак Арутюнян, выступившие в ролях Шушан, Гико и Пэпо. Идея привлечения старых актеров и выбора классической армянской комедии для открытия театра принадлежит крупному деятелю Коммунистической партии Александру Мясникяну<sup>2</sup>. Постановкой «Пэпо» молодой коллектив декларировал свое намерение выступить наследником лучших традиций дореволюционной армянской театральной культуры. Он действительно стал таким наследником и впоследствии—18 апреля 1937 года—этому театру по праву было присвоено имя великого армянского драматурга Габриэла Сундукяна<sup>3</sup>.

Спектакль «Пэпо» имел невиданный успех и был повторен шесть раз подряд.

В жизни театра им. Г. Сундукяна с первых же его шагов самой насущной задачей было составление репертуара, приемлемого в идейно-художественном отношении для советского зрителя. Для достижения этой цели организатору театра им. Г. Сундукяна Левону Калантару и его ведущим актерам—Микаэлу Манвеляну, Исааку Алиханяну, Асмик и другим пришлось вести борьбу как против армянских пролеткультовцев, требовавших отказа от классической драматургии, так и против тех деятелей,

<sup>1</sup> Подробно об организации Ереванского театра см. в книге С. Меликсетяна «Путь нашего театра», Армгиз, Ереван, 1941.

<sup>2</sup> См. Ա. Քարապետի, Հիշողութիւններ և սուրճազներ Սահմանիչյանի անվան Բաղրիւնի դասնուսթիւնից, Музей литературы и искусств Академии наук АрмССР, рукопись № 1804, стр. 2

<sup>3</sup> В дальнейшем Ереванский государственный театр повсюду именуется этим театром им. Г. Сундукяна.

националистические взгляды и требования которых могли помешать развитию в армянском театре нового искусства, социалистического по содержанию, национального по форме<sup>1</sup>.

Передовые представители армянской советской сцены упорно искали пути правильного решения репертуарного вопроса. Однако поиски их осложнялись тем, что новой, советской драматургии, не только армянской, но даже и русской, тогда еще не было, если не считать злободневных агитационных пьес, которые к тому времени уже выполнили свою исторически важную роль и, будучи лишены должных художественных достоинств, не могли служить основой репертуара советских театров.

Понятно поэтому, какое огромное жизненное значение имели для развития армянского театра указания Владимира Ильича Ленина об использовании культурного наследия прошлого. «Марксизм,—писал Ленин,—завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»<sup>2</sup>.

В репертуар молодого армянского театра были прежде всего включены те пьесы армянской, русской и западноевропейской классической драматургии, которые по своему социально-заостренному содержанию и высокой художественности могли стать, если их трактовать на сцене по-новому, созвучными советской действительности.

<sup>1</sup> Статьи, содержащие такого рода взгляды, можно часто встретить на страницах газеты «Սորհրդային Հայաստան», издававшейся в Ереване. См. «Սորհրդային Հայաստան» от 22 декабря 1922 г., 9 ноября 1923 г., 12 января 1924 г. и т. д.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Сочинения, изд. IV, т. 31, стр. 292.

В результате произведенного отбора в репертуар театра им. Г. Сундукяна в первые сезоны вошли такие классические пьесы, как «Пэпо» Габриэла Сундукяна, «Из-за чести» Александра Ширванзаде, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «На дне» А. М. Горького, «Антигона» Софокла, «Укрощение строптивой» Шекспира, «Тартюф» и «Дон Жуан» Мольера, «Разбойники» Шиллера, «Нора» и «Привидения» Ибсена, «Хозяйка гостиницы» Гольдони. Все эти произведения насыщены большими социально-прогрессивными идеями и имеют глубокое историко-познавательное значение.

Включение названных пьес в репертуар и стремление раскрыть их по-новому свидетельствовали о том, что театр им. Сундукяна начал формироваться как театр советского типа.

Работая, например, над «Пэпо» или «Разбойниками», коллектив заботился не только о передаче психологической глубины характеров, но, и это особенно важно, о том, чтобы всемерно подчеркнуть свободолюбивую направленность этих произведений. Выступая в таких разных ролях, как Пэпо и Карл Моор, актеры стремились выделить в этих образах именно то, что могло воодушевить армянского зрителя в те годы — ненависть и протест против класса угнетателей и эксплуататоров.

Обратившись к драме Ибсена «Нора» театр руководствовался как ее высокими художественными достоинствами, так и тем, что идейное содержание пьесы, бичующей лицемерную мораль буржуазной семьи, созвучно было той борьбе, которую вел пролетариат против гнилого наследия капиталистического общества, хотя Ибсен и не ставит вопроса о перестройке действительности в целом, а лишь об освобождении отдельной личности.

Высокие гуманистические идеи «Антигоны», борьба за признание человеческого достоинства в «Укрощении

строптивной», сатира на ханжество и лицемерие в «Тартюфе» также были очень близки и понятны пролетарскому зрителю.

И наконец, обращение театра им. Сундукяна на заре его истории к двум шедеврам русской классической драматургии — «На дне» и «Ревизор» — говорило о том, что театр приступил к творческому развитию тех больших традиций, которые накопились в дореволюционном армянском театре по освоению русской реалистической театральной культуры.

Выбор пьес «На дне» и «Ревизор» далеко не случаен. Они были самыми распространенными произведениями русской классики на дореволюционной армянской сцене. В работе над ними выросла целая плеяда замечательных мастеров армянского театра. «На дне» и «Ревизор» способствовали развитию социально-обличительного начала в армянском сценическом искусстве и содействовали его демократизации. Они помогали утверждению реалистических традиций и укреплению творческих связей с русским театром.

Но есть и еще одно важное обстоятельство, обусловившее появление «На дне» и «Ревизора» на сцене молодого театра. Социальное содержание этих пьес, разоблачающих каждая по-своему тот общественный строй, в борьбе с которым трудовой народ одержал победу, укрепляло в сердце советского зрителя чувство ненависти и презрения к прошлому и воодушевляло его на построение новой жизни.

#### „НА ДНЕ“

По заказу театра им. Сундукяна пьесу Горького «На дне» перевел Микаэл Манвелян, а ее постановку Левон Калантар поручил Исааку Алиханяну, идя навстречу пожеланиям самого актера.

Исаак Алиханян был одним из страстных борцов за

внедрение в армянском театре реалистических традиций русского искусства, особенно МХТ'а, борцом против косности, рутины и шаблона на сцене. По своим общественно-политическим взглядам Алиханяни еще до революции примыкал к большевикам и был лично знаком со Степаном Шаумяном<sup>1</sup>.

Этим и объясняется его особая тяга к драматургии Горького как до революции, когда он был одним из лучших исполнителей роли Сатина, так и после установления советской власти, осуществившей мечты горьковских героев о лучшей жизни.

Работа актеров над пьесой протекала в трудных условиях. Дело в том, что под театр приспособляли здание бывшего парламента, и как раз во время репетиций спектаклей первого сезона пришлось освободить помещение для строителей.

Встал вопрос о временном прекращении работы. Но воодушевление коллектива было настолько велико, что по его желанию репетиции перенесли во двор на семиградусный мороз ереванской зимы. Но это обстоятельство не могло помешать людям, с энтузиазмом создававшим новый советский театр<sup>2</sup>.

В спектакле «На дне», премьера которого состоялась 25 февраля 1922 года, выступили известные армянские актеры, игравшие в этой пьесе Горького еще до революции, — Микаэл Манвеляни (Костылев), Аршак Мамиконян (Лука), Исаак Алиханяни (Барон), Асмик (Василиса), Арус Восканяни (Настя), Артем Бероян (Сатин).

Используя свой богатый опыт, эти исполнители создали правдивый реалистический спектакль, убедительно раскрыли перед зрителем внутренний мир героев, показа-

<sup>1</sup> См. Լ. Փարիշար, Հիշողութիւններ և ուրվագծեր Ստեփանեայանի անվան թատրոնի պատմութիւնից, стр. 25.

<sup>2</sup> См. там же. стр. 33—34.

ли их жизненными характерами. Замечательная игра всего актерского ансамбля создавала на сцене атмосферу подлинной жизни, хорошо знакомой по недавнему прошлому многим из сидящих в зале. Постановка получила чрезвычайно теплый прием у зрителей и была показана много раз подряд с исключительным успехом.

Было бы неверно думать, что поставленный Исааком Алиханяном спектакль явился лишь повторением дореволюционной работы актеров над пьесой «На дне».

Конечно нет!

В условиях коренных изменений жизни, в обстановке построения нового общества простого повторения быть не могло. В новой постановке усилился, естественно, социальный протест героев пьесы против существующего строя. В ней отчетливо ощущалось стремление раскрыть по-новому образ Луки, показать реакционную сущность его утешительства. Этому во многом помог Левон Калантар, которому М. Горький еще в 1915—1916 годах говорил о своем недовольстве интерпретацией во МХТ'е Луки как «божьего человека»<sup>1</sup>. Сам Левон Калантар еще в 1917 году пытался пересмотреть при постановке «На дне» образ Луки, но полностью ему это не удалось.

И теперь это было нелегкой задачей, ибо исполнитель роли Луки Аршак Мамиконян, актер совершенно сформировавшийся до революции, игравший Луку на армянской сцене и в русском театре<sup>2</sup>, был воспитан на традиционном истолковании этого старика как «доброего странника». Поэтому Алиханяну трудно было внести в его исполнение иной режиссерский замысел.

К тому же задуманное режиссером Алиханяном изображение Луки требовало соответствующей ему оценки

<sup>1</sup> См. Լ. Քալանթար, Հիշողութիւններ և ուրվագծեր Սովետական շրջանի թատրոնի պատմութիւնից, стр. 63.

<sup>2</sup> См. там же, стр. 27.

этого героя со стороны остальных действующих лиц. Но в этом направлении в спектакле были сделаны лишь отдельные попытки (например, образ Клеца, воплощенный М. Марутяном). Создать же такую атмосферу, при которой чувствовалось бы, что взгляды и настроения Луки не встречают поддержки у окружающих, Алиханяну не удалось.

И в этом коренится основной недостаток спектакля. В нем не оказалось единого, социально-значимого замысла режиссера, который проходил бы красной нитью через всю постановку и скреплял бы все детали спектакля в стройное целое. Для этого у замечательного актера Исаака Алиханяна не хватило режиссерского размаха и мастерства<sup>1</sup>.

Не все актеры сумели также достаточно полно воплотить образы людей русского «дна», что было связано, вероятно, со стремлением руководителя театра Левона Калантара придать армянским спектаклям национальную форму. К сожалению, это стремление получило в постановке «На дне» более внешний, чем внутренний характер<sup>2</sup>. Поэтому, как писал сам Калантар, замысел его не был «оценен и принят»<sup>3</sup>.

Печать отметила указанные недостатки постановки<sup>4</sup>, но она, вместе с тем, единодушно одобрила этот реалистический спектакль, подчеркнула его актуальность и важное значение для формирования армянского советского театра.

Спектакль «На дне» укрепил общественно-политическую линию театра и показал жизненную необходимость

<sup>1</sup> См. Լ. Քալանթար, Հիշողութիւններ և ուրվագծեր Սոսիալիզմի անվան թատրոնի պատմութիւնից, стр. 62.

<sup>2</sup> См. «Թորհրդային Հայաստան», 1922, 11 марта.

<sup>3</sup> См. «Գայրար», Ереван, 1923, № 10-11, стр. 17.

<sup>4</sup> См. «Թորհրդային Հայաստան», 1922, 11 марта.



Городничий—йАвет Аветисян. „Ревизор“ Н. В. Гоголя.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1925.



использования классического наследия на советской сцене. С этой постановки начинается сценическая история «На дне» в армянском советском театре.

Свой опыт работы над постановкой «На дне» Исаак Алиханян использовал в Тбилисском театре армянской драмы, где эта пьеса была показана через год—21 марта 1923 года<sup>1</sup>. Тбилисский спектакль «На дне» явился в основном повторением ереванского.

Правда, оставшись без непосредственной творческой помощи Левона Калантара, Исаак Алиханян в тбилисском спектакле пошел в трактовке образа Луки по старой проторенной, но, на наш взгляд, неправильной дороге. Поэтому в игре Григора Аветяна, выступавшего в роли Луки еще в 1908 году, затушевывалась социальная вредность этого «божьего странника», проповедника «смирения». Хитрый и лукавый Лука выглядел в исполнении Аветяна эдаким добреньким старичком.

Тем не менее, упомянутые нами постановки, равно как и другие, постепенно прокладывали путь к поистине полноценным в идейном и художественном отношении горьковским спектаклям, каким явился через десять лет спектакль «На дне» в Ленинканском театре им. Асканазы Мравяна.

### „РЕВИЗОР“

После постановки «На дне» армянский советский театр обратился к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор».

Неоднократные постановки «Ревизора» на армянской

<sup>1</sup> Надо отметить, что Тбилисский театр армянской драмы стал на верный путь в использовании классической драматургии. В его репертуар в первые же годы вошли такие пьесы, как «Орлеанская дева» Шиллера, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Без вины виноватые» А. Н. Островского, «Идиот» по Ф. М. Достоевскому.

сцене в советские годы связаны, главным образом, с именем режиссера Аршака Бурджальяна (1879—1946). И это закономерно, ибо Бурджальян является одним из наиболее активных проводников передовых традиций русского драматического искусства в армянском театре.

Бурджальян в течение ряда лет работал в московских театрах—в труппе «Летучая мышь» Н. Балиева и в театре Ф. Корша; затем его деятельность была связана с театрами Ростова-на-Дону. После установления в феврале 1921 года советской власти в Грузии он переехал в Тбилиси, где стал одним из организаторов Тбилисского государственного театра армянской драмы. В Тбилиси же Бурджальян основал студию, которая за два года выпустила ряд молодых актеров, впоследствии ведущих деятелей армянской советской сцены. Выросший на традициях русской реалистической театральной культуры Аршак Бурджальян сыграл большую роль в общем подъеме сценического мастерства в армянском театре и особенно в воспитании актерской молодежи. В 1923 году он пришел в театр им. Сундукяна, где сразу же выдвинулся как талантливый и самобытный режиссер, поставив сначала «Мнимого больного» Мольера, а затем «Ревизора», премьеры которого состоялась 14 ноября 1923 года.

К постановке «Ревизора» в Ереване Бурджальян подошел, имея уже некоторый опыт работы над этой пьесой. В феврале 1923 года «Ревизор» был показан им в Тбилисском театре армянской драмы. Бурджальян дал в этом спектакле глубоко реалистическую трактовку образов, созданных такими замечательными артистами, как Исаак Алиханян (Хлестаков), Ольга Гулазян (Мария Антоновна) и другие. Исполнитель роли Бобчинского в этом спектакле — Пааре — в своих воспоминаниях подчеркивает именно эту сторону постановки: «Мы играли с такой зарядкой, что заставляли зрителя забыть, что

мы не русские и передаем особенности русского быта на армянском языке. Особыми были и наша дикция, и движения, и грим, и одежда»<sup>1</sup>.

Постановка комедии Н. В. Гоголя осуществлялась в атмосфере острой борьбы, разгоревшейся в те годы между сторонниками продолжения и развития реалистических традиций и теми, кто хотел строить новую культуру в полном отрыве от прошлого. В эти же годы проводились многочисленные эксперименты по «осовремениванию» классики, что приводило к ее полному искажению.

Заслугой Бурджальяна явилось то, что как в тбилиском, так после и в ереванском спектакле он избрал путь реалистической трактовки классики, идя в этом отношении за Московским Художественным театром, показавшим «Ревизора» в 1921 году.

И режиссер и актеры добивались раскрытия внутреннего содержания образов, что помогло им создать живые и характерные гоголевские типы.

Печать высоко оценила ереванскую постановку, считая, что она «продемонстрировала тот максимум, которого мог достичь наш театр в руках опытного и искусного режиссера»<sup>2</sup>.

Один из участников спектакля «Ревизор» Вагарш Вагаршян рассказывает о своем впечатлении. «Спектакль был построен строго и в реалистическом стиле. Актеры играли с искусством и увлечением. Режиссер Бурджальян требовал от исполнителей оставаться в определенных рамках и не стремиться чрезмерно сместить зрителя. Он настаивал на том, что чем больше актер будет верить своему душевному состоянию, тем больше он будет смешон. «Об этом подумал сам автор»,—говорил Бурджальян.

<sup>1</sup> Պախարե, Բաղերապան հուշեր և խոհեր, Музей литературы и искусства АН АрмССР, рукопись 1675, стр. 66.

<sup>2</sup> «Նորհրդային Հայաստան», 1923, 17 ноября.

Зрители приняли спектакль бессмертного «Ревизора» с большой теплотой, и все последующие пять лет представление шло при неизменно переполненном зале»<sup>1</sup>.

В постановке «Ревизора» на сцене театра им. Г. Сундукяна Бурджальян углубил свое умение находить органически связанные с содержанием пьесы движения, ритм, темп, умение продумать каждую деталь и интонацию, умение создать композиционно цельные мизансцены.

Мастерство режиссера нашло особенно яркое выражение в работе с актерами. В спектакле выделялась игра Асмик в роли Анны Андреевны, Левона Калаитара в роли Городничего, Ованеса Степаняна (Осип), Авета Аветисяна (Земляника) и Рачьи Нерсесяна (Хлестаков).

Критика с большой похвалой отозвалась об исполнителе роли Хлестакова, который хотя и приехал недавно из Турции и плохо знал русскую жизнь и быт, но, работая над ролью, сделал все возможное, так что и «нельзя было ожидать больше того, чего он достиг»<sup>2</sup>.

Слабой стороной постановки Аршака Бурджальяна явилось то, что режиссер, используя опыт воплощения «Ревизора» на русской и армянской сцене, не сумел прочитать пьесу до конца по-новому. И хотя в процессе работы над спектаклем он сам предостерегал актеров от излишнего комизма, тем не менее в спектакле было слишком много юмора, что ослабило сатирическое звучание комедии.

Продолжая совершенствовать этот спектакль, Бурджальян стремился исправлять его недостатки, вносил все новые и новые изменения, которые по его мнению должны были улучшить постановку.

В 1925 году были введены новые исполнители на роли Городничего—Авет Аветисян и Хлестакова—Вагарш

<sup>1</sup> «Սոցիալական Հայաստան», 1952, 29 февраля.

<sup>2</sup> «Սորենդախին Հայաստան», 1923, 17 ноября.



Хлестаков—Вагарян Вагаршян. „Ревизор“ Н. В. Гоголя.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1925.



Вагаршян. Наряду с Аветом Аветисяном в роли Городничего выступил в 1925 году ветеран армянской сцены— Ованес Абяян. Эта роль считается одной из лучших в его репертуаре.

В обновленной постановке режиссер приложил много усилий к тому, чтобы заострить ее сатирическую направленность. Но Бурджаляну не удалось осуществить свое творческое намерение без ущерба реализму<sup>1</sup>. Правда, спектакль в этом отношении не был абсолютно равным, поскольку реализм, несмотря на влияние формалистических течений, был все же ведущей линией в творчестве режиссера. В яркой и живой реалистической манере были поставлены массовые сцены и особенно финал.

Многие исполнители создали полнокровные реалистические образы—например, Осип в трактовке Ованеса Степаняна.

Новые достижения были сделаны в ролях Городничего и Хлестакова, хотя Авету Аветисяну и Вагаршу Вагаршяну не удалось полностью избежать тех буффонадных преувеличений, к которым толкало их увлечение Бурджаляца гротескной формой изображения действующих лиц.

В целом же спектакль 1925 года следует считать дальнейшим шагом вперед в воплощении комедии Н. В. Гоголя на армянской сцене. Систематически работая с актерами, Бурджалян добился нового подъема их мастерства, углубления ряда образов.

Это относится прежде всего к новому исполнителю роли Хлестакова Вагаршу Вагаршяну. Над ролью Хлестакова артист работал после 1925 года в течение многих лет, постоянно совершенствуя и углубляя созданный им образ. Но и тот Хлестаков, которого Вагарш Вагаршян

<sup>1</sup> См. статью В. Вартаняна «Գործընթացը արամատուրգիան համարյանում», «Սովետական արվեստագիտություն և արվեստ», Ереван, 1952, № 3, стр. 127.

показал в постановке 1925 года, заслуживает быть названным подлинным достижением актера.

То, что не удалось Нерсисяну, предыдущему исполнителю роли,—мы имеем в виду сцену опьянения и вранья в III действии<sup>1</sup>,—было блестяще показано Вагаршяном. В его искрометной, сверкавшей как фейерверк игре, была мастерски передана в «столичной свистулке» Хлестакове «легкость мыслей необыкновенная», как раз то, что носит имя «хлестаковщины»<sup>2</sup>.

Ничтожный Хлестаков оказывается вынужденным силою обстоятельств стромть из себя важную особу, ревизора, которого завтра «произведут в фельдмаршалы». Скудоумие и тупость уездного чиновничества создают для этого как нельзя более благоприятную обстановку. И тут очень важно, чтобы актер сумел естественно и просто передать основное свойство Хлестакова—его умение врать до самозабвения, врать и верить самому себе, врать с таким апломбом, который не может вселить ни малейшего подозрения в окружающих.

Вагаршян талантливо раскрыл перед зрителем эту особенность Хлестакова. Его переходы от одного настроения к другому были необычайно легки и внутренне оправданы. Хлестаков—Вагаршян врал захлебываясь и так увлекался, что даже поднимался на цыпочки, становясь как бы выше ростом и, казалось, что у него вот-вот появится сановный живот и засияют на груди по меньшей мере две звезды.

Как уж было тут устоять бедному Городничему! Авет Аветисян талантливо рисовал его трусость, страх, овладевший им в присутствии такого важного лица! Он весь поддавался вперед, его тучная фигура раболепно сги-

<sup>1</sup> См. «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 17 ноября; «Բանվոր», Ленинакан, 1924, 22 мая.

<sup>2</sup> См. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 4 февраля.

балась в вопросительный знак, будто это и не он «поддел на уду двух губернаторов»!

В других сценах Аветисян раскрыл хитрость и самодурство уездного властителя, его бесцеремонное хозяйничанье в городе, взяточничество и произвол.

Было также в исполнении Авета Аветисяна нечто такое, что как бы роднило Городничего с Хлестаковым— те моменты, когда актер показывал мечты Городничего о большой карьере, о жизни в столице на «широкую ногу», об орденах и почестях.

Обличительное начало в образе Городничего, созданием Аветисяном, было очень сильно. Сам артист вспоминает, что после каждого спектакля «Ревизор» он «удалялся со сцены, удовлетворенный тем, что средствами театрального искусства воспитывает в зрителях чувство ненависти к миру темного прошлого»<sup>1</sup>.

Современная критика правильно оценила значение «Ревизора» как для роста художественной культуры армянского театра, так и для воспитания зрителей.

С тех пор комедия Н. В. Гоголя ставилась на армянской сцене неоднократно, и, несколько выйдя за хронологические рамки нашего исследования, скажем, что подлинный шедевр сценического искусства социалистического реализма режиссер Бурджальян создал в своей постановке «Ревизора» в 1940 году в театре им. Сундукяна. Этот спектакль явился блестящим итогом семнадцатилетней творческой работы Бурджальяна над гениальным произведением русской классической драматургии.

К сожалению, в рассматриваемый нами период на сцену молодого армянского театра проникли некоторые безыдейные, мелодраматические пьесы западноевропейских авторов, такие как «Цыганка Занда» Гангофера,

<sup>1</sup> „Коммунист“, Ереван, 1952. 29 февраля.

«Неизвестная женщина» Биссона, «Революционная свадьба» Лотара и другие. Этот факт, находящий свое объяснение в усилении буржуазных элементов в Армении в годы нэпа, свидетельствует о том, что проблема репертуара армянского театра была еще далека от своего полного разрешения.

На это указала и критика тех лет, которая писала, что театр им. Г. Сундукяна еще «продолжает свои колебания и искания»<sup>1</sup>, что он еще «не сформировал окончательно своего репертуара»<sup>2</sup>.

В такой ситуации понятно, почему Левон Калантар, главный режиссер театра, придавал столь большое значение классическому репертуару, важному как для воспитания зрителя, так и для роста творческого коллектива, перед которым стояла задача «воспитывать и воспитываться»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Խորհրդային Հայաստան», 1922, 24 декабря.

<sup>2</sup> «Նոր Արևիկ», Ереван, 1923, 3 января.

<sup>3</sup> Լ. Քալանթար, Հիշողություններ և սերգրգներ Սուևոուկյանի անվան թատրոնի պատմությանից, стр. 31.

---

## Глава вторая

### НА ПУТИ К СОВЕТСКОЙ ТЕМАТИКЕ

#### «ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН КИХОТ»

С середины двадцатых годов начинается новый этап творческой жизни армянского театра, характеризующийся постановками пьес на тему современной действительности. В этот период сильный толчок развитию армянской сцены дала русская советская драматургия, заменившая, до известной степени, почти отсутствовавшую тогда национальную современную драматургию.

Русские советские пьесы принесли в армянский театр революционную тематику, освежили его репертуар, содействуя постепенному вытеснению слабых, а то и просто порочных сочинений отдельных современных западноевропейских писателей.

Высказанная нами общая оценка положительной роли русской советской драматургии в развитии армянского советского театра будет верна, если иметь в виду всю совокупность нового современного репертуара, заимствованного у русской сцены, а не одни лишь первые постановки ранних русских советских пьес, поскольку эти последние, как мы убедимся, не всегда представляли собою достаточно качественный материал. Однако следует подчеркнуть, что, допустив на свою сцену некоторые идейно и художественно неполноценные произведения русской дра-

матургии двадцатых годов, армянский театр сумел в ряде спектаклей отобразить то, что было в них здорового и прогрессивного, отбросив все упадническое и отмеченное влиянием реакционной буржуазной идеологии.

Первой пьесой русской советской драматургии, поставленной на сцене театра им. Г. Сундукяна 21 марта 1924 года, был «Освобожденный Дон Кихот» А. В. Луначарского. За ним последовали «Поджигатели» («Красная маска») того же автора, «Доспехи славы» («Герой поневоле») Ю. Н. Юрьина, «Учитель Бубус» А. М. Файко, «Яд» А. В. Луначарского<sup>1</sup>.

Из этих пьес, показанных на армянской сцене в первые годы ее существования, «Освобожденный Дон Кихот», «Поджигатели» и, главным образом, «Яд» сыграли положительную роль в развитии армянского театра. Этому способствовала, во-первых, новая тематика названных пьес, а также глубокая и кропотливая работа режиссеров Левона Калантара и Аршака Бурджальяна по поднятию актерского мастерства и культуры сценической речи, нашедшая свое отражение в постановках упомянутых произведений.

«Освобожденный Дон Кихот» и «Поджигатели» А. В. Луначарского были поставлены Аршаком Бурджальяном.

И театр и критика правильно восприняли идейное содержание «Освобожденного Дон-Кихота». Газета «*Խորհրդային Հայաստան*» писала, что в пьесе автор «отобразил стадию развития пролетарской революции», «донкихотство колеблющейся интеллигенции» и «отношение различных социальных группировок к Октябрю»<sup>2</sup>.

Правда, Луначарский разрешил политически очень

<sup>1</sup> Названные пьесы были переведены Тиграном Ахумяном («Освобожденный Дон Кихот», «Поджигатели», «Доспехи славы») и Левоном Калангаром («Учитель Бубус» и «Яд»).

<sup>2</sup> «*Խորհրդային Հայաստան*», 1924, 24 апреля.

важную для своего времени проблему на материале, заимствованном из романа Сервантеса, и вопрос об интеллигенции, мечтавшей о «мирной» революции приобрел в образе Дон Кихота абстрактный, символический, умозрительный характер, тем не менее постановка этой пьесы имела очевидное актуальное значение для армянской общественности того времени.

Работая над «Освобожденным Дон Кихотом», Бурджальян стремился к тому, чтобы сделать спектакль понятным, доступным новому армянскому зрителю. И режиссер добился этого умелым сокращением несколько растянутой пьесы, яркой театральной выразительностью, изящным художественным оформлением постановки, выполненным художником Мартиросом Сарьяном. Революционные идеи спектакля нашли живой отклик в зрительном зале<sup>1</sup>.

Постановка в целом встретила положительный прием, хотя не все было в ней одинаково хорошо. Так, например, режиссеру не удалось выдержать до конца единого стиля спектакля, не свободное от элементов эклектизма. Схематично изображались отрицательные персонажи. В массовых революционных сценах режиссер не сумел показать отдельные индивидуальные характеры. Можно сказать, что там, где Аршак Бурджальян использовал в своей работе опыт русского и армянского реалистического театра, он достигал безусловных творческих успехов (как было с постановкой «Мнимого больного» и «Ревизора» в 1923 году), там же, где режиссер отходил порой от реалистиче-

<sup>1</sup> Интересно отметить, что во время гастролей театра им. Г. Сундукяна в Тавризе иранская полиция долго не разрешала постановку „Освобожденного Дон Кихота“. Когда спектакль все же состоялся, он был с воодушевлением встречен демократическими зрителями, прерывавшими представление овациями и революционными возгласами. См. «Արշակունիի Հայաստան», 1924, 23 мая.

ских традиций, ему суждено было терпеть явное поражение.

Но коль скоро здоровые тенденции реалистического сценического искусства в спектакле преобладали, то этим собственно и объясняется его успех у зрителя.

В «Освобожденном Дон Кихоте» Аршак Бурджалья умело использовал старых, опытных мастеров дореволюционного армянского театра и талантливую актерскую молодежь. Неоспоримым достоинством Бурджальяна как режиссера было то, что он умел мастерски развивать и полностью использовать способности каждого отдельного исполнителя. Вследствие вдумчивой, терпеливой работы Бурджальяна с актерами Рачьей Нерсесяном, Амбарцумом Хачаняном, Аветом Аветисяном и Арус Восканяном, образы Дон Кихота, Санчо Панса, Дон Бальтазара и Марии-Стеллы в спектакле были проникнуты подкупающей жизненной правдой.

Рачья Нерсесян долго и кропотливо готовил свою роль. На одной из репетиций пример по совету режиссера предложил артисту придать внешнему облику Дон Кихота больше трагических черт. Увидев себя в новом гриме, Рачья Нерсесян понял, что нашел именно то, что искал. Перед ним был уже не смешной чудак, сражавшийся с ветряными мельницами, а человек, боровшийся в мрачную эпоху средневековья за идеалы высокой гуманности и уважения к людям. Используя свою богатую и выразительную мимику, природную пластичность движений, удачно найденный характерный внешний облик Дон Кихота и весьма идущую к образу тягучую интонацию речи, Рачья Нерсесян убедительно передал мучительные переживания своего колеблющегося героя. Исполнение роли Дон Кихота сразу же выдвинуло молодого Нерсесяна в ряд ведущих актеров театра.

Если Рачья Нерсесян мастерски передал колебания



Диана—Арус Восканын. „Полжигатели“ А. В. Луначарского.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1924.



своего героя, то Авет Аветисян в роли Дон Бальтазара покорял зрителя воодушевленностью, тонким юмором и светлым оптимизмом человека, уверенно идущего к революции. В этом образе проявилась вся сочная и яркая характерность реалистического исполнения Авета Аветисяна.

В роли Санчо Панса в полной мере раскрылось комедийное дарование Амбарцума Хачаяна, игравшего естественно, гибко, легко и непринужденно. Следуя реалистической режиссерской интерпретации образа, Амбарцум Хачаян успешно избежал опасности впасть в буффонаду и карикатурность.

Столь же удачно, как и молодежь, выступила в «Освобожденном Дон Кихоте» талантливая актриса Арус Восканян, известная своим искусством еще в дореволюционном армянском театре. Упорно работая вместе с режиссером над совершенно новым для нее типом роли, Арус Восканян правдиво воплотила противоречивый путь становления характера революционерки Марии-Стеллы.

Серьезная и вместе с тем творчески взволнованная работа Аршака Бурджальяна и актерского коллектива над первой русской пьесой на сцене армянского театра дала очень много и режиссеру и актерам. Раскрывая в «Освобожденном Дон Кихоте» тему постепенного перехода старой интеллигенции на сторону революции, театр сумел во многом освободить пьесу А. В. Луначарского от присущих ей элементов схематизма.

На примере этого спектакля мы видим зачатки двух основных особенностей работы армянского театра над русской советской драматургией, которые в будущем проявляются более отчетливо. Во-первых, театр стремился избежать механического воспроизведения спектаклей русской сцены, критически отнесясь как к самой пьесе, так и к ее первым постановкам в Советской России. Во-вторых,

армянские актеры и режиссеры, работая над тем, чтобы как можно полнее и глубже раскрыть образы драматургических персонажей, стремились к тому, чтобы обогатить их своими собственными жизненными наблюдениями, принося в создаваемые ими характеры все новые и новые черты окружающей их современной действительности.

### «ПОДЖИГАТЕЛИ»

Успех «Освобожденного Дон Кихота» свидетельствовал о том, насколько назрела острая необходимость в безотлагательном создании сценических произведений, отражающих современную действительность. Эту новую для него задачу театр попытался разрешить постановкой в том же году другой пьесы А. В. Луначарского «Поджигатели» («Красная маска») о революционной борьбе на Западе. Премьера состоялась 25 октября 1924 года.

Коммунист Роман Агабеков возглавляет революционную борьбу в «несуществующей», по ремарке Луначарского, стране, но «похожей на существующую». Против революционеров выступает правительство, представленное министром иностранных дел бароном Соловейко и белые русские эмигранты, подобные Мстиславу Радину.

Враги революции хотят обезглавить движение трудящихся и убить Агабекова, заманив его в свои сети с помощью красавицы—актрисы Дианы де Сегонкур. Однако полюбившая Агабекова Диана не только не становится их сообщницей, но и оказывает помощь революционерам и достает для них у Соловейко документ, компрометирующий правящие круги.

В конце пьесы Диана гибнет от руки террориста Радина, но дело, за которое она отдала жизнь, торжествует.

Эта вторая работа Аршака Бурджальяна оказалась значительно слабее первой, хотя спектакль и был одобрен

зрителем, жаждавшим видеть на сцене события современной жизни. Причина неудачи заключалась прежде всего в том, что эта пьеса, изображавшая революционную действительность, была далека от совершенства как в идейном, так и в художественном отношении. Несмотря на упорный труд режиссера и участников спектакля, им не удалось до конца преодолеть ее абстрактность, схематичность, рационализм и композиционную рыхлость.

В трактовке отрицательных образов «Поджигателей» сам Аршак Бурджальян, к сожалению, не только не исправил, но углубил ошибки, допущенные им в предыдущем спектакле. В постановке «Поджигатели» своим реалистическим исполнением отрицательного персонажа выделялся лишь один Мкртич Джанан в роли Мстислава Радина. Как рассказывает очевидец, зрители на представлениях «Поджигателей» восхищались глубокой и тонкой, всесторонне обдуманной игрой этого актера, правдиво раскрывавшего характер дальновидного, хладнокровного, яростного и решительного врага народа<sup>1</sup>. В данном случае Мкртич Джанан вопреки желанию постановщика не пошел по пути внешнего, карикатурного изображения врага революции, а создал живой реалистический образ, не совпадавший с характером всего спектакля в целом, но глубоко верный и убедительный.

Все же остальные представители контрреволюционного лагеря изображались совершенно карикатурно и неестественно, и такой подход к ним неправильно ориентировал зрителя. Ведь в жизни революционерам приходилось бороться против хитрого и сильного врага, а режиссер, как верно отмечалось тогда в печати, придавал противникам революции нарочито безобразную внешность и неуклюжие движения. Понятно, что все это снижало идей-

<sup>1</sup> См. «Արհրդարարի Հայաստան», 1924, 28 октября.

ный и художественный уровень спектакля, а тем самым и его воздействие на зрителей.

Положительные характеры, несмотря на всю их патетическую приподнятость, были в спектакле бледными, однообразными и намного уступали образам «Освобожденного Дон Кихота». В этом, в первую очередь, был повинен автор пьесы, не сумевший дать в «Поджигателях» убедительного, правдивого характера революционера. Но в этом сказалось также и недостаточное знание режиссером Аршаком Бурджалином революционной действительности. И в результате, успешно выступившие в «Освобожденном Дон Кихоте» Рачья Нерсисян и Авет Аветисян, лишенные здесь режиссерской помощи, не смогли стать выше драматургического материала, отчего их герои (Роман Агабеков и матрос Влас Перебой) получились совершенно нежизненными. Пытаясь преодолеть однообразие роли, Рачья Нерсисян то и дело впадал в сентиментальность и не смог найти правдивых внешних средств выразительности для выявления идейной сущности образа. В той же мере не хватало жизненной достоверности и Власу Перебою, сыгранному Аветом Аветисяном.

Относительно удалась актрисе Арус Восканян порученная ей роль Дианы. Это произошло, быть может, потому, что по существу речь шла о продолжении работы, удачно начатой ею в предыдущей постановке «Освобожденный Дон Кихот». Там она показала, как постепенно складывался характер революционерки Марии-Стеллы. И здесь она делала нечто аналогичное. Актриса Диана — выходец из народа — была «допущена» в буржуазное общество и на некоторое время слилась с ним воедино. Но внутренняя ее связь с народом не исчезла, и в конце концов Диана после нелегкой борьбы приходит к революции.

«Ее игра,— писала современная критика об исполнении Арус Восканян роли Дианы,— была умной, обосно-



Римма Граева—Арус Восканян. „Яд“ А. В. Луначарского.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1926.



ванной, ее интонации и движения, в зависимости от места и действия—были то решительными и мужественными, то нежными и кокетливыми»<sup>1</sup>.

Таковы были первые, пусть еще робкие попытки сценического воплощения в армянском театре революционного героя из трудящихся масс. И в этом заключается положительное значение постановки «Поджигателей», ибо, не взирая на отмеченные нами минусы, именно в этом спектакле на армянской сцене впервые появились герои-революционеры из народа (Агабеков, Перебой, Диана) и было дано реалистическое изображение отрицательного персонажа (Мстислав Радин). Это были те, очень важные элементы нового сценического искусства, внедрение которых на армянской сцене неуклонно приближало армянский театр к овладению методом социалистического реализма.

Драма «Поджигатели» в переводе поэта Акопа Акопяна была поставлена вскоре на сценах армянских театров Тбилиси<sup>2</sup> и Баку С. Капанакяном и А. Ивановым.

Следующая постановка театра им. Г. Сундукяна из русской советской драматургии—«Доспехи славы» Ю. Н. Юрьина—не принесла славы ни режиссеру Аршаку Бурджальяну, ни театру в целом. Самый сюжет пьесы случайно совпадал с содержанием известной комедии армянского драматурга Дереника Демирчяна «Храбрый Назар», рассказывавшей о том, как порою общественное мнение неожиданно превращает пустого, трусливого и глупого человека в героя. Пьеса Дереника Демирчяна еще за год до «Доспехов славы» 1 ноября 1924 года была весьма удачно поставлена самим же Аршаком Бурджальяном и имела

<sup>1</sup> См. «Պրճրդալի շաշտան», 1924, 28 октября.

<sup>2</sup> В Тбилиском спектакле (19 ноября 1924 года) участвовали известные актеры дореволюционного армянского театра Исак Алиханян (Роман Агабеков) и Ольга Майсурян (Диана).

огромный успех. В «Доспехах славы» главные роли играли артисты, выступавшие уже в аналогичных ролях «Храброго Назара», и зритель воспринял созданные ими образы как ухудшенные варианты образов армянской комедии, поскольку пьеса Ю. Н. Юрьина значительно уступала последней по своим художественным достоинствам. Кроме того, в постановке «Доспехи славы» совершенно бесосновательно были усилены фарсовые, буффонадные и гротесковые элементы самой пьесы.

В своей дальнейшей творческой работе Аршак Бурджальян упорно стремился освободиться от формалистических ошибок и впоследствии ему удалось этого добиться. Доказательством тому служат такие его блестящие постановки в театре им. Сундукяна, как «Мнимый больной», «Венецианский купец», «Отелло», «Собака садовника», «Кум Моргана», «Ревизор» и «Гамлет».

#### «УЧИТЕЛЬ БУБУС»

Важную роль в деле сценического воплощения русской советской драматургии и в освоении лучших традиций русской реалистической театральной культуры армянским советским театром сыграл Левон Калантар.

Перед ним, как организатором и руководителем театра им. Г. Сундукяна, стояли сложные проблемы. В повестку дня было поставлено создание национального театра, связанного с широкими массами народного зрителя и способного разрешить задачи, выдвинутые советской действительностью. На помощь пришли традиции армянского дореволюционного демократического реалистического театра, чей опыт должны были усваивать и творчески развивать новые театральные кадры. Вот почему Левон Калантар особенно требовательно относился к подбору исполнителей. Ему были нужны актеры, обладающие, кроме опыта и таланта, здоровым чувством нового,

люди, готовые смело идти вперед по пути создания армянской советской театральной культуры.

«Решающим условием для каждого театра,— писал Левон Калантар в статье «Основные задачи армянского театра»,— является, прежде всего, его личный состав, то есть труппа актеров. Нам было необходимо, чтобы эта труппа была не просто актерской труппой, а творческим коллективом. Иначе и не могло быть. Тот, кто заботится о театральной культуре, а не только о данном театре, должен ясно представить себе, что основу работы в этом направлении должна составлять единая воля десятков людей, их энтузиазм, творческие стремления, единодушные, одинаковое понимание стоящих перед ними задач. Исходя из этого, мы всегда и неизменно заботились о том, чтобы подобрать себе сотоварищей из среды таких сценических работников, которые еще не являлись законченными фигурами, еще не сформировались окончательно, не сказали своего последнего слова... Подавляющее большинство труппы составляла молодежь или средний слой наших актерских кадров,— люди еще не застывшие, способные понять наши намерения и заразиться нашими настроениями»<sup>1</sup>.

Этими требованиями объясняется приглашение Левоном Калантаром в театр и таких известных мастеров дореволюционной армянской сцены, как Исаак Алиханян, Микаэл Манвелян, Асмик, Арус Восканян, и таких, сравнительно молодых, талантливых актеров, как Рачья Нерсисян, Авет Аветисян, Вагарш Вагаршян, Амбарцум Хачанян, Мкртич Джанан.

Левон Калантар правильно считал, что «театр является таким же полноценным и самодовлеющим искусством, как и любое другое искусство. Театр не может больше

<sup>1</sup> «Գաղտնիք», 1923, № 10—11, стр. 16.

оставаться механическим соединением других искусств, как-то: литературы, декламации, пластики, живописи и пр.»<sup>1</sup>. Но развивая эту верную мысль, он приходил к следующему формалистическому выводу: «Все эти виды искусств театр должен использовать в качестве сырья и может и должен обращаться с этим сырьем как ему заблагорассудится. Для этого необходимо, прежде всего, принять за основу постановки не исполняемую пьесу, а спектакль, игру, актерское мастерство. Актерский коллектив и режиссер совершенно произвольно толкуют и оформляют взятую пьесу как сырой материал, и создают пусть скоропреходящую, пусть неповторимую, но такую художественную ценность, которая может и по форме и по сути своей быть совершенно отличной от литературной ценности пьесы»<sup>2</sup>.

Приведенная цитата не оставляет сомнения в том, с каких именно позиций подходил тогда Левон Калантар к драматургии. С этих формалистических позиций он поставил на сцене рабочего клуба в Ереване «Брак поневоле» Мольера и французский средневековый фарс «Адвокат Патлен», поднятые на щит враждебной реалистическому искусству критикой<sup>3</sup>.

Из года в год Левон Калантар постепенно изживал свои формалистические увлечения и в нем брала верх привитая ему еще в Тифлисе армянскими актерами-демократами, а затем в Петербурге русскими актерами любовь к реалистическому искусству. Но все же частичное влияние ошибочного формалистического метода сказалось на отдельных постановках Левона Калантара из числа интегрирующих нас русских советских пьес и, в том числе, на

<sup>1</sup> «Մոլորեցաւ ինչ չափանոցն», 1923, 3 августа.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См. там же.

спектакле «Учитель Бубус» А. М. Файко (12 декабря 1925 г.).

Высоко ставя познавательное и художественное значение классического репертуара, Левон Калантар был вместе с тем убежден, что советский театр не может существовать без современного репертуара, ибо зритель требует ответов на волнующие его вопросы живой действительности. Именно этой тягой к современной теме и можно объяснить обращение Калантара к пьесе «Учитель Бубус».

В этой постановке на бледном фоне декораций, выполненных Сергеем Аладжальяном в графическо-схематическом стиле, двигались рельефные красочные фигуры актеров, внешность которых была наделена нарочито карикатурными чертами. Особое внимание уделялось их стремительному темпу и динамике движений. Якобы в целях агитационного воздействия на зрителя, актеров, изображавших представителей буржуазии, одели в утрированные по своим фасонам костюмы неестественного цвета, напялили на них яркие парики, а некоторым даже прицепили усы из проволоки.

Все это, по мнению режиссера, должно было помочь созданию политически верного, остро агитационного спектакля. В центре же этого ярко плакатного представления, согласно теоретическим взглядам самого режиссера на театр, должна была быть актерская игра. Поэтому при постановке «Учителя Бубуса» Левон Калантар придал первостепенное значение слову, сценической речи, над которой работал с особой тщательностью. И речь актеров, действительно, звучала со сцены ясно, четко и доносила до зрительного зала все слова и мысли действующих лиц, помогая тем самым осуществить идейный замысел постановщика.

А замысел этот заключался в том, чтобы осмеять и

разоблачить гнилую сущность буржуазного общества. И надо сказать, что спектакль в известной мере достиг этой цели, подчеркнув те здоровые элементы, которые имелись в экспрессионистской пьесе А. М. Файко, ослабив и нейтрализовав идеологические ошибки этого произведения.

Если обратиться к тексту пьесы, то легко убедиться, что желание А. М. Файко изобразить в лице Бубуса колеблющегося интеллигента и его путь к революции не увенчалось успехом. Бубус получился у А. М. Файко смешным, мелким, ничтожным типом, лишенным живых человеческих черт.

Режиссер поставил перед Аветом Аветисяном сложную творческую задачу — добиться той цели, которой не сумел достигнуть автор и, вопреки авторскому тексту, обобщенно показать в образе Бубуса политическую вредность подобных социальных элементов. Авет Аветисян осуществил намеченное решение образа, и в его исполнении Бубус вызывал бурное негодование зрительного зала. В этом была победа и режиссера и актера. В талантливо сыгранной роли Бубуса Авет Аветисян раскрыл всю противоречивость внутреннего мира своего «героя», подчеркнув его отрицательные стороны, его жалкий либерализм и реакционную философию примирения.

При такой реалистической трактовке Бубуса последние, обращенные к рабочей власти, слова героя о том, что она, рабочая власть, возьмет его в свои ряды и он будет «продолжать вести беспощадную борьбу с произволом и ложью», звучали с большой разоблачительной силой по адресу самого Бубуса, ибо сценический рисунок образа опровергал что-либо положительное в его характере. Авет Аветисян дал ясно понять зрителю, что реакционные идейки Бубуса погубили не только Стефку, но могут сделать то же самое и со многими другими, он отчетливо показал чего стоит эта «мятущаяся, одинокая ду-

ша, жаждущая правды и великих идеалов», каким хотел изобразить Бубуса Файко. В этом и заключалось положительное значение главной роли учителя Бубуса в постановке театра им. Г. Сундукяна.

Осуществлению режиссерского замысла спектакля во многом содействовал артист Гурген Джанибекян. Он нарисовал сатирический портрет Министра изящных искусств, яркими красками изобразив тип болезненного, морально разложившегося представителя буржуазии. В этой роли Гурген Джанибекян продолжал ту линию обличительного реализма в показе отрицательных героев в спектаклях русской современной драматургии, которая была начата на армянской советской сцене Мкртичем Джананом в роли Мстислава Радиана в «Поджигателях» А. В. Луначарского.

Столь же глубоко подошла к роли Стефки Арус Восканян. Актриса не избрала пути легкого, поверхностного, фарсового изображения этого персонажа, хотя пьеса и толкала ее к подобной трактовке. Режиссер и актриса стремились, наоборот, к тому, чтобы всесторонне и жизненно раскрыть в образе Стефки те скупые элементы положительного начала, которые были даны драматургом этому действующему лицу. Арус Восканян показала свою Стефку как жертву капиталистической действительности и выразила негодование и ненависть Стефки к представителям буржуазного мира. Стефка — Восканян постепенно приходила к осознанию пустоты и моральной развращенности мерзостного общества, где нет ничего святого, где все покупается и продается, и поэтому ее заключительные слова, обращенные к этому прогнившему миру — «Я ненавижу Вас! Ненавижу!», звучали как обвинительный акт, предъявленный буржуазному строю.

Вот почему образ Стефки в исполнении Арус Восканян получил высокую оценку на страницах печати. «Арус

Воскамян ярко проявила свой талант и когда изображала беззаботность легкомысленной девушки, и когда выступала с протестом против лжи»<sup>1</sup>.

Наиболее значительным достижением спектакля «Учитель Бубус» в театре им. Г. Сундукяна была роль рабочего Макса Гусбаха в темпераментном исполнении молодого тогда актера Сурена Кочаряна. Режиссер и актер серьезно и со всей ответственностью подошли к решению этого образа. Сурен Кочарян прекрасно передал проницательность, оптимизм и непримиримость своего героя, его презрение к трусливым и жалким представителям буржуазного общества.

Театр показал в этой роли свое, политически верное, отношение к образу положительного героя и стремился сделать его по-настоящему идейным центром всего спектакля. Пусть эта роль была эпизодической, пусть автор дал в ней мало текста актеру, но Макс Гусбах самым фактом своего существования полнее, ярче и всесторонне раскрывал эксплуататорскую сущность капиталистического строя и призывал к его уничтожению. Реалистическая разоблачающая сила образа Макса Гусбаха в финале спектакля воспитывала в зрителе чувство уверенности в окончательной победе рабочего класса.

Из сказанного нами становится очевидным, почему спектакль «Учитель Бубус» получил резко противоположные отзывы в армянской театральной критике. Одни рецензенты высоко оценивали реалистические стороны спектакля, его актерские удачи, другие поднимали на щит формалистические элементы постановки. Некоторые требовали, чтобы «пьеса эта была поставлена как фарс, как легкий театральный анекдот». Представители же передовой критики выступали против влияния формализма и

<sup>1</sup> «Учитель Бубус», Тбилиси, 1926, 10 июня.

«конструктивизма» на этот спектакль и защищали политическую заостренность разоблачения буржуазного мира в постановке.

Отмечая стремление режиссера придать спектаклю правильное политическое звучение и не отрицая актерских его достижений, мы должны рассматривать «Учитель Бубуса» как постановку с определенными формалистическими ошибками. В этом признавался сам Левон Калантар: «Сразу же после показа спектакля («Учитель Бубус» — Б. А.), — писал он, — я очень остро почувствовал, что иду к формалистическому тупику. Я совершенно отчетливо увидел те ножницы, которые создавались в моих работах в вопросе взаимоотношения содержания и формы. Со всей силой я почувствовал необходимость фильтрации. Было большим счастьем, что советская драматургия уже стала формироваться и репертуар театра начал обогащаться и освежаться пьесами, рисующими советскую жизнь. С первой же постановки такого типа, — это был «Яд» Луначарского, — я начал свой сознательный отход от формалистических позиций»<sup>1</sup>.

#### « Я Д »

«Яд» был поставлен театром им. Г. Сундукяна 22 апреля 1926 года.

В этой драме А. В. Луначарский показал, как в условиях нэпа слабые характером люди поддаются под влияние тлетворных буржуазных настроений.

На порочный, скользкий путь шкурника и авантюриста становится восемнадцатилетний сын крупного советского работника Шурупова — Валерий. Он не хочет трудиться, выбывает из комсомола, связывается с тайными

<sup>1</sup> «Մոսկովայի արվեստ», Ереван, 1936, № 8, стр. 104.

белогвардейцами, увлекая за собой и слабовольную девушку Римму Граеву. А отец Валерия, занятый большой государственной работой, проглядел, что происходит в его собственной семье.

Бытовая пьеса Луначарского ставила острую проблему борьбы за социалистическую идеологию и мораль.

Актуальность «Яда» вызвала особую воодушевленность режиссера Левона Калантара и актеров, работавших над пьесой. Перед ними стояла задача показать историческую обреченность врагов советского общества, а с другой стороны, активизировать в сценическом их истолковании почти бездеятельных в пьесе положительных героев, обрисовать их более выпукло.

Этот творческий план режиссеру удалось частично осуществить благодаря замечательным реалистическим образам отрицательных персонажей, созданным Рачьей Нерсесяном (Мельхиор Полуда), Асмик (Татьяна Сидорова), Арус Восканян (Римма Граева) и Вагаршем Вагаршяном (Валерий). Что же касается положительных героев, то они самим автором, А. В. Луначарским, показаны в пьесе настолько бледно, что все старания творческого коллектива по их «оживлению» почти никакого успеха не имели.

В какой-то мере режиссеру удалось добиться этого в роли народного комиссара Павла Павловича Шурупова, сыгранной Мкртичем Джананом. И режиссер, и актер немало потрудились над тем, чтобы сделать этот образ правдивым, чтобы дать почувствовать зрителю, каким тяжелым путем, через огонь и страдания, прошел вчерашний рабочий Шурупов.

Мкртич Джанан стремился играть естественно, просто, доходчиво, однако тот метод интерпретации образа Шурупова, который избрали постановщик и исполнитель, не мог обеспечить им полного успеха. Дело в том, что и

режиссер, и актер поставили перед собой цель раскрыть характер народного комиссара не только внутренним перевоплощением актера, но и самим интонационным решением этой роли. Но все усилия Джанана передать на армянском языке особый склад, ударения и интонации русской речи не только не содействовали более достоверному изображению Шурупова, как на то рассчитывал режиссер, но, напротив, нарушали реалистический стиль исполнения, искажали армянский язык чуждыми ему интонационными красками. Все это мешало правильному восприятию этого образа зрителем.

Основной пафос спектакля состоял в сатирическом разоблачении врагов советского общества и пережитков буржуазной идеологии в сознании советских людей. Большим достижением актеров было то, что в их игре, несмотря на элементы ложного психологизма, присущего героям А. В. Луначарского, хорошо передавалась политическая напряженность обстановки, что воспитывало в зрителе революционную бдительность.

Полуда — Нерсеян предстал перед зрителем как подлый и хитрый агент империалистов, ведущий в годы нэпа подрывную деятельность в Советской России и использующий для этой цели морально неустойчивых, разложившихся людей. Сила разоблачения была особенно остра потому, что внешне артист показал Полуду вполне «приличным и образованным». В этой роли актер развил дальше уже заложенные в ролях Радина («Поджигатели») и Министра изящных искусств («Учитель Бубус») традиции театра по реалистическому, политически верному раскрытию отрицательных характеров.

Эпизодическая роль Татьяны Сидоровны в исполнении видной артистки армянской сцены — Асмик, стала одной из самых живых и заметных в спектакле. Известная и раньше как сильная драматическая актриса, Асмик вы-

явила здесь другое достоинство своего артистического дарования — умение сыграть характерную роль. Приемами сатирического искусства она разоблачала отрицательные стороны изображаемого ею типа. Асмик в роли Татьяны Сидоровны нашла очень точные и впечатляющие детали речи, внешности, походки, чтобы всесторонне обрисовать эту враждебную, темную личность, помогающую своими действиями врагам советской власти.

Роль Риммы Граевой в разбираемом нами спектакле — наибольшее достижение Арус Восканян в этот период по воплощению образов русской советской драматургии. «Какая живая, непосредственная игра, богатая мимика»<sup>1</sup>, — восклицает критик, отмечавший, что прекрасное исполнение Арус Восканян «наряду с живостью... особенно отличалось глубоким раскрытием психологических моментов»<sup>2</sup>. Подготавливая данную роль, актриса использовала свой опыт работы над образами Стеллы, Дианы и Стефки в предыдущих постановках «Освобожденный Дон Кихот», «Поджигатели» и «Учитель Бубус».

Во время гастролей театра им. Г. Сундукяна в Тбилиси и Баку печать отметила тот факт, что Арус Восканян в роли Риммы Граевой показала значительный рост своего дарования, умение проникать в психологию человека и новое качество актерского исполнения — социальное толкование сценического характера с позиций советского художника.

Актриса раскрывала сложный процесс постепенного перевоспитания Риммы Граевой, позволяя зрителю видеть даже в самые отвратительные моменты ее поведения то здоровое, что таилось где-то в ее душе и что окончательно в ней восторжествовало в конце спектакля.

<sup>1</sup> „Заря Востока“, Тбилиси, 1926, 8 июня.

<sup>2</sup> «*Ушრტილღვ*», 1926, 8 июня.

Постановка «Яд» пользовалась большим успехом как в Армении, так и во время гастролей театра им. Г. Сундукяна в Тбилиси и Баку в 1926 году. В грузинской и азербайджанской печати были помещены многочисленные положительные отзывы об этой постановке, говорилось о высокой культуре творческого коллектива ереванского театра. Тбилиссские и бакинские газеты писали о том, что театр им. Г. Сундукяна вошел в семью лучших театров Советской страны. «Тифлисская армянская сцена,— отмечала газета «Заря Востока» в связи с постановкой «Яда»,— вряд ли видела такой спаянный коллектив артистов, каким является Эриванская госдрама...»<sup>1</sup>. Другая газета, положительно отзываясь о слаженном ансамбле актеров, игравших в «Яде», писала, что «ныне исчезла наконец с армянской сцены старая, хроническая болезнь дореволюционного армянского театра, когда часто блистал лишь один ведущий актер, а прочие оставались в тени и служили ему, как вращающиеся вокруг Юпитера мелкие спутники»<sup>2</sup>.

Спектакль «Яд» подытоживал работу армянского театра над русской советской драматургией в середине двадцатых годов и в известной степени пролагал путь к воплощению им в последующие годы лучших произведений русских советских драматургов.

Таким образом, русская современная драматургия с первого же своего появления на армянской сцене оказала значительную помощь формированию и развитию армянского советского театра. Она принесла в армянский театр новую тематику — революционную и современную, восполнив тем самым временное отсутствие армянской советской драматургии на эту тему и приблизив армян-

<sup>1</sup> «Заря Востока», Тбилиси, 1926, 8 июня.

<sup>2</sup> «Մարտիկ», 1926, 8 июня.

ский театр к разрешению актуальных задач, поставленных перед ним нашей действительностью.

Русская советская драматургия наряду с классической драматургией (армянской, русской и западной) содействовала в эти годы поднятию актерской техники и общей культуры армянской сцены и тем самым выдвиганию театра им. Г. Сундукяна на первое место среди всех армянских театральных коллективов Закавказья.

В работе над первыми пьесами современных русских драматургов начался процесс постепенной творческой перестройки ведущих мастеров дореволюционного армянского театра, их вовлеченные в создание образов людей социалистического общества. Среди них такие актрисы, как Асмик Акопян и Арус Восканян.

Русская советская драматургия помогла воспитанию целого ряда замечательных молодых актеров, ставших впоследствии крупными деятелями армянской советской сцены — Рачьи Нерсесяна, Авета Аветисяна и других.

Русская советская драматургия укрепила связь между армянским и русским театрами. Она поставила перед деятелями армянской сцены такую важную творческую проблему, как раскрытие с позиций нового социалистического искусства образов положительных героев.

Основным творческим итогом работы армянского советского театра в этот период следует считать укрепление реалистических традиций на материале классики и современной советской, прежде всего русской, драматургии, что помогало театру прокладывать новые пути в искусстве и вплотную подвело его к полнокровному, всестороннему воплощению образов героев Великой Октябрьской социалистической революции.

### Глава третья

## ОБРАЩЕНИЕ К РЕВОЛЮЦИОННО-ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЕ И ДАЛЬНЕЙШАЯ РАБОТА НАД РУССКОЙ КЛАССИКОЙ

### «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»

Даже при беглом рассмотрении творческой жизни армянского советского театра в 1927—1929 гг. не трудно заметить, какое огромное значение имело появление лучших произведений русской драматургии на армянской сцене для приближения армянского театра к зрителю, для поднятия его общественно-воспитательной роли.

Ведущие русские драматурги этих лет — К. А. Тренев, В. Н. Билль-Белоцерковский, В. В. Иванов, Б. А. Лавренев и другие — стремились осмыслить революционную эпоху, связать свое творчество с народом, показать важнейшие стороны современной действительности. Реалистическое изображение людей и событий нашей общественной жизни мы и находим в таких произведениях этих драматургов, как «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Бронепоезд 14—69» В. В. Иванова, «Разлом» Б. А. Лавренева.

Навсегда вошли в историю советского театра постановки названных пьес на русской сцене: «Бронепоезд 14—69» в Московском Художественном театре, «Разлом» в Московском театре им. Евг. Вахтангова, «Шторм» в

Московском театре им. МОСПС, «Любовь Яровая» в Московском Малом театре. Эти спектакли в ведущих русских театрах свидетельствовали об овладении ими методом социалистического реализма. Они сыграли историческую роль в развитии всего многонационального советского театра, в том числе и армянского.

Начиная с 1927 года, благодаря широкому распространению русской советской революционно-героической драматургии на армянской сцене, изменяется творческий облик армянского театра. Лучшие образцы русской советской драматургии, поставленные на армянской сцене, помогли армянскому театру выполнить указания Коммунистической партии по утверждению советского репертуара, проникнутого социалистической идейностью и способного быть оружием в борьбе против «...драматических произведений и кинофильмов, культивирующих упадничество, мистицизм, порнографию и национальную травлю», против «усиливающихся попыток агентов и проводников новой буржуазии, направленных к завоеванию сцены, эстрады и кино идеологически враждебным, мещанским, салонным и бульварным репертуаром»<sup>1</sup>.

Впервые русская драматургия на тему героического прошлого советского народа появилась на армянской сцене в 1927 году. В начале упомянутого года Левон Калантар в театре им. Г. Сундукяна начал репетиции «Шторма» В. Н. Билль-Белоцерковского. Но тот творческий метод, который режиссер использовал в предыдущих постановках, теперь его уже не удовлетворял: новое драматическое произведение требовало иных методов работы. Пришлось на некоторое время прекратить репетиции пьесы. «Но ввиду того, что как раз в это время появилась

<sup>1</sup> Из резолюции театрального совещания при Агитпропе ЦК ВКП(б) 1927 г. В кн.: «Пути развития театра», АПО ЦК ВКП(б). М., 1927, стр. 503—504.



пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая», отражающая события той же эпохи гражданской войны, но по художественным достоинствам стоявшая выше «Шторма», театр решил не возобновлять репетиций «Шторма», а начать работу над «Любовью Яровой», — рассказывает Левон Калантар<sup>1</sup>.

Премьера «Любови Яровой» на армянской сцене состоялась 7 мая 1927 года, т. е. через четыре с половиной месяца после первого спектакля этой пьесы в Московском Малом театре. Перевел пьесу сам Левон Калантар.

...Когда открывался занавес, зрители видели вместо богатого особняка, как указано в авторской ремарке, серое сооружение из фанеры и ширм. Чтобы ускорить смену картин, Левон Калантар и художник Микаэл Арутчян решили построить для исполнителей размещенные на разной высоте площадки с несколькими отделениями. Увлекавшийся конструктивизмом Микаэл Арутчян выкрасил все декорации в один цвет. На этом однотонном фоне и разворачивался спектакль. Надо сказать, что Левон Калантар с особой тщательностью продумал форму спектакля, придав большое значение его ритму. Стремительному разворачиванию действия в пьесе К. А. Тренева соответствовало оформление спектакля: использованием прожекторов и световых эффектов была усилена драматическая напряженность постановки.

Первая картина показывала напряженную деловую обстановку революционного штаба. Город готовится к временной эвакуации. На сцене Панова — Арус Восканян, Елисагов — Вагарш Вагаршян, профессор Горностаев — Григор Аветян и Швандя — Авет Аветисян.

Появляется стремительный, сосредоточенный Кош-

<sup>1</sup> Из беседы с Левоном Калантаром, записанной автором 2 октября 1952 года.



Сцена из второго действия спектакля „Разлом“ Б. А. Лавренева.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1928. Справа налево: Берсенев—Нерсесян,  
Четвертый матрос—Габриелян, Швач—Аветисян, Митрич—Хачатян, Еремеев—Аветян,



киц — Нерсесян. Ни на кого не глядя, быстрым шагом он подходит к Пановой, чтобы продиктовать ей повестку заседания. Во всей собранной фигуре Кошкина—Нерсесяна, в его твердой походке зритель чувствовал силу и негибаемую волю человека, уверенного в своих действиях и убежденного в победе над врагами революции, и то, что в наиболее трудные минуты в Кошкине — Нерсесяне не было ни суеты, ни тревоги, хорошо подчеркивало в лице этого большевика организационную силу революционной борьбы, возглавлявшейся Коммунистической партией.

Известие о том, что у профессора Горностаева отобрали книги, неприятно действует на Кошкина—Нерсесяна, который хотел бы привлечь профессора к работе по «поголовному всеобщему народному образованию». Уговаривая Горностаева взяться за это дело, он сердечно и ласково улыбается ему, глядя на него своими умными, проникающими в самую душу, глазами. Реплика Горностаева—Аветяна о том, что сам комиссар неграмотен, воспринимается Кошкиным—Нерсесяном с каким-то чувством внутренней неловкости, но не как личная обида, а как замечание вполне справедливое. «Вы знаете только, что ученые — свет,— говорит он профессору,— это вам прямо видать, а что неученье — тьма, так это вы только сбоку видели. А я сам испытал на своей шкуре». В эти слова актер вкладывал всю страстную жажду знаний, таившуюся в душе его героя, которому революция открыла пути к просвещению. Рачья Нерсесян использовал очень выразительную деталь для индивидуальной характеристики Кошкина. Когда Кошкин—Нерсесян не находил нужных слов для выражения своих мыслей, он делал маленькую паузу, а затем как бы дополнял свою речь резким движением правой руки...

Правдивость, прямота, «пламень веры», горящий в глазах комиссара, явно притягивают к себе Горностаева—

Аветяна, который не может скрыть возникающего в нем чувства уважения к этому большевику, обыкновенному рабочему в кожаном пальто. В этих первых сценах спектакля Кошкин—Нерсисян покорила не только Горностаева—Аветяна, но и зрителя, сразу же проникшегося глубокой симпатией к комиссару, простому русскому человеку, крепко державшему в своих надежных руках дело революции. После беседы с Кошкиным профессор уходит в недоумении, ибо он не может понять, как такой скромный, сердечный, заботливый человек, как Кошкин, способен на «убийства».

Выход Чира—Манвеляна настораживал зрителя: кощачьи повадки, хитрое лицо Чира внушали догадку об отвратительной его сущности. Сатирический рисунок Чира был настолько силен, что публике скоро становился ясен дальнейший путь этого предателя и шпиона. В роли Чира со всей полнотой проявилось мастерство Микаэла Манвеляна, актера, завоевавшего известность еще на сцене дореволюционного армянского театра.

В следующем затем между Елисаатовым и Пановой диалоге с скором вторжении белых в город Вагарш Вагаршян и Арус Восканян сумели передать зрителю продажность и внутреннюю опустошенность этих пробравшихся в революционный штаб предателей. Арус Восканян эмоционально, правдиво обрисовала выразительный портрет морально разложившейся циничной Пановой.

После того как на сцене остается одна Панова—Восканян, входит Яровая—Асмик. Режиссер потребовал от Асмик последовательно, шаг за шагом раскрыть мучительные переживания Любви Яровой и убедительно показать, как эта скромная женщина вырастает в революционного борца. Как известно, по пьесе учительница Яровая — обыкновенная русская женщина, способная глубоко и сильно чувствовать, любить и ненавидеть всем своим

существом. Внутренняя скромность, простота — отличительные черты ее характера. Такой она и появляется на сцене.

Первый диалог с Пановой Яровая—Асмик ведет усталым, безразличным тоном, машинально отвечая на иронические, порой ядовитые реплики Пановой—Восканян. Лицо ее бледно — она недавно перенесла тиф. Яровая—Асмик задумчива — она не может забыть, что накануне белые сожгли деревню, в которую она отправлялась после болезни. Но развязный тон Пановой наконец выводит ее из себя, хотя внешне она и остается спокойной. Презируя Панову, Яровая—Асмик дает ей понять, что они с ней слишком разные люди для того, чтобы продолжать спорить.

В первом действии пьесы события развиваются крайне напряженно — фронт быстро приближается и большевики должны временно оставить город. Под влиянием происходящего постепенно начинает изменяться внутренний мир Яровой—Асмик. В ней возникает и крепнет уверенность в том, что пришел конец всему старому и ничто уже не может его спасти. Яровая—Асмик искренно симпатизирует большевикам и готова им помочь всеми силами, но она еще не способна с оружием в руках идти на бой за построение нового общества. В ней еще не произошел окончательный внутренний перелом, свой счет прошлому она предъявляет пока еще именем Михаила Ярового.

В первом действии Яровая—Асмик во многом еще романтична — она мечтает встретиться с мужем Михаилом и вместе с ним строить новый мир. Глубоко волновала зрителей сцена, в которой Яровая—Асмик видит у входящей Горностаевой полотенце, подаренное ею мужу перед уходом последнего на фронт. Взяв у Горностаевой полотенце, Яровая—Асмик без всяких экспрессивных движений, одними только интонациями голоса передает всю

силу своих переживаний и, почувствовав, что она невольно выдала перед чужими свои чувства, выбегает, закрыв лицо этим, столь дорогим для нее, полотенцем.

Следующие картины имели важное значение для дальнейшего раскрытия характера Кошкина—Нерсесяна, для показа его непоколебимой преданности делу революции и беспредельной ненависти к ее врагам. Панова сообщает комиссару, что у Грозного (артист Ори Буннатыян), одного из людей, близких к Кошкину, «в карманах золота полно, кольца, браслеты, часы». Кошкин—Нерсесян глубоко взволнован, ведь он считает Грозного «кровью спянным братом». Во взгляде, которым Кошкин—Нерсесян смотрит на Панову,— и недоверие, и тревога, и угроза. В разговоре с Грозным комиссар окончательно убеждается в предательстве последнего и недрогнувшей рукой расстреливает изменника, ибо для Кошкина — Нерсесяна интересы революции превыше всего.

Эту завершающую сцену первого действия режиссер Левон Калантар поставил следующим образом: когда после разоблачения Грозного Кошкин—Нерсесян приказывает ему идти в коридор, сцена темнеет. Затем прожектор освещает коридор, в котором и происходит диалог между Романом Кошкиным и Грозным.

— Рома, прости!

— Грозной, к стенке! Живо станэвиться...

Раз! Два!...

Свет гаснет. Выстрел...

Через мгновение снова освещается комната и в ней испуганная Панова. Входит внешне спокойный Кошкин — Нерсесян и продолжает твердым голосом диктовать ей продолжение приказа:— «оставляя город в полном революционном порядке...».

Кошкин — Нерсесян на протяжении всего спектакля

деятелен и активен, мысль его не перестает работать, он ни на минуту не прекращает борьбы.

Роль комиссара Романа Кошкина в исполнении Ра-чьи Нерсесяна — первый полноценный художественный образ большевика на армянской сцене. Недостаточное знание революционной обстановки, в которой происходят события пьесы, новые творческие требования, диктуемые драматургическим материалом, создавали для Нерсесяна немалые трудности. Только в результате той последовательной работы, которую вел с ним Левон Калантар, актеру удалось по-новому для него самого глубоко и всесторонне раскрыть образ Кошкина. У Нерсесяна комиссар обладал обаянием и большой внутренней силой. Ему были присущи гуманизм, революционная страстность, близость к народу. Он был конкретным, живым образом комиссара, в котором зрители часто узнавали своих старых друзей по борьбе на фронтах революции. Кошкин — Нерсесян явился большим шагом вперед в воплощении на армянской сцене образов большевиков, героев революции.

От образа Кошкина, созданного Нерсесяном, был неотделим Швандя в исполнении Авета Аветисяна. Оптимизм и чувство народного юмора, свойственные дарованию Авета Аветисяна, позволили актеру органически войти в эту роль и с подкупающей непосредственностью передать всю человечность, жизнерадостность и беззаветную преданность Шванди делу революции, его верность комиссару и неразрывную связь с народом. Казалось, что Швандя — Аветисян поднялся на сцену непосредственно из живой бурной действительности первых лет революции.

С наименьшим мастерством раскрыл внутренние колебания мобилизованного белогвардейского солдата Пикалова Амбарцум Хачанян. Сцены Пикалова — Хачаняна со

Швандей — Аветисяном были, по свидетельству зрителей, одними из самых запоминающихся в спектакле.

Как и Авет Аветисян в роли Шванди, Асмик в роли Яровой прежде всего поражала жизненной правдивостью создаваемого образа, своим искусством перевоплощения.

Когда после первой встречи с мужем Михаилом Яровым (артист Мкртич Джанан) Любовь убеждается, что он перешел на сторону белых, она на глазах у зрителя резко преображается и физически и духовно. Из худой, усталой, подавленной и сутулой в первом действии, Яровая—Асмик теперь становится несогбенной и решительной. Ее взгляд загорается огнем. Она без отчаяния, но с сознанием необходимости самопожертвования устремляется в поток революционных событий. Ее слова и поступки проникнуты борьбой двух чувств — веры и ненависти, ненависти к белогвардейцам и веры в большевиков.

В сцене в школе (четвертое действие) Яровую — Асмик ожидали новые испытания. На одно мгновение ей показалось, что ее муж Михаил Яровой становится на один путь с нею, и, охваченная чувством радости, Яровая — Асмик с детской непосредственностью то смеется, то плачет, глядя на Михаила — Джанана своим глубоким, лучистым взглядом. Но и на этот раз Яровой обманул ее, и теперь уже ничто не может их примирить.

О том, как далеко разошлись их пути, о том, каким борцом за революцию стала Яровая, свидетельствовал финал спектакля, в котором Яровая — Асмик представляла перед зрителем как вполне зрелый человек, реально воспринимающий окружающий мир и сознательно совершающий свои героические поступки. Она поднялась на новую высшую ступень осознанной убежденности в правоте и непобедимости дела социалистической революции, одним из лучших представителей которой был для нее большевик Кошкин. Когда в финале Кошкин — Нерсесян

ножимал ей руку и говорил: «Спасибо, я всегда считал Вас верным товарищем», Яровая — Асмик отвечала: «Нет, только теперь, только с этой минуты я по-настоящему и навсегда ваш верный товарищ» — зритель верил в искренность этих слов и принимал их с большой теплотой. В них отражен был весь сложный путь, пройденный Любовью Яровой, путь, который был примером для многих из сидящих в зрительном зале, а также и для самих участников спектакля. Вообще во всем спектакле в целом сильно звучала тема идейной перестройки старой интеллигенции. Эта тема волновала и армянскую интеллигенцию.

То обстоятельство, что Левон Калантар роль Яровой поручил Асмик, завоевавшей известность в бытовых ролях армянского национального репертуара, говорит о том, что искусство Асмик было близко тому реалистическому направлению, к которому стремились передовые представители советского театра<sup>1</sup>. Асмик не впала в ложную патетику, присутствовавшую в творчестве отдельных армянских актеров. Асмик не увлеклась также и сентиментализмом при раскрытии душевных переживаний Яровой. Она нашла для этой роли мягкие краски, была скупа и сдержана в выражении чувств своей героини, отчего внутренних драматизм образа становился сильнее. Асмик первая на армянской сцене создала правдивый художественный образ советской женщины.

В исполнении Асмик основным лейтмотивом, сквозным действием образа Яровой, была не столько тема ее сугубо личной душевной борьбы, сколько тема победы в ней революционного сознания<sup>2</sup>. И в этом, на наш взгляд, большая заслуга актрисы.

В конце спектакля зритель видел Яровую — Асмик

<sup>1</sup> См. Մարեն Գարշաբ, *Թատերակազմի դիմապատկերներ*, Изд. Академии наук АрмССР, Ереван, 1956, стр. 170.

<sup>2</sup> См. там же, стр. 155.

скромной и душевно спокойной, державшейся без всякой рисовки. И это было то новое, что принесла с собой Асмик в театр им. Г. Сундукяна и что «было противоположно традиционному пониманию героизма, и возможно, что именно поэтому этот образ не нашел в свое время должного приема и по-настоящему не был оценен»<sup>1</sup>.

«Любовь Яровая» — первый спектакль на армянской сцене, показывающий с большой художественной силой и идейной глубиной героические события гражданской войны и процесс формирования новых людей — имел важное значение для дальнейшего развития армянского театра, для окончательного овладения им социалистическим реализмом. В этом немалая заслуга принадлежала постановщику пьесы Левону Калантару. Работая с коллективом театра над постановкой «Любови Яровой», Левон Калантар создал действительно реалистический и вместе с тем насыщенный революционной романтикой спектакль.

Постановка «Любови Яровой» имеет этапное значение и по другой еще причине: в ней впервые в истории театра им. Г. Сундукяна с большой вдумчивостью была применена система К. С. Станиславского, которую Левон Калантар начал изучать еще в период своего пребывания в России. До начала репетиций «Любови Яровой» Левон Калантар провел ряд теоретических занятий с труппой по системе К. С. Станиславского. А затем, в ходе репетиций, режиссер многократно возвращался к тем положениям, которые были затронуты им во вступительных теоретических беседах, добиваясь освоения актерами мхатовского метода работы над ролью.

Однако коллектив актеров встретился с большими трудностями. Наряду с теми, кто принимал систему К. С.

<sup>1</sup> См. Ռուբեն Զարյան, Թատերական գիտնականը, стр. 157.

Станиславского и с увлечением над ней работал, нашлись, конечно, и такие, которые не понимали сущности метода К. С. Станиславского и тем самым мешали его использованию на армянской сцене.

Левон Калантар вместе с той частью труппы, которая пошла за ним, боролся с предвзятым мнением некоторых деятелей армянского театра о «системе» Станиславского, не имевших в сущности никакого представления о мхатовских приемах работы над спектаклем. Калантар понимал, что подлинно-реалистическую советскую драматургию невозможно правдиво ставить на сцене без широкого использования творческого опыта, накопленного лучшим в мире русским театром и его великими деятелями К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Тем более, что «система» К. С. Станиславского органически связана с наиболее плодотворными традициями дореволюционного демократического русского театра, к которому армянский театр конца XIX и начала XX веков был очень близок. Национальные традиции армянской сцены, унаследованные армянским советским театром от дореволюционного, зиждились на прочной реалистической основе. Это облегчило борьбу передовой части армянского советского театра за победу реализма над прочими направлениями.

Однако новая советская жизнь, социалистический общественный строй ставили и новые задачи. Нельзя было ограничиться одним лозунгом: «Назад к Островскому!» или, перефразировав слова А. В. Луначарского, — «Назад к Сундукяну!». Театр понимал, что надо вернуться на путь реализма для того, чтобы двигаться вперед. А чтобы идти вперед, надо было овладеть методом социалистического реализма.

Пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» была произведением социалистического реализма. Вот почему, встре-

тившись с нею, талантливая режиссура молодого армянского советского театра ощутила насущную необходимость найти новый подход к новой драматургии.

Левон Калантар в работе над «Любовью Яровой» тщательно изучал идейное содержание пьесы и эпоху, стремясь с революционных позиций подойти к сценическому решению пьесы. Он много сделал для того, чтобы совместно с актерами четко понять и осознать классовую социальную сущность героев. Левон Калантар хотел найти верное «сквозное действие» постановки, то есть показать, как революционные идеи победили в широких массах народа, как революция превратила рядовых людей в героев. Он стремился к тому, чтобы подчинить весь спектакль этой общей, основной идее.

Большим достижением постановки было то, что в ней ярко и правдиво показывались как большевики, так и те, против кого они боролись. Мы уже упоминали о мастерском исполнении Вагаршем Вагаршяном роли Елисаова, Микаэлом Манвеляном — роли Чира, Арус Воскянни — роли Пановой. Особенно выделялся Мкртич Джанан, игравший Михаила Ярового. Актер создал сочный, убедительно обоснованный образ этого закоренелого врага революции. Низкорослый, крепкий Яровой — Джанан не был прямолинейным, схематичным характером, и поэтому зритель верил в его полную жизненную достоверность. «Любовь Яровая» — первая постановка из русской советской драматургии на сцене армянского театра, в которой все основные положительные и отрицательные персонажи трактовались глубоко реалистически и всесторонне.

Воспитательное значение этого спектакля было велико и для творческого коллектива театра и для зрителя; положительные герои спектакля стали вдохновляющим примером самоотверженной революционной борьбы за

дело социализма и, наоборот, разложение, подлость, ма-родерство, бессмысленная жестокость белогвардейцев возбуждали в зрителях чувство ненависти и презрения.

Замечательная пьеса К. А. Тренева послужила той основой, на которой Левон Калантар создал сценическое произведение, правдиво, исторически-конкретно рисующее революционную действительность. А это было практически-итогом овладения сундукяновцами методом социалистического реализма.

### «РАЗЛОМ»

«Любовь Яровая» открыла путь для продвижения лучших русских пьес на тему гражданской войны и Октябрьской революции на подмостки армянского театра. Но надо отметить, что путь этот отнюдь не был «зеленой улицей». Русские пьесы нередко встречали в те годы сопротивление консервативной критики, которая, обвиняя русскую советскую драматургию в схематичности и художественной неполноценности, стремилась воспрепятствовать ее распространению на армянской сцене. Так было, например, с пьесой Б. А. Лавренева «Разлом».

Пьеса Б. А. Лавренева правдиво изображает кронштадские события кануна Великой Октябрьской социалистической революции. Происходит «разлом» в семье старого дворянина, офицера царского флота, капитана крейсера «Заря» Евгения Берсенева. Сам Берсенев понимает, что старому пришел конец. «Россия никогда не вернется на старый путь,— говорит он,— и новая родина помянет добром только тех, кто остался с ней в тяжкие годы...». Нелегко дается капитану приход к революции, многое трудно ему принять, но, когда председатель судебного комитета большевик Годун задает ему прямой вопрос, куда же он дальше пойдет, Берсенев, не колеблясь, отвечает: «Мне поздно отступать... Я пойду с матросами до конца».

И как истый патриот он ведет сам свой революционный крейсер на Питер.

Старшая дочь капитана Татьяна, человек глубоко любящий родину, о которой сам Берсенов говорит, что «она, как и я, как все мы, корнями в русской земле», не может оставаться равнодушной к происходящим вокруг нее событиям. Она не может засунуть руки в карманы и наблюдать, как это предлагает ей ее муж предатель Штубе. Для нее есть только два пути — за или против. Дружба с Артемом Годуном на многое открывает Татьяне глаза и помогает ей стать на один путь с революционным народом.

На совершенно иной дороге стоит младшая дочь Берсенева Ксения. Если Татьяне виден приход нового, то Ксения ничего, кроме крови, мук, грязи и отчаяния не замечает. Не имея перед собой никакой цели, она живет минутой. — «На зло буду петь «Пупсика» и хлестать шампузу», — цинично заявляет она сестре. Окруженная такой же как и она «отчаявшейся» офицерской молодежью, в среде которой плетутся контрреволюционные заговоры, ничего не понимающая в происходящих событиях, Ксения готова, сама того не зная, наблюдать в бинокль за взрывом «Зари», на которой находится ее родной отец. «...Сестра ваша, Ксения Евгеньевна, — говорит Годун Татьяне, — будто совсем иных кровей. Как кукушкой подкинутая...».

Образ Артема Годуна — большая творческая победа Б. А. Лавренева. Это характер цельный, сильный, яркий, целеустремленный. Большевик Годун твердо верит в победу революции. Именно эта уверенность помогает ему не только бороться, но и учиться. «Я вам порою завидую, — говорит Годуну Татьяна. — Очень вы крепкий. Сейчас все кругом так стремительно и страшно разламывается, а в вас такая добротная прочность». «Это от того, что у меня своя цель есть» — отвечает Годун. В образе матроса Годуна драматург нарисовал не только черты разрушителя



Сцена из третьего действия постановки „Разлом“  
Б. А. Лавренца. Театр. им. А. М. Горького. 1929.



старого мира, но и создателя нового. Именно как строитель будущего тянется этот простой матрос к знаниям. Он берет у Татьяны уроки английского языка, но считает, что этого мало, потому что ему надо знать «не то что один язык, а десять». Годун понимает, что без знаний ни кораблем управлять, ни нового создавать нельзя: «...стою я иной раз в рубке перед картой осел ослом и сам себя крою,— делится Годун с Татьяной.— Сколько тебе еще в башку грузить надо, чтобы ты человеком стал, чтобы ты перед Лениным себя оправдать мог».

«Разлом» характерен сюжетной разработанностью, крепкой композицией, которая подчиняется развитию основного социального конфликта.

Как известно, «Разлом» впервые появился и прошел с огромным успехом на сцене Московского театра им. Евг. Вахтангова в дни десятилетия Великой Октябрьской социалистической революции. Несколько месяцев спустя, 1 марта 1928 года, эта пьеса была поставлена на армянском языке театром им. Г. Сундукяна. Над постановкой работал приглашенный с русской сцены режиссер Н. Г. Фрид. Театр создал спектакль, овеянный высокой революционной героикой. Режиссуре удалось добиться напряженного, динамического развития действия, чему в определенной мере помог художник Микаэл Арутчан. Использование ширм позволило быстро менять сцены в квартире Берсенева и ускорило темп спектакля.

Публика восторженно встретила новую работу театра. За девятнадцать дней «Разлом» был сыгран одиннадцать раз и на всех представлениях зрители до отказа заполнили театр. Известный журналист Михаил Кольцов в своей статье «В тени Арарата» писал, что этот спектакль «пользуется совершенно сумасшедшим успехом», что он «без конца собирает полные залы»<sup>1</sup>. Этот успех объясняет-

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

ся серьезными достоинствами драматургического произведения и замечательной игрой актеров театра. Среди живых сценических характеров, созданных в спектакле,— Татьяна — Вартанян, Ксения — Восканян, фон Штубе — Вагаршян, особенно выделялись образы Годуна и капитана Берсенева в исполнении актеров Мкртича Джанана и Рацьи Нерсесяна.

Современная печать высоко оценила игру Джанана: «Джанан играет эту роль с особенным воодушевлением,— писал один из критиков,— душевная чистота сочетается в его герое с огромной революционной мощью. Он раскрыл доброту и революционную решимость Годуна, создав цельный образ искреннего, честного матроса»<sup>1</sup>.

Роль капитана Берсенева в «Разломе» представляла немалые трудности для Рацьи Нерсесяна. Нужно было обладать большим даром проникновения, чтобы воплотить этого героя жизненно убедительно и правдиво. Исключительное богатство мимики, выразительные глаза Рацьи Нерсесяна помогли ему донести до зрителя внутренние переживания Берсенева.

Нерсесян создал волнующий и благородный образ представителя той части старой русской военной интеллигенции, которая после сложной духовной борьбы бесповоротно приходит в лагерь революции. В этом образе была глубоко раскрыта тема национально-патриотической гордости передовой русской интеллигенции.

В постановке «Разлома» театр достиг новых успехов в реалистическом раскрытии характеров отрицательных персонажей, начатом им в предыдущих спектаклях. Вагарш Вагаршян и Арус Восканян развили в ролях белогвардейского офицера фон Штубе и развращенной, легкомысленной Ксении Берсеновой те приемы сценической вы-

<sup>1</sup> «Պորբրգային Հայաստան», 1928, 25 марта.

разительности, которые были найдены ими для воплощения Елисагова и Пановой в «Любови Яровой».

Замысел режиссера Н. Г. Фрида — показать всемогущую силу влияния идей революции на сознание людей — в значительной мере был осуществлен в спектакле и поэтому постановка имела большой политический резонанс.

Спектакль и пьеса «Разлом» вызвали бурную дискуссию в армянской критике. Формалисты выступали и против пьесы и против постановки<sup>1</sup>. Они восхваляли недостатки спектакля, считая, например, самыми удачными массовые сцены на крейсере, в которых матросы были обезличены и публика видела не отдельных живых людей, а серую массу. Передовая же критика, одобряя в целом спектакль, выступила против вышеуказанных массовых сцен, рассматривая их как самую слабую сторону постановки<sup>2</sup>.

Принципиальное значение имели отзывы печати о сценах в доме капитана Берсенева. Отдельные критики, ссылаясь на пример театра им. Евг. Вахтангова, доказывали, что вахтанговцы поступили, дескать, правильно, не уделяя специального внимания показу внутреннего мира героев, особенно в сценах в квартире капитана Берсенева, и что психологическое раскрытие образов — именно то, что было сделано в театре им. Г. Сундукяна — якобы снижает революционизирующее воздействие спектакля.

Однако, по нашему мнению, театр им. Г. Сундукяна имел полное право по-своему поставить пьесу и уделить раскрытию внутреннего мира действующих лиц первостепенное внимание; он по-своему донес до зрителя пламенное дыхание героических революционных событий, отте-

<sup>1</sup> См. «Մոլորակային շարժում», 1928, 8 апреля.

<sup>2</sup> См. там же, 25 марта.

нив их роль в становлении человеческих характеров, в переходе людей на сторону борющегося за свое освобождение народа. В этом отношении ереванский спектакль превзошел постановку театра им. Евг. Вахтангова<sup>1</sup>, хотя в ней также был дан пример глубокого проникновения в образ.— мы имеем в виду Б. В. Щукина в роли Берсенева. Нам представляется, что значение новаторских попыток театра им. Г. Сундукяна никак не может быть умалено. К сожалению, финал ереванского спектакля не принадлежал к числу перечисленных достижений и намного уступал спектаклю вахтанговцев. В финале не хватало революционного накала, создавалось впечатление, что матросы готовились не к жестокой революционной борьбе, а к какому-то мирному военному параду<sup>2</sup>.

В широкой дискуссии по поводу постановки «Разлома» на армянской сцене формалистическая критика приписывала пьесе схематичность образов, отрицательно относилась к показу в ней любви Татьяны и Годуна, к тому, что Годун открывает Татьяне военную тайну. Подобные критики писали, что большевики не могут поступать так «необдуманно», как Годун, и что это, мол, снижает революционную пьесу до уровня буржуазной мелодрамы.

Один из таких критиков заявлял, вопреки огромному успеху «Разлома» у рабочего зрителя, что будто бы последнего несколько не удовлетворяет пьеса, особенно образ Годуна, который якобы схематичен и наивен, тогда как контрреволюционер фон Штубе значительно последовательнее и сильнее его. Критик этот обрушивался

<sup>1</sup> Истерики русского советского театра также находят, что в спектакле вахтанговцев сцены в квартире Берсенева были „приглушены“ по сравнению с картинами на крейсере. См. „Очерки по истории русского советского драматического театра“. Издательство АН СССР, М., 1954, т. 1, стр. 332.

<sup>2</sup> См. «Երեւանի շրջան», 1928, 25 марта.

на литературную форму пьесы, считая ее малодраматической, заимствованной у французских пьес с заранее обдуманной схемой интриги, когда какая-нибудь вещь играет роковую роль в пьесе — веер, перчатка, а в «Разломе», дескать, бинокль. В заключение он писал, что Б. А. Лаврениев не нашел новой формы, а избрал трафаретный традиционный путь. Из всего этого сей критик делал тот «вывод», что «Разлом» — буржуазная мелодрама, что надо создать новую революционную форму, которую, оказывается, уже и отыскал Мейерхольд<sup>1</sup>. В действительности же, как известно, заслуга пьесы Б. А. Лаврениева в том и состоит, что она правдиво изображает самые сложные человеческие взаимоотношения, чего никак нельзя найти в буржуазной мелодраме.

Как отмечалось выше, передовая армянская критика того времени правильно поняла идейно-художественное значение «Разлома» и подчеркнула огромную пользу, которую приносит эта пьеса зрителю Советской Армении.

«Разлом» Б. А. Лаврениева после постановки в театре им. Г. Сундукяна быстро распространился по всем армянским советским сценам<sup>2</sup>. Среди этих спектаклей особое место занимает замечательная постановка «Разлома» в незадолго до того открывшемся (1 ноября 1928 года) Лениканском театре им. Асканазы Мравяна. Спектакль этот имел серьезное значение для всего армянского театрального искусства.

Постановку осуществил молодой двадцатичетырехлетний режиссер Вартан Аджемян, только что завершивший свое театральное образование в Москве, где он окон-

<sup>1</sup> См. «Մորհրդային Հայաստան», 1923, 8 апреля.

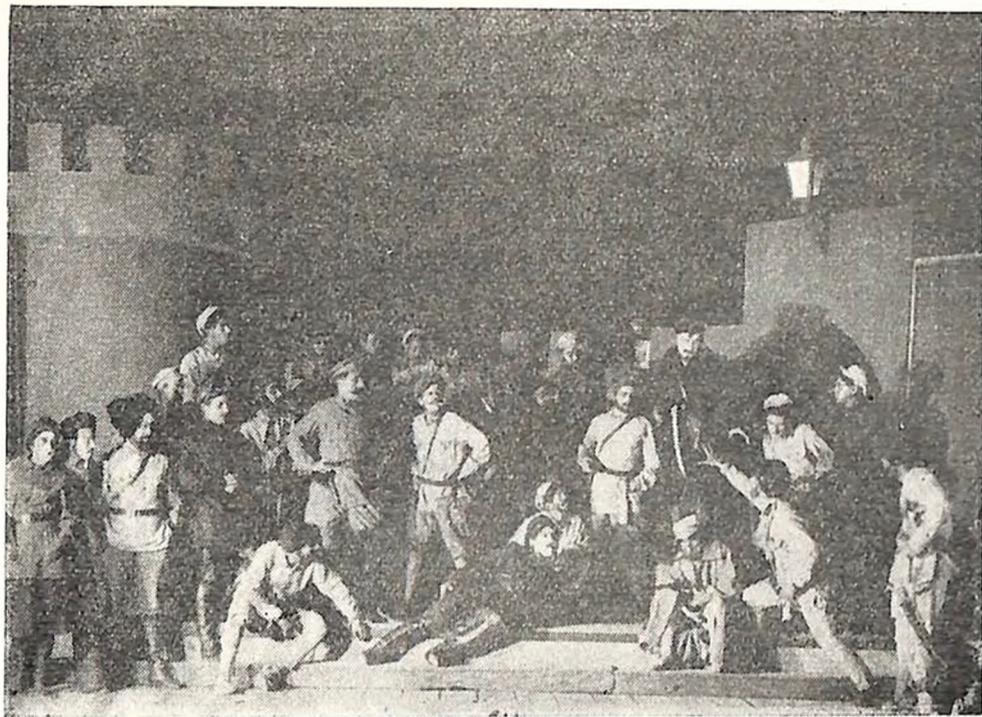
<sup>2</sup> Премьеры «Разлома» состоялись: в Тбилиси—14 ноября 1928 года (режиссер Аршак Бурджальян), в Леникане—14 февраля 1929 года (режиссер Вартан Аджемян), в Баку—20 апреля 1930 года (режиссеры Левон Калантар и Мушег Сагиян).

чил студию театра им. Евг. Вахтангова, учился на режиссерских курсах Пролеткульта, а также посещал живописную мастерскую Гренича. С этой первой его самостоятельной постановки — «Разлома» — он приобрел всеобщую известность в Армении. Вартан Аджемян работал над спектаклем только 22 дня, но постановка была настолько удачной, что не сходила с ленинаканской сцены более 15 лет и пользовалась громадным успехом как в Ленинакане, так и у трудящихся других городов Армении и Грузии, в которых гастролировал театр.

Режиссер спектакля частично использовал опыт театра им. Г. Сундукяна, но не повторил его ошибок. Самой замечательной стороной ленинаканской постановки «Разлома» явилось глубокое и всестороннее раскрытие внутреннего разлома, а затем и перелома в характере Берсенева, роль которого играл Сурен Суренян.

Наряду с правдивым и многогранным раскрытием внутреннего мира Берсенева, Годуна (Бабкен Габриелян), Татьяны (Ася Бероян)<sup>1</sup> и других действующих лиц, что уже было достигнуто в ереванской постановке «Разлома», режиссер особое внимание уделил массовым сценам на крейсере. В этом состояло новаторство ленинаканского спектакля, в котором были подчеркнуты пафос и сила революции. Вартан Аджемян с большим умением разработал с каждым актером, игравшим матроса, его роль и добился того, что на сцене говорили и действовали ярко обрисованные разнохарактерные люди, а не однообразная человеческая масса. Это было большим плюсом по сравнению с постановкой «Разлома» в театре им. Г. Сундукяна.

<sup>1</sup> Эти три роли «Разлома» исполняли: в Баку — Ованес Абелян (Берсенева), Левон Ерамян (Годун), Жасмен (Татьяна); в Тбилиси — Исаак Алиханян (Берсенева), Арутюн Лусинян (Годун), Мариам Молжорян (Татьяна).



Сцена из третьей картины спектакля „Мятеж“ Д. А. Фурманова и С. Попова.  
Театр. им. Г. Сурикова, 1928,



Сцены на крейсере демонстрировали сплоченность и мощь революционного народа, организуемого и руководимого большевиками. В них с особой силой прозвучала мысль о роли трудящихся масс в исторических событиях, а тем самым приобрел большую значимость и переход Берсенева и Татьяны на сторону восставших матросов. Сцены на корабле подчеркивали организованность революционной борьбы и убеждали зрителя в неизбежности окончательной победы народа.

Режиссер органически соединил оформление спектакля, выполненное художником В. М. Шеришевым, с тканью драмы. Используя в постановке принципы кино, он придал спектаклю большую динамичность. Удачен был финал, в отличие от схематического конца спектакля театра им. Г. Сундукяна, показавший боевое шествие матросов под огромным развевающимся красным знаменем с революционной надписью «На Питер!»<sup>1</sup>.

Спектакль «Разлом» в Ленинанканском театре им. Асканаза Мравяна вошел в золотой фонд лучших постановок армянского советского театра, отражающих героическое революционное прошлое советского народа.

#### «МЯТЕЖ»

Следующая постановка из русской драматургии на тему гражданской войны — «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова в переводе Егише Чаренца — была осуществлена в театре им. Г. Сундукяна режиссерами Н. Г. Фридом и Арменом Гулакяном 14 апреля 1928 года. Постановку этой же пьесы Гулакян повторил в день открытия Ленинанканского театра им. А. Мравяна<sup>2</sup>. Это была его

<sup>1</sup> См. «*Видение*», 1929, 1 марта.

<sup>2</sup> Премьера «Мятежа» в Ленинанкане состоялась 1 ноября 1928 года. В роли Фурманова выступил Левон Ерамян.

первая самостоятельная режиссерская работа над русской советской драматургией.

Идейное содержание «Мятежа», написанного по одноименной повести — победа революционного сознания и дисциплины над буржуазным анархизмом, влиявшим на определенную часть Красной Армии. Большим достижением пьесы был реалистический образ военного комиссара, уполномоченного Реввоенсовета Туркестанского фронта по Семиреченской области — Фурманова.

Режиссеры в этой постановке добились определенно го успеха: вместе с творческим коллективом театра им. Г. Сундукяна они создали эпический, проникнутый революционной патетикой спектакль, повествовавший о том, как группе большевиков, беззаветно преданных советской власти, в обстановке тяжелой опасности удалось ликвидировать мятеж, поднятый антисоветскими элементами в одном из полков Красной Армии, и перевоспитать мятежников, которые, чтобы искупить свою вину перед революцией, во главе с большевиками идут на беспощадный бой против врагов советской власти. В постановке в сценических образах самоотверженных, волевых большевиков театру удалось показать живых, реальных людей, волновавших зрителя своей безграничной верой в победу советской власти и революционным оптимизмом.

В роли Фурманова, центрального героя пьесы, выступил Сурен Кочарян. Эта работа талантливого актера — одно из серьезных достижений армянского театра по созданию образа положительного советского героя. Главной удачей игры Сурена Кочаряна было то, что он с большой художественной правдой раскрыл многостороннюю внутреннюю человеческую сущность характера Фурманова; его патриотизм, чувство глубокого интернационализма, справедливость, необыкновенную силу ненависти к врагам, горячую любовь к народу. Фурманов — Кочарян не

стал в спектакле «рупором идей», разоблачающим контрреволюционеров (хотя некоторые элементы риторичности в сценическом образе все же были), а органически сочетал живой человеческий характер с глубоким идейным содержанием роли.

В спектакле как Фурманов, так и другие положительные герои — Шигабутдинов—Нерсесян, Буровой — Джанац, Майя—Вартамян — в основном нашли верное, жизненно-убедительное сценическое воплощение<sup>1</sup>.

Однако в изображении отрицательных персонажей театр не сумел удержаться на той высоте, которой он достиг в постановке «Разлома» и, особенно, в «Любови Яровой». В спектакле «Мятеж» были, например, неверно трактованы роли мятежников и контрреволюционеров, показанных постоянно пьяными дебоширами и хулиганами и наделенными вульгарно-натуралистическими чертами<sup>2</sup>. Схематизм и невыразительность, голый натурализм оформления, неумение художника Микаэла Арутчяна показать в характерных чертах природу и быт Средней Азии, где происходит действие пьесы, углубили ошибки режиссеров в сценическом изображении отрицательных образов.

Исключение из них составляли всесторонне обдуманые образы коварных и кровожадных врагов революции — Чеусова в реалистическом воплощении Микаэла Манвеляна и Караваева в исполнении Авета Аветисяна<sup>3</sup>.

Ошибки, допущенные в ереванском спектакле, были исправлены режиссером Леоном Калантаром в бакинской постановке «Мятежа» (премьера — 8 января 1930 года), которая, по свидетельству печати, стала большим событием в жизни Бакинского театра<sup>4</sup>, положившим на-

<sup>1</sup> См. «Երկրորդին Հայաստան», 1928, 19 апреля.

<sup>2</sup> См. там же.

<sup>3</sup> См. там же, 14 апреля.

<sup>4</sup> См. «Կոմկուրган», Баку, 1930, 10 января.

чало серьезной, жизненно правдивой работы этого коллектива над драматургией на современную тему.

### «БРОНЕПОЕЗД 14—69»

Дальнейшая работа театра им. Г. Сундукяна над сценическим воплощением русской советской драматургии, изображающей героические дни гражданской войны, связана с пьесой «Бронепоезд 14—69» В. В. Иванова, которую поставил режиссер Н. Г. Фрид 10 октября 1928 года (переводчик Егнше Чаренц).

Новаторское значение пьесы «Бронепоезд 14—69» и ее лучшей постановки — в МХТ'е — в основном заключалось в создании высокохудожественных образов большевика Пеклеванова и вождя сибирских партизан Вершинина. Пеклеванов стилизуется от Председателя укома («Шторм»), Кошкина («Любовь Яровая»), Годуна («Разлом») тем, что он профессиональный, образованный революционер-интеллигент, политический деятель, прошедший долгий и суровый путь борьбы.

Некоторые критики заявили, что В. В. Иванов якобы противопоставил крестьянское движение рабочему и отдал предпочтение крестьянству, что «идеология пьесы — крестьянская», т. к. «рабочее движение не получает в ней полного изображения, а отдельные его сцены органически не сливаются с общим развитием пьесы». На самом же деле в «Бронепоезде 14—69», как известно, автор с убедительной силой проводит идею несокрушимой рабоче-крестьянской дружбы, как решающего залога победы социалистической революции.

Ереванская постановка пьесы В. В. Иванова доводила до зрителя народный характер социалистической революции и руководящую роль в ней Коммунистической партии. Особенно правдиво было показано развитие харак-

тера Вершинина — руководителя партизанского движения в Сибири. Играя эту роль, Рацья Нерсесян представил Вершинина не как простого исполнителя желаний стихийных масс крестьянства, но как настоящего их организатора. С особой силой Рацья Нерсесян передавал связь Вершинина с народом, его безграничную веру в Пеклеванова и любовь к нему (Мкртич Джанан), его глубокий оптимизм. О волнующей правдивости и жизненной убедительности этого сценического характера писал в газете «Правда» Михаил Кольцов<sup>1</sup>.

Идея дружбы простых людей русского и китайского народов раскрывалась в образе китайца Синь-Бин-у. Этот сценический характер, созданный Тиграном Шамирханяном, стал одним из лучших актерских достижений спектакля. Внешний облик, мимика, движения, жесты Синь-Бин-у — Шамирханяна правдиво передавали образ китайского крестьянина, самоотверженно борющегося и отдающего жизнь за дело рабочего класса.

К сожалению, режиссер спектакля Н. Г. Фрид повторил ту же ошибку, которую он допустил в постановке «Разлом». Как там, так и здесь не удалась массовые сцены. Они страдали схематизмом и безликостью.

Серьезным недостатком был и финал, разрешенный режиссером в корне неверно и не внушавший зрителю убеждения в том, что смерть Пеклеванова не сломила силы партизан и большевиков, что они доведут до победного конца то дело, во имя которого Пеклеванов отдал жизнь. В этой сцене не чувствовалось никакой боевой напряженности, хотя и показывалась ожесточенная схватка между партизанами и белогвардейцами. Тело Пеклеванова приносили его товарищи и, оставив его на пустой сцене, сами уходили. Появление Вершинина на сцене после

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

боя не производило никакого впечатления, ибо, как отмечал один из рецензентов, «он входил гамлетовскими шагами», а окружающие принимали его «без всякого воодушевления и с какой-то грустью», как будто им было обидно, что Вершинин, начав партизанское движение, стал причиной гибели Пеклеванова<sup>1</sup>. Спектакль кончался траурным маршем, угнетающе действовавшим на зрителя. Весь финал оставлял впечатление скорее «церковной церемонии, чем революционного выступления»<sup>2</sup>.

До конца 1930 года театр им. Г. Сундукяна осуществил еще несколько новых постановок пьес русской советской драматургии на тему гражданской войны, среди которых были и удачные произведения—как, например, «Огненный мост» Б. С. Ромашова, «Первая конная» В. В. Вишневского, и произведения более слабые, такие как «Город ветров» В. М. Киршона, и просто мелодраматические мещанские драмы вроде «Турецкой трубки» («Провокатор») Л. Жежеленко и Г. Бельского и «Приговора» С. М. Левитиной.

Что касается талантливой эпопеи В. В. Вишневского «Первая конная», поставленной 2 октября 1930 года Арменом Гулакяном, то надо сказать, что стремление режиссера и актеров театра передать на сцене глубокое революционное содержание этой пьесы, романтическую приподнятость ее образов, к сожалению, не увенчалось успехом. Творческому коллективу не удалось правдиво раскрыть социальную и психологическую сущность драматургических образов, в результате чего они зачастую представляли перед зрителем лишь как «рупоры идей».

Объяснение этих неудач мы находим в современной критике, которая писала: «Гулакян подошел к этой пьесе

<sup>1</sup> См. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 14 октября.

<sup>2</sup> См. там же.

в основном со старыми своими приемами, которые, может быть, и были действенными в восстановительный период, но теперь потеряли силу воздействия. «Плакатным» агитационным стилем нельзя охватить гигантских задач наших дней. Эти задачи требуют социальных углублений и обобщений. Революционную фразу должна сменить чистая конкретная и резкая политическая целеустановка вместе с высоким художественным качеством»<sup>1</sup>.

### «ОГНЕННЫЙ МОСТ»

Постановка пьесы «Огненный мост» Б. С. Ромашова — первая режиссерская работа Вагарша Вагаршяна, осуществленная им 26 декабря 1929 года. Успех этого спектакля был подготовлен актерской биографией Вагарша Вагаршяна, неразрывно связанного с русским театром, опыт которого он стремился использовать в своей творческой работе.

Учителем Вагарша Вагаршяна по сценической речи был М. М. Петипа. Вагаршян учился также и у П. Н. Орленева. До вступления в труппу театра им. Г. Сундукяна в 1923 году, Вагарш Вагаршян, работая с 1915 года актером и руководителем армянской театральной труппы, гастролировал почти во всех городах Северного Кавказа. В 1920 году он организовал в Краснодаре армянский театр, имевший собственное помещение, а в 1922 году создал еще один армянский театр — имени Петроса Адамяна — в Ростове-на-Дону.

Пьеса Б. С. Ромашова рисует путь развития советского общества, начиная от победы Великой Октябрьской социалистической революции до периода индустриализации, и на этом фоне автор показывает людей двух борющихся

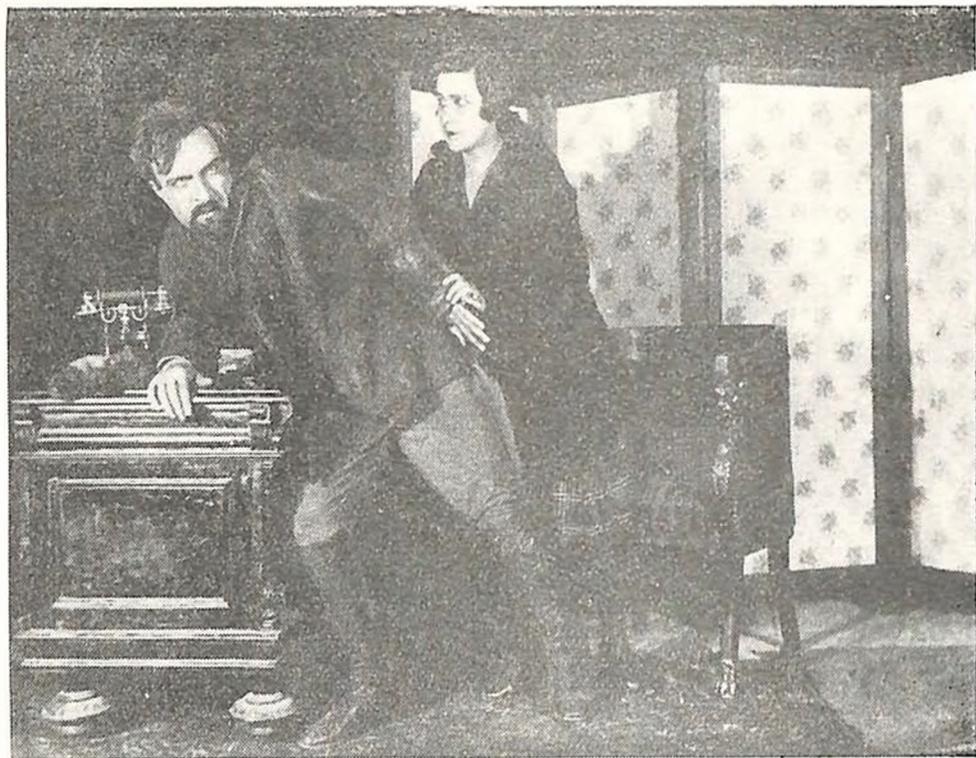
<sup>1</sup> „На рубеже Востока“, Тбилиси, 1931, № 1, стр. 75.

лагерей — большевиков и белогвардейцев. Такая композиционно грандиозная пьеса требовала режиссерского умения сделать ее сценически компактнее и целеустремленнее. Этого, по свидетельству печати, постановщик добился. Театровед Саркис Меликсетян в рецензии на спектакль писал, что режиссер «проявил чувство меры в сценической собранности и концентрации обширного сюжета пьесы Ромашова» и что «решение его замысла отличается простотой»<sup>1</sup>.

Образ Хомутова, созданный Ромашовым, был первым изображением крупного руководителя социалистической индустриализации в русской советской драматургии и имел серьезное значение для отражения героического труда первых пятилеток также и в армянском театре. И в пьесе и в спектакле убедительно был раскрыт внутренний рост большевика Хомутова (его роль исполнял Рацья Нерсесян), прошедшего путь от бойца революции, героя гражданской войны, до директора крупнейшего социалистического промышленного гиганта. В постановке правдиво была показана деградация политических противников советской власти в лице белогвардейского офицера Геннадия Дубравина (артист Сурен Кочарян), который становится шпионом и диверсантом, агентом международного капитала.

Убедительно написанная роль Ирины Дубравиной — представительницы молодой русской интеллигенции, человека страстно защищавшего интересы революции, но в годы мирного строительства временно потерявшего чувство бдительности, явилась большим достижением драматурга Б. С. Ромашова. Но эта роль своими душевными переживаниями была очень сложна для исполнения, поэтому ее поручили такому мастеру, умеющему глубоко и всесторон-

<sup>1</sup> «Մոսկովի Հայաստան», 1930, 1 января.



Сцена из второй картины спектакля „Огненный мост“ Б. С. Ромашова. Театр им. Г. Сундукяна. 1929. Хомутов — Перессян, Ирина — Восканян.



не передать сокровенные переживания человеческой души, как Арус Восканян. Актриса в своей трактовке стремилась сделать обоснованными все действия Ирины Дубравиной, сгладить некоторую противоречивость образа. В ее исполнении низкий поступок Ирины — она скрывает брата-диверсанта — был лишь минутным заблуждением, слабостью духа сестры, встречающей родного брата после долгой разлуки.

Реалистическая и цельная игра Арус Восканян в роли Ирины Дубравиной была восторженно принята зрителем и печатью, она высоко оценивается и в новейших работах теми театроведами, которым довелось видеть этот спектакль<sup>1</sup>. Рецензенты отмечали глубокую осознанность исполнения, его естественность, отсутствие излишней театральности<sup>2</sup>.

Самой ценной стороной в игре Арус Восканян было ее умение внутренне подготовить и оправдать переходы от одного душевного состояния к другому, найти для этого соответствующие убедительные внешние краски. Современная критика писала, что актриса изображает Ирину с должным темпераментом, а в дальнейшем, по ходу действия, и с глубоким драматизмом, который выражается, однако, очень мягко, выдержанно, без крикливости<sup>3</sup>.

Дорогою ценой приобретала Ирина — Арус Восканян имя коммунистки. Нет, не колебание, но истинное страдание было написано на ее лице, когда она направляла дуло пистолета на брата, или тогда, когда слышала от мужа Хомутова слова «Ты предала»<sup>4</sup>.

Арус Восканян давно мечтала воплотить на сцене

<sup>1</sup> См. *Сурен Арутюнян, Арус Восканян, Айпетрат, Ереван, 1953, стр. 58—60.*

<sup>2</sup> См. *«Կոմունիստ», Баку, 1930, 20 мая.*

<sup>3</sup> См. *«Նորհրդալիճ հայաստան», 1930, 1 января.*

<sup>4</sup> См. *«Մարտիկ մայրաքաղաք», Ростов-на-Дону, 1930, 6 июля.*

сильный положительный характер своей современницы. Еще за несколько лет до этого ей хотелось сыграть Любовь Яровую<sup>1</sup>. Именно поэтому актриса с таким увлечением работала над ролью Ирины и порадовала армянского зрителя цельным и правдивым образом советской женщины.

Постановка «Огненного моста» Б. С. Ромашова в театре им. Г. Сундукяна не только продолжала тему изображения событий Октябрьской революции и гражданской войны, но и стала своеобразным переходным звеном к появлению на армянской сцене пьес, рисующих мирный созидательный труд простых советских людей.

Подводя некоторый итог надо сказать, что решительный поворот в сторону русской советской драматургии наблюдался в эти годы в творческой жизни всех армянских театров в Ереване, Ленинакане, Тбилиси и Баку. Такое широкое обращение к русской драматургии имело положительное значение для всей армянской театральной культуры в целом.

Армянский советский театр и его ведущий коллектив — театр им. Г. Сундукяна, несмотря на ряд ошибок и заблуждений в своей работе, шел по верному пути в деле сценического воплощения лучших произведений русской советской драматургии. Этот факт отметил ЦК КП(б) Армении, который в своем решении о работе театра им. Г. Сундукяна высоко оценил достижения театра в осуществлении постановок русских советских пьес<sup>2</sup>.

В работе над выдающимися образами русской советской драматургии на тему недавнего революционного прошлого, армянский театр углублял и совершенствовал реалистический метод воплощения образа большевика, ук-

<sup>1</sup> См. Ռուբեն Զարյան, *Թատերական դիմանկարներ*, стр. 301.

<sup>2</sup> См. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 8 августа.

реплял свои связи с народом, становился тем самым активным участником социалистического преобразования нашей страны.

## ПЕРВЫЕ АРМЯНСКИЕ ПЬЕСЫ НА РЕВОЛЮЦИОННУЮ ТЕМУ

Перед деятелями армянской театральной культуры стояла жизненно важная проблема создания национальной советской драматургии. Совершенно очевидно, что как ни была велика роль классической драматургии и русских советских пьес, изображающих жизнь современного нам человека, в творчестве армянского театра, последний нуждался для своего дальнейшего успешного развития в национальном советском драматургическом материале. А между тем в театре им. Г. Сундукяна, например, за девять лет его существования не было поставлено ни одного произведения армянской драматургии на советскую тему, ибо таких пьес в те годы почти не было. Нельзя думать, что армянские пьесы вообще не появлялись. Театр им. Г. Сундукяна успешно поставил замечательную комедию Дереника Демирчяна «Храбрый Назар» и сатирическую пьесу Александра Ширванзаде «Кум Моргана», пьесы «Вартазар» Мамикона Геворкяна и «Кровавая пустыня» Степана Багдасаряна, на сцене армянского театра шла драма Левона Сагателяна «Из-за куска земли», но темы этих произведений не были взяты из современной жизни.

Поэтому армянский театр испытывал острую необходимость в развитии национальной драматургии, рисующей советскую действительность. Но старые кадры армянской литературы перестраивались медленно, новые же, в особенности те, которые хотели бы посвятить себя драматургии, были еще очень молоды, неопытны и драматургическая форма давалась им с трудом.

Правда, в эти годы Дереником Демирчяном, Егише Чаренцом, Анушаваном Вартамянном, Аршавиром Карагюляном были сделаны серьезные попытки на пути создания современного армянского репертуара, но они не увенчались успехом. Демирчян, Вартамян, Карагюлян, взяв для своих пьес очень актуальные темы из современной жизни (например, «Комсомолка Астхик» Карагюляна), не смогли, к сожалению, решить их на должном идейно-художественном уровне и пьесы их так и не были поставлены. Та же судьба постигла и сатирическую драматическую поэму-обозрение Егише Чаренца — «Կապույտի թաղապետը» («Кавказское зрелище»), написанную в духе «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского. Форма произведения была слишком необычна, далеко отступала от привычных театру драматургических форм. И хотя пьеса Чаренца трижды увидела огни рампы — в Баку (режиссер Армен Армянян), в Ленинакане и Тбилиси (режиссер Ваграм Папазян), — она не была тогда по-настоящему понята и успеха не имела.

Так или иначе армянский театр в двадцатых годах остро нуждался в современном репертуаре. На это обращал внимание маститый ветеран армянской драматургии Александр Ширванзаде, который призвал армянских писателей серьезно заняться драматургическим творчеством и вывести армянскую драматургию из тяжелого кризиса, переживаемого ею. «Театр не может жить переделками и переводными пьесами», — писал Ширванзаде<sup>1</sup>.

Ввиду неудовлетворительного состояния армянской драматургии, еще в 1928 году, в решении ЦК КП(б) Армении и затем в резолюции совещания по вопросу национальных театров, созванного Закрайкомом ВКП(б) в июне 1929 года, армянскому советскому театру предлагалось принять практические меры для устранения создав-

<sup>1</sup> „Фронт культуры“, М., 1928, 29 ноября.



Сцена из постановки „Доходное место“ А. Н. Островского  
Театр им. Г. Сундукяна. 1929. Юсов--Манвелян,  
Белогубов—Вагаршян.



шегоса ненормального положения. Партия указала, что «Правильная линия в репертуарном вопросе требует от организаций, руководящих театральным делом, наряду с использованием ценного драматического материала, даваемого творчеством русских, украинских, белорусских и иностранных пролетарских и революционных драматургов, всемерно содействовать росту и развитию оригинальной национальной драматургии. Особое внимание необходимо обратить на создание пьес, которые при помощи тем и образов, заимствованных из местного быта, классовой борьбы, социалистического строительства трудящихся данной национальности, содействовали бы интернациональному воспитанию зрителя, выработке в последнем пролетарского марксистско-ленинского мировоззрения»<sup>1</sup>.

Перед армянским театром партия поставила важнейшую задачу по созданию национальной драматургии на современную тему, драматургии, которая отражала бы жизнь Советской Армении, строящей социализм в городе и деревне, рисовала бы революционное прошлое армянского народа, его борьбу за советскую власть и показала бы героические образы сынов и дочерей Советской Армении.

Армянскому театру необходимо было выразить новое социалистическое содержание в своей национальной форме. Разумеется, работа, которая велась над армянской классической драматургией, никак не могла разрешить эту задачу. В отзыве газеты «Правда», данном в дни Всесоюзной олимпиады национальных театров в Москве, указывалось на то, что «Ограничиваться переводами и реставрацией «классики» нельзя, если театр хочет стать полностью орудием социалистического строительства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цитируется по книге С. Меликсетяна «Путь нашего театра», стр. 79.

<sup>2</sup> «Правда», 1930, 9 июля.

Деятели армянского театра, как и вся общественность Советской Армении, сделали должные выводы из этого указания партийной печати. В Армении были организованы конкурсы на новые пьесы, проводились многочисленные мероприятия по привлечению писателей к драматургической работе, например, творческие консультации с театрами и т. д.

Лучшие произведения русской советской драматургии правдиво изображали советскую жизнь. Эти произведения шли на армянской сцене и учили армянских актеров искусству социалистического реализма. Творческие театральные кадры Армении — актеры, режиссеры, равно как и зритель, воспитанные на постановках этих пьес, не могли принять слабых произведений армянских драматургов.

Следовательно, русская советская драматургия стала мерилom, критерием для оценки достоинств современной армянской драматургии.

И мы видим, что когда в конце двадцатых — начале тридцатых годов, в условиях борьбы советского народа за победу социализма, армянский театр продолжает углублять свою работу над созданием образов героев Октябрьской революции и гражданской войны, этому помогают не только лучшие произведения русской драматургии, но также, что следует особо отметить, и армянские пьесы на эту тему.

Таковыми пьесами были драма Вагарша Вагаршяна «В кольце» (1929), «На рассвете» Тиграна Ахумяна (1932). Ни здесь, ни в дальнейшем в нашу задачу не входит анализ пьес и спектаклей армянских советских драматургов. Нам хочется только отметить появление этих произведений на армянской сцене и то, что они были тесно связаны с творческим опытом русских советских авторов.

«В кольце» — первое зрелое произведение армянской советской драматургии, до сих пор идущее на сцене. Впер-



Юсов—Ба́бкен Габриелян. „Доходное место“ А. Н. Островского.  
Театр им. А. Мравина. 1929.



вые оно было поставлено в театре им. Г. Сундукяна 6 декабря 1930 года режиссером Арменом Гулакяном. Эта пьеса обладает бесспорными идейно-художественными достоинствами. Она правдиво повествует о волнующих эпизодах восстания армянского народа, возглавленного большевиками, против дашнаков, укрывшихся после их позорного изгнания из Еревана в горном районе Армении — Зангезуре. В ней затронута очень важная тема дружбы трудящихся Армении и Азербайджана, изображена картина социального неравенства у этих двух братских народов, в одинаковой мере эксплуатируемых беками и помещиками и угнетаемых дашнаками и муссаватистами, передана их ненависть к буржуазным националистам, разжигающим вражду между ними.

Главный герой произведения — старик-крестьянин Аслан-ами, судьба которого играет в пьесе большую роль. Двух сыновей Аслана-ами убивают дашнаки. Мирный патриархальный крестьянин, потрясенный гибелью своих детей, становится активным выразителем безграничной ненависти и протеста армянских трудящихся против дашнакских угнетателей и убийц.

Поднявшийся из низов и становящийся борцом за народное дело Аслан-ами сродни Вершинину из «Бронепоезда 14—69». Да и вся пьеса Вагарша Вагаршяна обнаруживает глубокую идейную близость с пьесой В. В. Иванова, как и драма Тиграна Ахумяна «На рассвете» (1932), которая даже по своему сюжету напоминает «Бронепоезд 14—69».

Историко-героическая драма Тиграна Ахумяна «На рассвете» продолжила удачное начало, положенное Вагаршем Вагаршяном «В кольце». В ней рассказывается о майском революционном восстании 1920 года в Армении. Отмеченное нами сюжетное сходство драмы «На рассвете» с «Бронепоездом 14—69» не помешало Тиграну

Ахумяну творчески разрешить поставленную им перед собой задачу. Источником его вдохновения были не только литературные образы пьесы В. В. Иванова, но главным образом сама жизнь. Прототипами положительных героев послужили крупные армянские революционеры—Алавердян, Мусаелян и другие. Тиграну Ахумяну удалось создать напряженную драматическую ситуацию, показать влияние революционных событий на сознание людей разного социального происхождения, убедительно нарисовать кровавую расправу дашнаков-маузеристов над армянским народом и переход лучшей части интеллигенции на сторону революции.

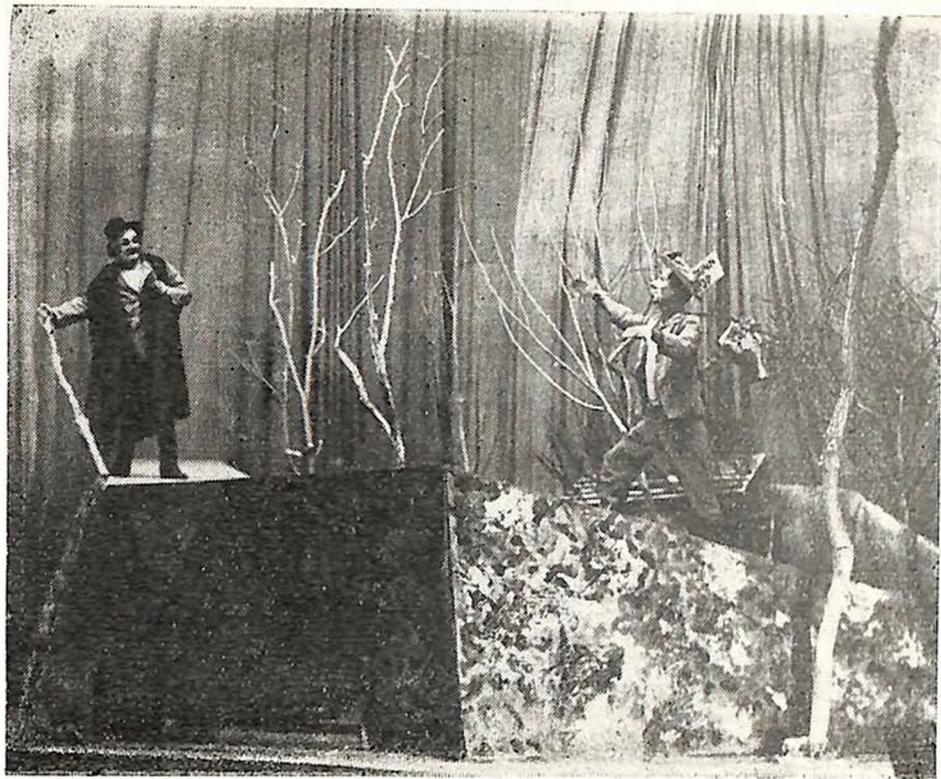
Таковы были первые национальные пьесы, изображавшие героическую борьбу армянского народа за советскую власть, проложившие дорогу для дальнейшего широкого развития в тридцатые годы армянской драматургии на эту тему.

### «ДОХОДНОЕ МЕСТО»

Произведения классической драматургии всегда являются тем пробным камнем, на котором проверяется степень идейной и художественной зрелости того или иного театрального коллектива.

Совершенно закономерно поэтому, что в конце двадцатых годов, накопив немалый уже опыт в работе над советской драматургией, выработав новый, более глубокий творческий метод, армянский театр снова обращается к классическим пьесам.

Необходимо также напомнить, что если за первое пятилетие своего существования армянский театр поставил одну за другой такие выдающиеся творения как «Из-за чести», «Злой дух», «Дядя Багдасар», «На дне», «Отелло», «Гамлет», «Овечий источник», «Коварство и любовь»,



Сцена из первого действия спектакля „Лес“ А. Н. Островского. Театр им. А. Мравяна. 1930. Несчастливцев – Бабкен Габриелян, Счастливец – Мурад Костяни.



«Разбойники», «Орлеанская дева» и многие другие, то в последующие годы, с распространением на его сцене русской советской драматургии, армянский театр обращается к классике все реже и реже.

Так во второй половине двадцатых годов в театре им. Г. Сундукяна были поставлены только две классические пьесы—«Пэпо» и «Хатабала». Театр как бы попал в другую крайность—забвение классического наследия.

В те годы это было особенно опасно, ибо еще не кончились трюкачества с осовремениванием классики, и в советском театре имела хождение порочная вульгарно-социологическая формалистическая теория интерпретации классики, когда режиссеры смотрели на нее как на сырой материал для построения спектакля, совершенно не считаясь при этом с драматургом.

В таких обстоятельствах забвение классики было равносильно измене богатым творческим традициям, накопленным передовым армянским театром. Вот почему появление в конце двадцатых—начале тридцатых годов на армянской сцене реалистических постановок русской классической драматургии следует считать фактом большой, общесоюзной значимости.

Только одно простое перечисление русских классических пьес, поставленных в это время в армянском театре, говорит о новой большой работе, проделанной армянскими режиссерами и актерами над сценической интерпретацией классической драматургии. В этот период были показаны: «Доходное место» в театре им. Г. Сундукяна, «На дне», «Маскарад» и «Хаджи Мурад» (по повести Л. Н. Толстого) в Тбилисском театре, «Свадьба Кречинского», «Женитьба Белугина» и «Ревизор» на бакинской сцене, «Доходное место», «Ревизор» и «Лес» в Ленинакане.

В перечисленных работах не все было, разумеется, удачно, были в них и отдельные срывы. И хотя в нашу

задачу не входит разбор всех этих спектаклей, нам хотелось бы определить их место в общей истории армянского советского театра во втором пятилетии его развития.

В это время первым обратился к русской классической драматургии Тбилисский театр армянской драмы им. Шаумяна. По инициативе известного трагика Ваграма Папазяна, в его переводе и постановке, в 1927 году была показана драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

Верный высоким принципам своего искусства, сложившимся еще на дореволюционной сцене, Ваграм Папазян поставил пьесу в реалистической манере, что выразилось и в игре актеров, и в оформлении, и режиссерской трактовке. Печать отмечала, что «декорации, мебель, картины, украшения, костюмы — все соответствовало стилю и духу исторической эпохи»<sup>1</sup>.

С большой похвалой отзывалась критика об игре Папазяна в главной роли. Арбенина актер играл еще до революции. И теперь он взволновал зрителя страданиями этой противоречивой, сложной, кипучей как лава души, раскрыв с блестящим мастерством психологию лермонтовского героя.

Но центральное место среди всех армянских спектаклей упомянутых пьес русской классики занимает постановка «Доходного места» А. Н. Островского, осуществленная в театре им. Г. Сундукяна 28 октября 1929 года режиссером Московского театра им. Евг. Вахтангова Рубеном Симоновым.

Совместная работа армянских режиссеров и актеров с ведущими деятелями русской сцены оказала армянскому театру большую помощь, особенно при постановке русских классических и советских пьес. Весьма поучительной для деятелей армянского театра была замечательная ре-

<sup>1</sup> «Искусство», 1927, 22 января.



Городничий—Мкртич Джанан. „Ревизор“ Н. В. Гоголя.  
Театр им. А. Мравяна, 1931.



жиссерская работа Рубена Симонова над «Доходным местом» Островского, показавшая образец проникновения в социальную сущность образов и создания ярких сценических характеров.

В истории армянского советского театра постановка Симонова явилась первым, по-настоящему правдивым в идейно-художественном отношении воплощением классического произведения, познакомившим армянского советского зрителя с настоящим Островским.

«Доходное место» имеет длинную историю на армянской дореволюционной сцене, которая началась еще с 80-х годов прошлого века. Но постановка Симонова была принципиально новым прочтением пьесы Островского, о чем свидетельствует современная печать.

Не ставя в центр спектакля изображение российского быта 60—70-х годов прошлого века, Симонов стремился «объяснить мысль и содержание пьесы, воспроизвести эпоху и ее стиль нашим отношением к ним»<sup>1</sup>. Это стремление режиссера, как утверждает критика, было в спектакле осуществлено<sup>2</sup>.

Чем же обогатилась в постановке Симонова сценическая история «Доходного места» в армянском театре?—В спектакле по-новому, ярче и острее были раскрыты социальные основы характеров всех действующих лиц, от главных до эпизодических, а в центре режиссерского замысла стояло противопоставление двух миров—мира Жадова и мира чиновничества, олицетворенного со всей полнотой Вышневым, Юсовым и Белогубовым.

Новая реалистическая интерпретация пьесы выразилась не в объективистски-беспристрастном ее чтении со сцены, а в ее активном осмыслении советским режиссе-

<sup>1</sup> «Արթրդարձիկի Հայաստան», 1929, 22 октября.

<sup>2</sup> См. там же, 3 ноября.

ром. Зритель чувствовал отношение самого театра к героям Островского. Спектакль вызывал в нем отвращение к взяточничеству и лицемерию бюрократов-чиновников и показывал вместе с тем в лице Жадова пробуждение сил вступающих в борьбу с ними. Пусть лично Жадов и не смог выстоять до конца. Но для зрителя было ясно, что его воззрения воспитаны новым прогрессивным течением общественной мысли. В этом неоспоримое достоинство симоновской постановки.

Однако конкретный Жадов борется в одиночку и поэтому обречен на неудачу. Эта мысль подчеркивалась режиссером, который ясно давал понять зрителю, что только организованная, беспощадная борьба многих людей могла разрушить гнилой, но цепкий мир прошлого<sup>1</sup>.

Симонов неутомимо работал с актерами, поэтому все его интересные режиссерские выдумки и мизансцены были великолепно воплощены исполнителями. Актеры сумели без увлечения бытовыми деталями и излишними подробностями нарисовать крупными и выразительными мазками людей с определенными индивидуальными характерами. Режиссер стремился к образной лаконичности постановки. Все действия развертывались на одной овальной формы площадке, на которой, в зависимости от картины, менялись лишь те или иные детали.

И вместе с тем спектаклю была присуща яркая театральность, которая выразилась не только в режиссерских мизансценах, темпе, ритме, но, что самое главное, в образах, встретивших горячий прием у зрителя и восторженные отзывы у критики<sup>2</sup>.

Печать чрезвычайно высоко ставила игру Ольги Гуляжан (Кукушкина), Микаэла Манвеляна (Юсов), Суре-

<sup>1</sup> См. «Корреспонденция», 1929, 22 октября и 9 ноября.

<sup>2</sup> Там же, 3 ноября.

на Кочаряна (Вышневецкий), Вагарша Вагаршяна (Белогубов), Рузанны Вартанян (Полина) и других.

Интересно был разрешен в спектакле образ Жадова, созданный Рачьей Нерсесяном.

Рецензент спектакля Саркис Меликсетян писал, что в роли Жадова актер «полностью понял режиссерский замысел. Его игра пронизана горячими чувствами. Он заражает зрителя своей благородной яростью, искренним протестом. Нерсесян самой беспомощностью созданного им Жадова сумел активизировать ненависть зрителя против Белогубова, Вышневецкого и Юсова»<sup>1</sup>.

В игре Нерсесяна органически сочетались страстная темпераментность в сценах разоблачения чиновно-бюрократического мира и эмоциональная насыщенность и лиризм в отношениях героя с Полиной.

Постановка «Доходного места» знаменовала новую веху в освоении классики, в частности русской. Этот блестящий ансамблевый спектакль явился одной из лучших работ театра им. Г. Сундукяна, продемонстрировавшей высокий уровень развития творческих сил театра.

Показанный во время Олимпиады национальных театров народов СССР в Москве в 1930 году, спектакль получил высокую оценку всесоюзной печати.

Успеху театра им. Г. Сундукяна в «Доходном месте» во многом способствовали его творческие достижения в постановках русской советской драматургии. Именно в работе над последней коллектив выработал умение и реалистически раскрыть отрицательный персонаж, и романтически приподнято нарисовать положительный характер, и остро показать непримиримую и ожесточенную борьбу нового мира со старым. Отточив свое мастерство в спектаклях современной драматургии, сундукяновцы с боль-

<sup>1</sup> «Արհեստագիտական հայտնատիպ», 1929, 3 ноября.

шей творческой зрелостью с позиций советского искусства интерпретировали и классику.

Спектакль «Доходное место» способствовал дальнейшему широкому обращению армянского театра к русской классической драматургии. Свою постановку Симонов повторил в Ленинаканском театре им. А. Мравяна. Здесь наиболее яркой была роль Юсова в талантливом исполнении Бабкена Габриеляна. «До сих пор,—вспоминает театральный деятель Александр Араксманян,—исполнение роли Юсова осталось в нашей памяти как высшее выражение актерского творчества»<sup>1</sup>. Газета «*Քանյոք*» отмечала высокую актуальность спектакля, направленного против бюрократов, взяточников и карьеристов<sup>2</sup>.

К сожалению, постановка в Ленинакане другой известной пьесы Островского «Лес» успеха не имела, ибо режиссер Тадевос Сарян выступил в роли пассивного пересказывателя текста, поэтому зритель остался равнодушным к лишенному взволнованности и социальной глубины спектаклю<sup>3</sup>.

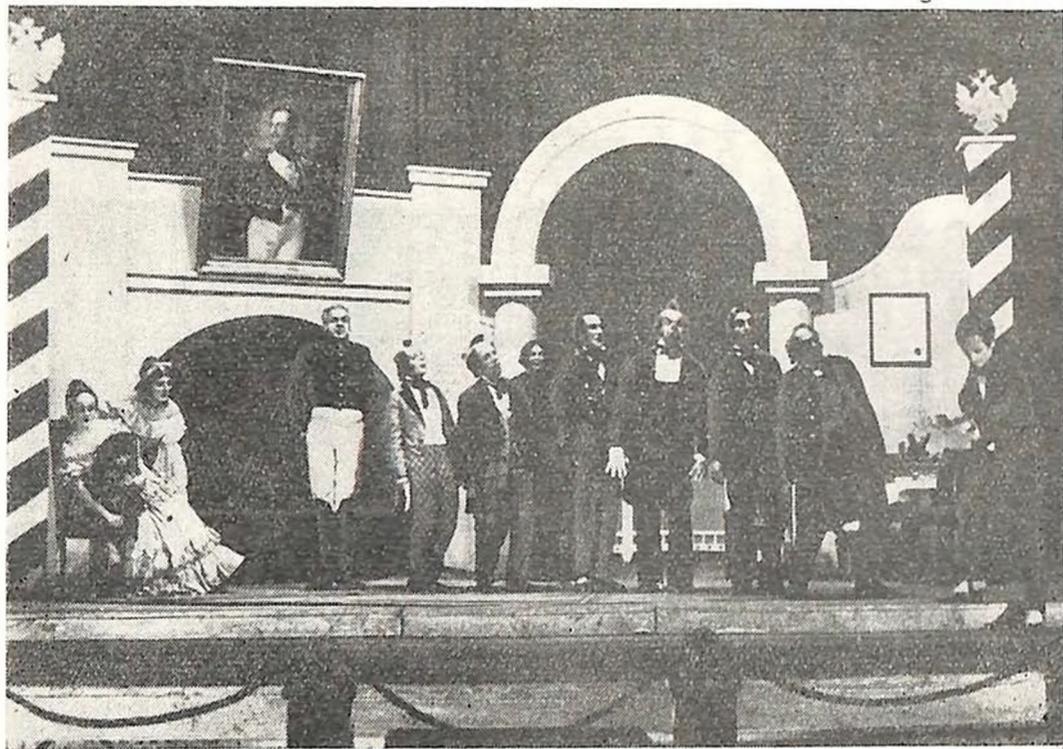
Иной прием встретили постановки Бакинского армянского театра «Свадьба Кречинского» (1927), «Женитьба Белугина» (1929) и «Ревизор» (1930), в которых были созданы выдающиеся по своему реализму образы Расплюева и Осипа (Ованес Абелян), Кречинского и Белугина (Овсеп Восканян).

Постановщик «Ревизора» Левон Калантар, уже работавший над этой комедией в 1929 году в Ереванском рабочем театре им. М. Горького, стремился противопоста-

<sup>1</sup> См. Ս. Արարմանյան, *Լենինականի պետական թատրոնի պատմության ակնարկներ*, Музей литературы и искусства АН АрмССР, рукопись 1723, стр. 26.

<sup>2</sup> См. «*Քանյոք*», 1929, 20 декабря.

<sup>3</sup> См. там же, 1930, 15 февраля.



Сцена из второго действия спектакля „Ревизор“ Н. В. Гоголя.  
Театр им. А. Мравяна. 1931.



вить свой новый спектакль спектаклю В. Э. Мейерхольда. Он писал, что не намерен отказываться от того, что было накоплено старым реалистическим театром в течение вековой работы над великой комедией. «Моя цель,—подчеркивал Калантар,—обработать комедию с помощью всех тех средств, которыми так обогатился за последнее время советский театр, и одновременно заботливо сохранить все то, что жизненно и ценно в старых, традиционных формах постановки «Ревизора»<sup>1</sup>.

К сожалению, Калантару не удалось полностью осуществить свой замысел. Практически полнокровным реалистическим образом в спектакле был лишь Осип в исполнении Ованеса Абеяна. «Народный артист Ованес Абеян,—отмечал рецензент,—был неподражаем своей оригинальной блестящей игрой в роли Осипа»<sup>2</sup>.

Другие же образы были трактованы режиссером, пытавшимся «заострить» сатиру Гоголя, неверно. Так, Хлестаков в исполнении Левона Ерамяна превратился в крупного и опасного авантюриста, совершенно сознательно выдающего себя за «Ревизора». И даже дурочка Мария Антоновна представляла в постановке светской хищницей.

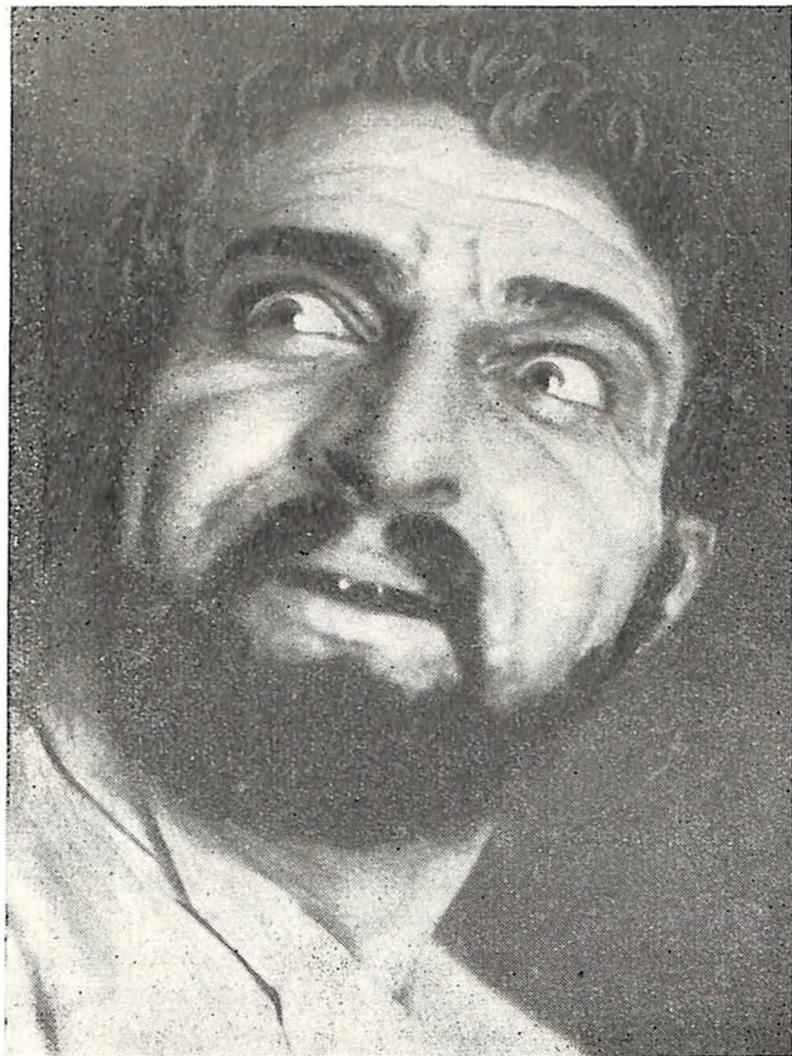
В 1931 году Аршак Бурджалян поставил в Ленинкане «Ревизора». Этот спектакль был дальнейшим углублением работы режиссера над комедией Н. В. Гоголя. Отдав дань некоторому символизму и условности в оформлении, Бурджалян вместе с тем сильнее, чем в предыдущих постановках, передал бичующую сатиру Гоголя на царских чиновников, создавая с актерами живые запоминающиеся сценические образы: Городничий — Мкртич Джанан, Хлестаков — Бабкен Габриелян, Осип — Гурген Акопян<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Կոմունիստ», 1930, 31 января.

<sup>2</sup> Там же, 7 февраля.

<sup>3</sup> См. «Երեւան», 1931, 6 февраля.

Работа над классикой в рассматриваемые годы явилась органической частью творческой деятельности армянского театра. Наряду с постановками русской советской драматургии и первых национальных современных пьес, она подготовила театр, давший уже такие сценические произведения, как спектакли «Любовь Яровая» и «Доходное место» в театре им. Г. Сундукяна, к раскрытию в последующий период образов советских людей—строителей социалистического общества.



Симон—Рачья Нерсисян. „Ярость“ Е. Г. Яновского.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1930.



## Глава четвертая

### НА ПУТИ К ВОПЛОЩЕНИЮ ОБРАЗОВ СТРОИТЕЛЕЙ СОЦИАЛИЗМА

#### «ЯРОСТЬ»

Перед армянским советским театром конца 20-х начала 30-х годов стояла величественная задача сценического изображения самоотверженного созидательного труда советского человека, нового героя, который, по словам Максима Горького, «... прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все дон-Кихоты и Фаусты прошлого»<sup>1</sup>.

Решая эту задачу, армянский советский театр стремился раскрыть в своих спектаклях руководящую роль Коммунистической партии в развитии советского общества, показать в художественных образах дружбу народов СССР, глубокий патриотизм и интернационализм советских людей. Достигал он этого путем последовательного укрепления и развития реалистических традиций искусства в борьбе с аполитичностью, натурализмом, формализмом и пр.

В начале 1930 года на армянской сцене впервые был создан образ советского человека в его армянском национальном облике. В разрешении этой сложной творческой

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, ГИХЛ, М., 1953, стр. 420,

задачи армянскому театру помогла пьеса русского драматурга Е. Г. Яновского «Ярость».

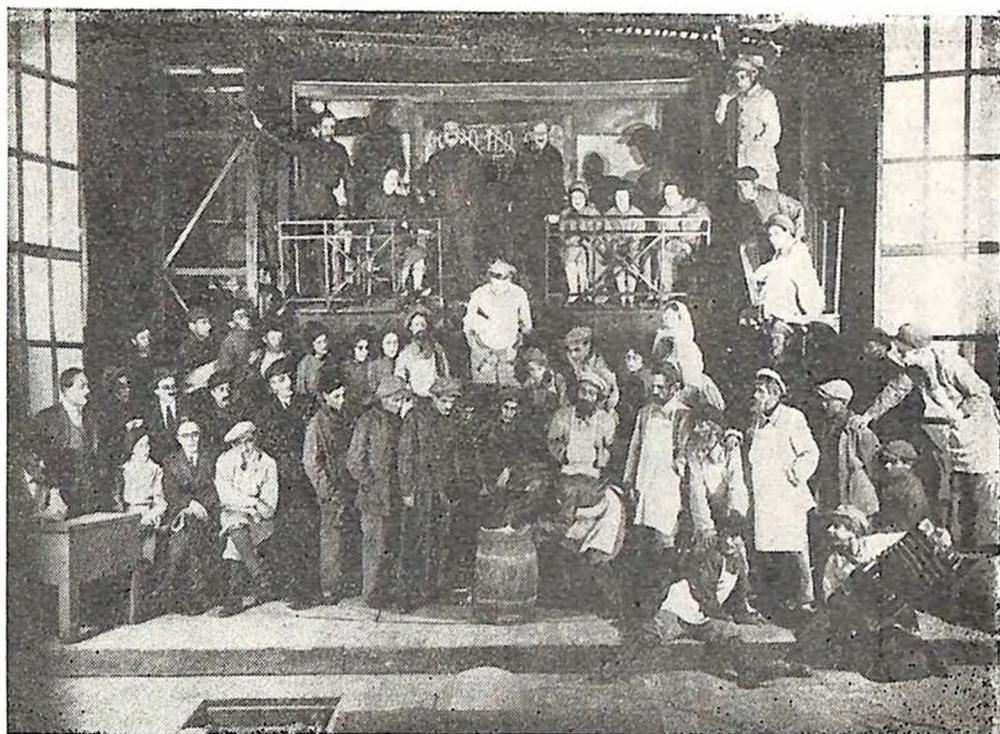
В пьесе изображен начальный период организации колхозов в России, когда кулацкие силы еще не были разбиты и определенная часть русского крестьянства находилась под их влиянием. В острой борьбе с кулаками колхозники, возглавляемые Степаном Глобой и поддержанные партийной организацией, выходят победителями. Пьеса Е. Г. Яновского с большим успехом шла на русской сцене, особенно в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина и в Московском театре им. МОСПС.

Не свободная от иллюстративности образов и элементов мелодраматизма, «Ярость» тем не менее привлекала театральные коллективы политической злободневностью своей тематики. Обратившись к драме Яновского, театр им. Г. Сундукяна решил коренным образом переделать пьесу, перенести место действия в Советскую Армению и изобразить армянскую деревню, идущую по пути коллективизации<sup>1</sup>.

За разрешение этой задачи взялся драматург Тигран Ахумян. Он успешно использовал сюжет пьесы для изображения подлинной действительности армянской советской деревни. Это ему удалось сделать главным образом потому, что социальная, общественно-политическая сущность процесса перехода единоличного крестьянства на рельсы социализма была одной и той же как в центральной России, так и в Армении.

Однако во многих деталях коллективизация в армян-

<sup>1</sup> В армянском театре уже был опыт переделки русской советской пьесы. В 1927 году режиссер Бакинского театра Мушер Сагиян переделал и 2 октября того же года поставил «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, но ему это не полностью удалось осуществить. См. «Чошакеран», 1927, 4 и 6 ноября.



Сцена из пятой картины спектакля „Темп“ Н. Ф. Погодина  
Театр им. Г. Суидукяна. 1931.



ской деревне, разумеется, отличалась от коллективизации в деревне русской. Поэтому переделка пьесы не могла свестись к механической замене русских имен действующих лиц армянскими. Необходимо было еще одно условие, соблюдение которого и обеспечило успех.

Этим вторым условием успеха переделки было серьезное изучение драматургом Тиграном Ахумяном классово-вой борьбы, происходившей в армянской деревне во время коллективизации. Жизненные наблюдения дали автору богатый материал для успешного выполнения поставленной им задачи: воссоздать своеобразный колорит армянской деревни, передать типично национальные черты армянских крестьян, особенности их быта, индивидуализировать язык персонажей и т. д. Поэтому новая пьеса, родившаяся в результате переделки Тиграна Ахумяна, была особенно близка по своему содержанию армянскому зрителю.

Пьеса Тиграна Ахумяна стала своеобразным переходным звеном на пути к созданию армянской советской драматургии на современную тему. Армянская театральная критика писала, что Ахумян «проделал успешную литературную работу, что дает нам право считать его соавтором»<sup>1</sup>.

Постановка «Ярости» в театре им. Г. Сундукяна (премьера — 11 февраля 1930 года) — лучшая работа на современную тему Армена Гулакяна, режиссера, получившего свое театральное образование в Москве у Р. Н. Симонова, С. Г. Бирман, В. С. Смышляева (в Армянской драматической студии) и в Русском государственном театральном институте.

В спектакле «Ярость» было ярко, убедительно передано торжество идей колхозного строя. Этому реалисти-

<sup>1</sup> «Գրական գիրքերում», Ереван, 1930, № 3, стр. 78.

ческому и в то же время романтически приподнятому спектаклю были свойственны драматическая напряженность, динамичность и эмоциональность в разворачивании событий. В нем были широко использованы черты армянского быта, народная музыка, своеобразные манеры, интонация и обороты речи армянского крестьянина. Это в еще большей мере придало спектаклю армянскую национальную форму.

Когда «Ярость» была показана в Москве в 1930 году, во время Всесоюзной олимпиады национальных театров, то и переделка текста пьесы, и сама постановка получили высокую оценку в центральной печати: «Действие перенесено в условия армянской деревни,—писал журнал «Рабочий и театр»,—и не механически, но путем органической переделки и героев, и всей сюжетной обстановки. Отсюда выросла конкретная национальная форма спектакля; она говорит о себе и в элементах армянского музыкального фольклора, и в национальной характеристике персонажей, и в построении сценического фона»<sup>1</sup>.

Критика высоко оценила яркие и живые, выразительные средства постановки, слаженный ансамбль актеров и массовые сцены «Ярости». «Такие сцены, как столкновение беднячко-средняцкой деревни с кулацкими заговорщиками или эпизод в колхозе становятся в один ряд с лучшими постановками «Ярости» в Москве и Ленинграде»,—отмечал журнал «Рабочий и театр»<sup>2</sup>, а газета «Рабочий и искусство» писала даже, что в театре им. Г. Сундукяна «Ярость» «зазвучала по-новому, гуще, острее»<sup>3</sup>. При этом, как подчеркнула печать, речь шла «не о новизне режиссерских приемов. В режиссерском отношении армяне идут по пути усвоения и переработки ос-

<sup>1</sup> «Рабочий и театр», Ленинград, 1930, № 42, стр. 7.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Рабочий и искусство», М., 1930 10 июля.



Сцена из спектакля „Темн“ П. Ф. Погодина. Театр им. Л. Ерамяна.  
1931. Манасян—Ерамян, Елена Николаевна —Жасмен.



новых приемов советского театра. Сила воздействия вырастает из сочетания этих приемов с умелым учетом особенностей армянского театра»<sup>1</sup>.

Армен Гулакян, противопоставляя друг другу разные социальные слои населения армянской деревни, заботливо сохранял характерные черты их представителей. Таков, например, образ Симона, бывшего партизанского командира, борца за колхозный строй в армянской деревне. Эту роль играл Рачья Нерсисян. Дашнаки-маузеристы вырезали попавшему к ним Симону язык и обрубили пальцы на обеих руках. На протяжении всей постановки только в одном месте был слышен голос Симона — Нерсисяна. Это было в картине воспоминаний, когда герой пьесы, главный организатор колхозной артели рабочий Степан Карян, рассказывает о прошлом Симона, и по принципу кино рассказ этот тут же и воспроизводится на сцене. Зрителю показывался как раз тот самый момент, когда маузеристы калечат Симона. В нескольких репликах Симону — Нерсисяну удавалось заставить зрителя почувствовать всю могучую силу и непоколебимость воли героя — командира красных партизан.

Несмотря на почти полное отсутствие текста в роли Симона, на редкость богатая мимика и необыкновенно выразительные движения рук актера прекрасно раскрывали перед зрителем весь внутренний мир, всю бездну переживаний одного из героев пьесы, трагическая гибель которого звучала как протест против старого мира, пытавшегося всеми силами помешать построению новой жизни. Роль Симона в исполнении Рачьи Нерсисяна расценивалась критикой как «вершина творчества Нерсисяна этого периода»<sup>2</sup>, как выдающееся достижение армян-

<sup>1</sup> „Советский театр“, М., 1930, № 8, стр. 11—12.

<sup>2</sup> См. «Գրական դիրքերում», 1930, № 43, стр. 78; «Նորհրդային Հայաստան», 1930, 22 января.

ского театра. Рецензенты отмечали, что артист заставил зрителя переживать минуты высочайшего драматического напряжения. Он сумел передать без слов глубокие чувства своего героя, его острую классовую бдительность и ярость против врагов колхозной деревни.

Так же как и Симон, была исполнена ярости против кулацких заговорщиков его жена Маргарит, горячий и искренний образ которой создала в этом спектакле Асмик. Верная своей манере играть просто, сдержанно, актриса глубоко трогала зрителя чистотой чувств своей героини, ее преданностью искалеченному мужу, ее верой в правоту колхозного строя. Для армянского зрителя этот живой портрет крестьянки, становящейся вожаком деревенской бедноты, имел особое значение, ибо он утверждал право армянской женщины на активное участие в общественной жизни. Маргарит явилась одним из самых светлых женских образов, воплощенных в это время на армянской сцене.

В своей борьбе за колхозную деревню Маргарит находит опору и поддержку в Степане Каряне — твердом и сильном коммунисте, роль которого в спектакле исполнял Сурен Кочарян.

Актер создавал образ настоящего пролетарского руководителя в деревне, правильно понимающего события и умеющего разоблачить все происки классового врага.

С большой внутренней силой раскрыл Кочарян и любовь Степана к Маргарит. И это делало образ Каряна человечным, жизненным, полнокровным.

Больших успехов добились исполнители «Ярости» и в трактовке отрицательных персонажей. По свидетельству критики того времени сценический образ председателя сельсовета Дарчиняна, сатирически заостренный в исполнении Тиграна Шамирханяна, был настолько реален и выразителен, что казался живым человеком, ха-

рактором, выхваченным из окружающей действительности.

С отвращением и негодованием принимал зритель циничного, наглого, разложившегося «коммуниста»; секретаря сельсовета Сотликяна, роль которого мастерски играл Гурген Джанибекян, передававший в характерных сатирических чертах классовую сущность своего героя.

За Дарчиняном и Сотликяном стояло в спектакле кулачество, яростно сопротивлявшееся установлению новой жизни. Типические черты армянской сельской буржуазии воплотил в колоритном реалистическом образе Никита-ага Авет Аветисян.

С особенно большим успехом спектакль «Ярость» проходил, естественно, в сельских районах Армении, куда театр часто вывозил эту постановку. Иногда приходилось по требованию зрителей играть пьесу по 2—3 раза в одном и том же селе.

Спектакль был горячо принят зрителем и печатью не только в Армении, но и в тех городах, где гастролировал театр им. Г. Сундукяна — в Тбилиси, Баку, Ростове-на-Дону, а также и в Москве, на Всесоюзной олимпиаде национальных театров.

«Литературная газета», анализируя творческий облик театра им. Г. Сундукяна, писала, что театр, «используя опыт лучших современных сцен, неуклонно идет к выработке своего собственного стиля. Такой спектакль, как «Ярость», блестяще демонстрирует смелость театра в его отрицании косных традиций и его острое восприятие бодрого темпа советской действительности»<sup>1</sup>.

Центральная печать, подчеркивая, что театр им. Г. Сундукяна «наиболее полно из всех участников Олимпиады отразил на своей работе влияние русской сцениче-

<sup>1</sup> «Литературная газета», М., 1930, 16 июня.

ской культуры»<sup>1</sup>, в то же время отмечала его яркое национальное своеобразие: «Армянский театр, может быть, вернее многих других, уже нащупал формулу «национального по форме, пролетарского по содержанию», так как, не потеряв ничего из особенностей армянского актера, но, развивая их и вправляя в грани современной культуры, он одновременно произывает спектакль и классовым содержанием»<sup>2</sup>.

Жюри и Оргкомитет Олимпиады в своем решении отметили, что армянский театр, имеющий в прошлом большие достижения в области драматургии и актерского искусства, своими новыми успехами после установления советской власти в Армении «является ярким показателем быстрого культурного роста этой республики»<sup>3</sup>.

Вместе с тем Жюри Олимпиады указало на «...отсутствие пролетарских оригинальных пьес, в связи с чем пролетарская тематика представлена в театре лишь переводными пьесами русских авторов, переделанными и приспособленными к условиям Армении»<sup>4</sup>.

Общий итог подвела газета «Правда»: «Художественные ресурсы театра достаточны для того, чтобы выдержать современный репертуар. Армянской литературе театр вправе предъявить срочные векселя»<sup>5</sup>.

«Ярость» шла почти во всех армянских театрах и имела невиданный успех у зрителя<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> „Рабочий и театр“, 1930, № 42, стр. 7.

<sup>2</sup> „Советский театр“, 1930, № 8, стр. 12.

<sup>3</sup> „Рабис“, М., 1930, № 31, стр. 6.

<sup>4</sup> Цитируется по книге С. Меликсетяна „Путь нашего театра“, стр. 146.

<sup>5</sup> „Правда“, 1930, 9 июля.

<sup>6</sup> Премьеры „Ярости“ состоялись: в Ленинакане—26 апреля 1930 г. (режиссер Тадевос Сарян), в Баку—30 марта 1932 г. (режиссер Мушег Сагиян). Роль Симона играли Ованес Абемян (Баку) и Бабкен Габриелян (Ленинакан).



Сцена из постановки „Поэма о топоре“ Н. Ф. Погодина.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1931.



Постановка переделки «Ярости» открыла путь к распространению на армянской советской сцене в начале 30-х годов русских пьес на тему коллективизации — «Хлеб» В. М. Киршона и «После бала» Н. Ф. Погодина в театре им. А. Мравяна и т. д. С другой стороны, она способствовала появлению первых армянских драматургических произведений, повествовавших о тех же событиях в жизни армянской деревни. К их числу принадлежат драма Тиграна Ахумяна «Враг» (1930) и пьеса Аршавира Дарбни «Земля смеется» (1930), проникнутые пафосом классовой борьбы против врагов колхозной деревни. Эти пьесы были поставлены театром им. Г. Сундукяна и Бакинским армянским театром.

#### «ТЕМП» и «ПОЭМА О ТОПОРЕ»

В начале 30-х годов в русских театрах с успехом идут пьесы, посвященные теме социалистического строительства. Особое место принадлежит произведениям Н. Ф. Погодина, поставленным в театре им. Евг. Вахтангова — «Темп» и в Театре Революции — «Поэма о топоре».

Н. Ф. Погодин внес большой вклад в советскую драматургию этого периода. Обладая острым чувством нового, умея видеть в жизни главное, Н. Ф. Погодин не дожидается образования «исторической дистанции», он создает произведения на злобу дня и, что очень ценно и важно, его пьесы обладают не только богатым содержанием, но и большими художественными достоинствами. Н. Ф. Погодин один из первых реалистически отобразил в своих произведениях трудовой энтузиазм советского народа, исключительную роль социалистического соревнования, выдвинувшего замечательных героев труда. Драматургия Н. Ф. Погодина сыграла принципиальную роль и в творчестве армянского театра, который с постановками выше-

указанных погодинских пьес пришел к изображению важнейшего периода жизни советского народа:

Поставленные на армянской сцене пьесы «Темп» и «Поэма о топоре» явились двумя последовательными и очень важными ступенями работы армянского театра над воплощением героического труда советского народа, создавшего в те годы социалистическую индустрию.

Эти пьесы были неодинаковы по своим художественным достоинствам и можно было бы отметить в них целый ряд недостатков, но не это главное. Основное заключается в том, что произведения Н. Ф. Погодина, написанные по горячим следам событий, дышали такой злободневностью, такой свежестью образов, какие именно и были нужны театру и зрителю. Жизнь не стояла на месте, и об этом ее победном продвижении вперед, о появлении новых людей — новаторов и творцов производства — и рассказывали пьесы Н. Ф. Погодина.

«Темп» был поставлен театром им. Г. Сундукяна 10 апреля 1931 года. Пафос творческого труда, которым проникнута пьеса, воодушевил режиссера Армена Гулакяна и коллектив актеров на создание яркого, интересного спектакля, рассказывавшего о сильных, смелых и инициативных строителях, о новом отношении советских людей к труду, об их героизме на производстве.

Успех спектакля был завоеван актерами и в первую очередь Аветом Аветисяном, игравшим роль директора Сталинградского тракторного завода Болдырева — старого рабочего-металлиста, которого советская власть выдвинула на ответственный руководящий пост. Ярко, жизненно убедительно изобразил Авет Аветисян мыслящего, волевого, проникательного большевика. Именно такие люди, как Болдырев, помогают политическому росту рабочих — Ермолая Лаптева (актер Вагинак Маргу-

ни) и других, сознание которых проясняется и крепнет под влиянием происходящих в стране преобразований.

Основным достоинством спектакля было то, что в центре его стояла трудовая масса рабочих. Погодин сумел немногими штрихами нарисовать несколько ярких и индивидуализированных портретов тружеников строительства. Хотя и не все из них подобно Ермолаю Лаптеву становятся активными и сознательными рабочими, но постановка давала почувствовать зрителю, что развитие советского общества предполагает коренное изменение отношения людей к труду и рост человеческих характеров в процессе социалистического строительства. Зрителя увлекал трудовой подъем, переданный в спектакле, горячее движение трудных, но созидательных будней.

Правда, пьеса «Темп» не дала театру им. Г. Сундукяна достаточного материала, чтобы со всей полнотой отразить руководящую роль партии и комсомола в социалистическом строительстве. Партийные и комсомольские работники в лице секретаря партколлектива Лагутина и заведующего бюро рационализации Максимки не были в спектакле по-настоящему активными и деятельными. Но «Темп» положил начало воплощению на армянской сцене образов большевиков-строителей социалистической промышленности. И это имело огромное принципиальное значение в развитии армянского театрального искусства.

В том же году «Темп» был сыгран на армянской сцене в Баку, где он подвергся некоторой переделке Мушегом Сагияном, режиссером этой постановки. Сагиян писал о подготовке этого спектакля: «Пьеса ставится как советская социальная комедия, в которую входят также элементы героики и драматизма. Я предпочел такую форму моей постановки потому, что главный герой пьесы — трудовая масса — наделен здоровым юмором и творче-

ской энергией. Включение Карабахского диалекта<sup>1</sup> в пьесу дает возможность отобразить рабочий юмор наиболее полно и правдиво. Кроме того, диалог на этом наречии во время игры создает интересные сценические положения»<sup>2</sup>.

Однако чрезмерное подчеркивание Мушегом Сагианом комедийных сторон до некоторой степени углубило в спектакле недостатки пьесы Н. Ф. Погодина. В постановке слабо была раскрыта роль партийного руководства в индустриализации страны. Натуралистически показывалась техническая отсталость промышленности в ту эпоху, преувеличенно грубо изображалась темнота крестьян, приехавших работать на заводе.

Но тем не менее судьбу спектакля решил свойственный пьесе оптимистический пафос всемогущей преобразующей силы труда. Постановка имела большое воспитательное воздействие на трудящихся, заполнявших зрительный зал и живо реагировавших на события, происходившие на сцене. Удачен и выразителен был финал спектакля, показывавший торжество созидательного труда рабочих, вдохновляемых социалистическим соревнованием<sup>3</sup>.

«Темп» и поставленная вслед за ним «Ярость» в передаче Тиграна Ахумяна частично восполнили пробел, возникший в творчестве Бакинского театра в результате отсутствия армянских советских пьес на тему индустриализации и коллективизации.

Через несколько месяцев после «Темпа» театр им. Г. Сундукяна показал зрителям другую пьесу Н. Ф. Погодина — «Поэму о топоре». Это произведение было даль-

<sup>1</sup> Один из областных диалектов армянского языка—разговорная речь в Нагорно-Карабахской АО в Азербайджане.

<sup>2</sup> «*Чинельрик*», 1931, 18 января.

<sup>3</sup> См. там же, 15 февраля.

нейшим развитием темы героического труда советских людей. В центре его — простой рабочий — сталевар Степан, нашедший рецепт сплава нержавеющей стали. Драматург мастерски раскрыл духовный рост Степана, все счастье и радость творческого труда, ставшие возможными лишь в нашей советской действительности. Погодин показал как растут, мужают и крепнут в процессе производства сами люди, как закаляется сталь их характеров.

К сожалению, режиссер Тадевос Сарян дал неправильную трактовку главного героя — Степана (Авет Аветисян), в результате чего этот живой характер был оторван от окружающей его конкретной нелегкой, но героической действительности. Если режиссер А. Д. Попов в спектакле Московского театра Революции оттенил сознательное новаторство Степана, что в сочетании с превосходной игрой Д. Н. Орлова дало полнокровный, реалистический образ передового рабочего, то в постановке Тадевоса Саряна изобретение Степана изображалось как случайное, подчеркивалась стихийность поступков этого героя. И тем самым умалялось сознательное, творческое отношение советского рабочего к своему труду.

Было бы, однако, несправедливым свести весь этот спектакль к одним недостаткам и не подчеркнуть его положительных сторон. Не говоря уже об острой актуальности его темы, в нем были и художественные достоинства, — например, замечательный образ Анки, созданный Арус Восканян — первый образ советской женщины-работницы на армянской сцене.

У Арус Восканян был накоплен большой опыт работы над ролями в пьесах русских советских драматургов, но такой роли, как Анка, играть не приходилось. Надо было создать образ цельной, энергичной, сложившейся уже в советских условиях девушки, которая чувствует себя хозяйкой в цехах завода, полноправной участницей

производства. Арус Восканян удалось реалистически обрисовать характер Анки. В Анке — Восканян было меньше озорства и детской непосредственности, чем в Анке — Бабановой в Московском театре Революции, но Арус Восканян прекрасно передавала зрелость своей героини, понимание ею важности и нужности своего участия в общественном труде. В этом отношении образ Анки в ереванской постановке «Поэмы о топоре» во многом превосходил образ Степана, воплощенный Аветом Аветисяном. От Анки — Арус Восканян веяло той огромной освобожденной силой, которая смогла впоследствии привести многих рядовых советских женщин не только к управлению станком, но и к управлению государством.

Современная театральная критика горячо откликнулась именно на этот образ. Она писала, что Арус Восканян доказала исполнением этой роли, что она сформировалась на поприще нашего пролетарского искусства, как «одна из лучших исполнительниц современных ролей. Глубоко вдумчивое истолкование роли актрисой, — продолжал рецензент, — ее мастерское владение голосом, чувство меры в движениях создали до конца цельный сценический образ»<sup>1</sup>.

Драматургия Н. Ф. Погодина способствовала появлению армянских пьес на тему социалистического строительства — «Нефть» и «Фосфорическое сияние». Они написаны под непосредственным влиянием «Темпа» и «Поэмы о топоре». Это заметно ощутимо и в композиции армянских пьес, и в характеристиках героев, и в самом выборе темы.

Сюжет пьесы Вагарша Вагаршяна «Нефть» (1931) взят из жизни бакинских нефтяников. Ее основной конфликт построен на борьбе передовых рабочих за выпол-

<sup>1</sup> «Տարբերակիչն Հայաստան», 1931, 20 ноября.

нение пятилетнего плана. По фабуле она близка к «Темпу» Н. Ф. Погодина, но касается более широкого круга проблем. В ней трактуются не только вопросы социалистической индустриализации, но и затрагивается важная тема дружбы советских народов.

В драме «Фосфорическое сияние» (1932) Дереник Демирчян показывает размах социалистического строительства на крупном русском автомобильном заводе.

Основной конфликт пьесы построен на борьбе главных героев — директора завода и парторга против вредительства, за внедрение и укрепление социалистического отношения к труду. Характер директора осложнен борьбой этого героя против близкого ему человека, ставшего на путь контрреволюции. Личное и общественное сталкиваются в образе директора. В нем побеждают интересы общего дела.

Появление этих и других армянских пьес на сцене было тесно связано, как мы видим, с той большой творческой работой, которая в эти годы велась над постановками произведений русской советской драматургии.

Постановки пьес Н. Ф. Погодина составили важный этап в истории армянского театра, на сцену которого они принесли новую тему — тему социалистического строительства и воспитания советских людей в процессе свободного созидательного труда. В работе над произведениями Н. Ф. Погодина еще более поднялось и окрепло искусство армянских советских актеров, его идейная направленность, его связь с трудовым зрителем. На материале пьес Н. Ф. Погодина на армянской сцене были впервые созданы живые образы большевика-строителя промышленности (Болдырев — Аветисян в «Темпе») и советской женщины-работницы (Анка — Восканян в «Поэме о топоре»).

## «СТРАХ»

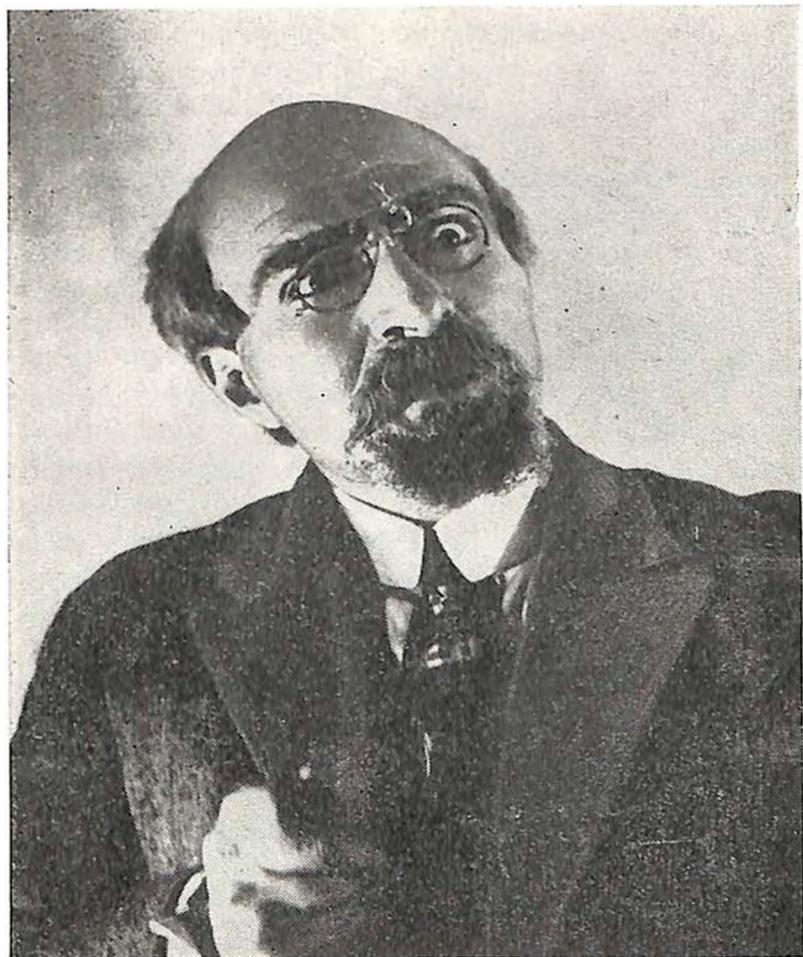
Коммунистическая партия всегда придавала перво-степенное значение вопросу рождения и воспитания новой советской интеллигенции, а также проблеме перестройки старой буржуазной интеллигенции, ее переходу на сторону советской власти.

Русские советские пьесы на эти важнейшие темы впервые появились не в театре им. Г. Сундукяна, а в других армянских театрах. Режиссер Аршак Бурджальян 21 ноября 1928 года в Тбилисском театре армянской драмы поставил «Человек с портфелем» А. М. Файко, а 21 апреля 1929 года та же пьеса шла на сцене Ленинаканского театра (режиссер Тадевос Сарян). Ровно через год, режиссер А. А. Иванов в Бакинском армянском театре осуществил постановку пьесы «Чудак».

Автор «Чудака», талантливый драматург А. Н. Афиногенов, в следующем, 1931 году, написал драму «Страх», к постановке которой и обратился театр им. Г. Сундукяна. Центральный герой этого произведения профессор-физиолог Бородин находится под сильным влиянием буржуазной идеологии, исповедует ложную «теорию» аполитичности науки. Советская научная общественность борется за Бородина, и в процессе этой борьбы Бородин пересматривает свои взгляды и окончательно переходит на сторону советской научной мысли.

Отдельные художественные недостатки «Страха» — элементы риторичности и абстрактности в изображении некоторых образов — не мешали тому крупному успеху, который выпал на долю этой пьесы в Московском Художественном театре и в Ленинградском Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина.

Столичные спектакли «Страха» послужили хорошими образцами для театра им. Г. Сундукяна, который по-



Борodin—Рачьи Нерсеян. „Страх“ А. Н. Афиногенова.  
Театр им. Г. Сундукяна. 1932.



ставил пьесу А. Н. Афиногенова 17 мая 1932 года. На ереванской сцене были приняты во внимание достижения и ошибки московской и ленинградской постановок. И поэтому театр смог полностью донести до армянского зрителя основную идею пьесы. Но в этом главная заслуга принадлежит не столько режиссеру спектакля Тадевосу Саряну, сколько талантливым актерам, которые сумели жизненно, правдиво показать своих героев, найти характерное, индивидуальное в их образах.

Для раскрытия мыслей драматурга о перестройке старой интеллигенции первостепенное значение имел образ профессора Бородина. Эту роль играли Рачья Нерсисян и Вагарш Вагаршян. Несмотря на разные средства обрисовки процесса становления характера героя, оба актера верно раскрывали эволюцию Бородина, его вполне сознательный переход от ложной теории аполитичности к позиции советского ученого, тесно связанного с интересами народа.

Заслугой обоих исполнителей было то, что они показали характер Бородина в развитии. Неправильное убеждение в аполитичности науки временно делает субъективно честного Бородина орудием в руках врагов Советской власти. Актеры правдиво рисовали постепенный отказ ученого от своих ошибочных взглядов, и поэтому зритель верил им, когда Бородин заявлял, что он «жил приблизительной жизнью, создал ее в своей квартире и кабинете, не понял подлинной жизни», но что он еще верит в свои силы и полон желаний служить своими знаниями делу социалистического строительства.

В трактовке обоих актеров перелом в Бородине происходит под влиянием среды советских людей, которые не хотят отдать Бородина врагам народа, а борются за него и в его лице за советскую науку.

В этом отношении первое место в спектакле принад-

лежало образу старой большевички Клары, созданному Асмик. Внешне скупыми средствами, но с большой внутренней силой создала артистка покоряющий, обаятельный в своей правдивости и человечности образ. Огромный жизненный опыт и опыт долгой партийной работы научили Клару разбираться в людях. Заботливое, бережное, душевное отношение Клары — Асмик к советским людям, к их воспитанию ярко проявлялось в сценах с Еленой Макаровой (Арус Восканян), с Бородиным. Но Клара непримирима и сурова в борьбе против чуждых социалистическому обществу взглядов. Именно Клара — Асмик вела в спектакле основную линию борьбы с реакционными взглядами на науку, борьбу за приближение науки и искусства к жизни, к запросам советского народа. Таковы сцены, в которых Клара — Асмик критикует формалистическую скульптуру Валентины Бородиной (актриса Сюзан Гарагаш) и разоблачает буржуазную теорию профессора Бородина.

Ценной стороной спектакля было то, что за Klarой — Асмик зритель ощущал большой коллектив советских людей, видел приходящую в науку талантливую молодежь, подобную казаху Кимбаеву.

В роли аспиранта Кимбаева выступил Ори Буниатян. Он подчеркнул его необыкновенную внутреннюю силу и уверенность в своей правоте, жажду знаний пробужденного к культурной жизни народа. Но, рисуя сценический облик казахского юноши, актер несколько увлекся этнографической типичностью образа Кимбаева в ущерб другим сторонам характеристики<sup>1</sup>.

Острое столкновение положительных героев спектакля с врагами социалистического общества, образы которых были созданы Мкртичем Джананом (Цеховой) и Су-

<sup>1</sup> См. «Երեւանի Հայաստան», 1932, 30 мая.

реном Кочаряном (Кастальский), увеличило публицистическую силу спектакля и пронизало его духом беспощадной борьбы со взглядами, враждебными советскому обществу.

Все эти положительные стороны спектакля определили его место в репертуаре театра им. Г. Сундукяна: «постановка этой пьесы Афиногенова остается в ряду достижений нашего театра»<sup>1</sup>.

Таким образом, в результате творческой работы армянского театра над драматургией Е. Г. Яновского, Н. Ф. Погодина и А. Н. Афиногенова на его сцене впервые появились образы советских людей—строителей нового, социалистического общества. Эта драматургия сыграла важную роль в возникновении и дальнейшем развитии армянской советской драматургии. Она открыла новые богатые страницы истории армянской сцены, связанные с работой над образом положительного героя — создателя советской социалистической действительности.

В решении этой основной творческой задачи армянского театра особое значение имели пьесы Максима Горького. Дореволюционная и советская драматургия Горького во многом помогла становлению армянского советского сценического искусства.

---

<sup>1</sup> «Արարիչի շաբաթ», 1932, 30 մայ.

---

## Глава пятая

### ДРАМАТУРГИЯ ГОРЬКОГО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Великий пролетарский писатель Максим Горький сыграл видную роль в развитии прогрессивных традиций армянской литературы и искусства.

Непосредственное воздействие драматургии Горького на армянский театр начинается с первой постановки на армянской сцене в 1908 году пьесы «На дне». С именем Горького связаны многие достижения дореволюционного армянского театра в области укрепления реализма и повышения актерского мастерства. Но только в советскую эпоху драматургические произведения Горького были раскрыты на армянской сцене со всей идейной и художественной глубиной.

Армянский советский театр, как мы видели, с первых же дней своего существования обратился к горьковской драматургии. В течение первого десятилетия его истории армянские театральные коллективы неоднократно ставили пьесу «На дне», добиваясь в ее сценической интерпретации все новых и новых успехов. В 1928 году в связи с тридцатипятилетием литературно-общественной деятельности и шестидесятилетием со дня рождения Горького, постановку «На дне» осуществили Исаак Алиханян — в театре им. Г. Сундукяна, Левон Калантар — в Бакинском театре и Николай Шестов — в Тбилисском театре

армянской драмы. Правда, спектакли эти ничего принципиально нового в истолкование драматургии Горького не внесли, повторив, в основном, дореволюционные армянские постановки.

Спустя четыре года, в 1932 году, в связи с сорокалетним творческим юбилеем Горького, театр им. Г. Сундукяна, театр им. А. Мравяна и театр им. С. Шаумяна — один за другим снова показали «На дне». В театре им. Г. Сундукяна постановка «На дне», как это отмечено в самой программе представления, строилась режиссером Арменом Гулакяном по образу и подобию мхатовской постановки и была, по существу, вариантом спектакля Московского Художественного театра.

Однако постановщик не шел по пути простого подражания, а длительно и кропотливо работал с исполнительским коллективом над произведением Горького<sup>1</sup>, и бесспорным достижением данного спектакля явилось то, что актерам удалось сильнее, чем это было сделано в дореволюционном армянском театре, выявить социальную сущность героев Горького: Костылева — артист М. Манвелян, Василисы — Асмик, Настя — А. Восканян, Бубнова — А. Аветисян и других. Вот почему по сравнению с традиционной постановкой «На дне» в театре им. С. Шаумяна в Тбилиси (режиссер Исаак Алиханян), спектакль театра им. Г. Сундукяна явился шагом вперед в воплощении на армянской сцене этой пьесы Горького, ибо в нем сильно прозвучал гнев и ненависть горьковских героев к окружающему обществу<sup>2</sup>, чего недоставало постановке Алиханяна<sup>3</sup>.

Однако в ереванской постановке «На дне» было все же меньше глубины идейного раскрытия, меньше той

<sup>1</sup> См. «Երրեքրդային Հայաստան», 1932, 30 октября.

<sup>2</sup> См. «Երրեքրդային արվեստ», 1932, № 1, стр. 16.

<sup>3</sup> См. «Գրականոր», Тбилиси, 1932, 8 декабря.

естественности и художественной простоты, которыми отличался спектакль Московского Художественного театра.

Ровно через сорок дней после постановки «На дне» в театре им. Г. Сундукяна, состоялась премьера этой пьесы в Ленинакане, и эта дата — 13 ноября 1932 года — вошла в историю армянской советской театральной культуры. Постановка «На дне» в Ленинаканском театре им. А. Мравяна явилась, по существу, первым полноценным горьковским спектаклем на армянской сцене. До самого последнего времени, вот уже свыше двадцати лет, она не сходила с репертуарной афиши и принималась зрителем с неослабевающим интересом.

В ленинаканском спектакле «На дне» проявилось все своеобразие таланта молодого режиссера Вартаана Аджемяна — его творческая смелость, его замечательная способность схватить в пьесе самое существенное и передать его в колоритной детали, его умение мыслить яркими сценическими образами и создавать динамичные запоминающиеся мизансцены. Вартаан Аджемян дал совершенно правильную трактовку «На дне», показав себя мастером реалистической, подлинно новаторской театральной формы.

Пристальное и внимательное изучение пьесы Горького позволило режиссеру и исполнителям создать слаженный актерский ансамбль. Участники спектакля воплотили ряд живых и свежих сценических характеров, некоторые из которых, по своей новаторской сущности, составили подлинный вклад в историю армянского советского театра в целом<sup>1</sup>.

Так актер Левон Зорабян дал в спектакле социально-обличительное изображение «утешителя» Луки. Лучшим

<sup>1</sup> Подробно о постановке «На дне» в театре им. А. Мравяна см. в книге *Сабира Ризаева* «Драматургия М. Горького на армянской сцене», Айпетрат, Ереван, 1956, стр. 74—87.



Сцена из второго действия спектакля „На дне“ А. М. Горького. Театр им. А. Мравяна. 1932.  
Справа налево: Лука—Л. Зорабян, Сатин—Ц. Америкян, Татарин—О. Газазян,  
Алёша—А. Кочарян, Барон—М. Айкасар, Клещ—А. Арутюнян.



Лукой на армянской сцене считался первый исполнитель этой роли — Григор Аветян, сыгравший Луку и в ереванской постановке 1932 года. Но так же, как и в 1908 году, Аветян затушеввал в новом спектакле социальную вредность этого «божьего странника», проповедника философии «смирения», что было самым слабым местом сундукьяновского спектакля. Сам Горький выступал, как известно, именно против такой интерпретации Луки, человека хитрого и лукавого, из которого актеры делали почему-то доброго старичка.

Армянская театральная критика не была едина в оценке игры Григора Аветяна. Если одни, в частности писатель Сирас, справедливо призывали актера вспомнить об указаниях Горького<sup>1</sup>, то другие дезориентировали Аветяна, восхищаясь его талантливым исполнением и забывая о необходимости правильного раскрытия социальной сущности образа. Один из таких критиков писал: «Игра заслуженного артиста Аветяна безупречна. Лука — доброжелательный мужик, он прост, иногда глубокий. Простая, убедительная, непосредственная, свободная игра Аветяна раскрывает приятный характер старика и увлекает зрителя»<sup>2</sup>.

И тем значительнее был успех Левона Зорабяна в спектакле Ленинаканского театра. Актер с помощью режиссера Вартана Аджемяна впервые на армянской сцене правильно вскрыл социальную опасность апостолов покорности, подобных Луке. Режиссер ставил Луку — Зорабяна в такие взаимоотношения с действующими лицами, что для зрителя сразу же становилась очевидной вся пагубность его философии «утешительства». Становилось понятным, почему Сатин (артист Цолак Америкян) сразу

<sup>1</sup> См. «Խորհրդային Հայաստան», 1932. 30 октября.

<sup>2</sup> См. «Խորհրդային արվեստ», 1932, № 1, стр. 17.

«распознавал» этого старичка и почему Лука боялся именно его, почему в обществе Сатина было ему не по себе.

Можно было бы много и долго говорить о новой, чрезвычайно богатой судьбе дореволюционной горьковской драматургии в армянском советском театре. Однако избранная нами тема данной главы заставляет нас остановиться более подробно на воплощении пьес, написанных Горьким в советскую эпоху.

### «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ»

Постановка дореволюционного классического произведения Горького «На дне» в театре им. А. Мравяна подготовила появление на армянской сцене пьесы «Егор Булычов и другие», созданной Горьким в 1932 году. Это новое горьковское произведение было поставлено в 1933 году в театре им. Г. Сундукяна режиссером Московского театра им. Евг. Вахтангова Б. Е. Захавой, успешно его показавшим незадолго до того на сцене у вахтанговцев.

«Егор Булычов» представлял для труппы сундукяновского театра большие трудности, преодоление которых потребовало от актеров немалых творческих усилий. Пьеса Горького построена на внутреннем действии. Ее своеобразие — в тонком, психологическом развитии характеров. Сорвав покров внешней благопристойности с взаимоотношений людей в одной буржуазной семье, великий художник разоблачает на этом примере все прогнившее буржуазное общество России накануне февральской революции и убедительно показывает его историческую обреченность и неминуемую гибель.

В беседе с корреспондентом газеты «Խորհրդային Հայաստան» Б. Е. Захава говорил, что в психологической пьесе «Егор Булычов и другие» «существенное скрыто за

словами, а не в ших»<sup>1</sup>. В связи с этим Б. Е. Захава указывал на то, что «игра актеров должна быть сдержанной, только изредка накопившееся в этой сдержанности чувство может разбить преграду и бурно проявить себя»<sup>2</sup>.

Далее режиссер подчеркивал, что душевные переживания персонажей пьесы и их взаимоотношения отражают глубокие социальные процессы и, что только помня об этом, артисты смогут правильно подойти к созданию горьковских образов. «В Ереване,— говорил Б. Е. Захава,— я, в основном, повторяю мою московскую постановку, которая, однако, претерпела ряд изменений, обусловленных пространством сцены, составом исполнителей и моим стремлением отделать некоторые моменты, не удавшиеся мне в московской постановке. При постановке я стараюсь с помощью техники актерской игры выявить особенности пьесы. Выведенные Горьким персонажи большей частью вдумчивые, глубоко мыслящие люди, и только тот актер сумеет воссоздать данный Горьким тип, который не только будет говорить его словами, но и заставит зрителя поверить, что он, то есть актер, мыслит подобно этой личности... Воодушевление, с которым актеры взялись за работу, дает мне право надеяться, что мои старания дадут свои результаты, отразившись на последующей работе актеров»<sup>3</sup>.

Постановка Б. Е. Захавой «Егора Булычова» на московской сцене отличалась глубиной режиссерской мысли, смелым, новаторским подходом к пьесе и к ее сценическому воплощению. Венцом спектакля был образ Булычова, созданный великим актером советской сцены Б. В. Шукиным. Все достижения московской постановки были использованы режиссером в армянском театре. Но поста-

<sup>1</sup> «Մտքերը չի շարունակում», 1933, 30 мая.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

новка «Егора Булычова» на сцене театра им. Г. Сундукяна обладала неповторимым своеобразием. Б. Е. Захава признавался, что она очень много дала ему самому как режиссеру. В Ереване он встретился с новым коллективом актеров, имевших свои особые творческие возможности, манеру, традиции. Б. Е. Захаве, кроме того, пришлось работать с национальной труппой, язык которой был ему непонятен. Последнее обстоятельство обязывало актеров самостоятельно решать вопросы, связанные с интонацией тех или иных реплик действующих лиц. В ереванском спектакле во многом были изменены самые формы сценического выражения, мизансцены, а также взаимоотношения исполнителей при сохранении общего идейного замысла, который остался тем же, что и в спектакле театра им. Евг. Вахтангова. Ереванская постановка отличалась от московской также и по своему темпу, ритму, динамике игры и по художественному оформлению.

Этапное значение имел образ Егора Булычова, созданный выдающимся актером советской сцены Вагаршем Вагаршяном.

Вагарш Вагаршян — всегда мыслящий, не останавливающийся на достигнутом, взволнованно ищущий новое в своем искусстве художник. В напряженном творческом процессе Вагарш Вагаршян неустанно добивается, прежде всего, правды сценического изображения. Он ищет и умеет находить всегда новые и свежие выразительные краски, чтобы как можно полнее и всестороннее обрисовать тот или иной персонаж.

Именно эти достоинства артистического мастерства Вагарша Вагаршяна и позволили ему блестяще воплотить на сцене сложный характер Егора Булычова. Работая над ним Вагарш Вагаршян стремился проникнуть в философскую суть авторского текста и обогатить образ Егора Булычова своим жизненным и творческим опытом.

Вместе с режиссером Б. Е. Захавой Вагарш Вагаршян кропотливо готовил роль, подробно разрабатывал ее мельчайшие детали, тщательно продумывал все жизненные ситуации, возникающие по ходу действия пьесы.

С самим произведением Горького Вагарш Вагаршян впервые познакомился в Москве осенью 1932 года в театре им. Евг. Вахтангова, где он присутствовал на генеральной репетиции «Егора Булычова». Спектакль произвел на него сильнейшее впечатление, и у Вагаршяна возникло непреодолимое желание самому сыграть Булычова<sup>1</sup>.

Изучив классическое исполнение Б. В. Щукиным этой роли, Вагарш Вагаршян сумел, восприняв ценные традиции щукинской игры, использовать их в армянском театре. Актеру во многом помог Б. Е. Захава, получавший при постановке «Егора Булычова» в театре им. Евг. Вахтангова советы самого Горького.

В жизни все люди разные, поэтому для создания правдивого сценического образа необходимо, чтобы он, при условии верного его истолкования, не был похож на все остальные, воплощенные данным актером, характеры. Добиться этого очень трудно, но когда актеру это удастся, то о таком сценическом творении говорят, как о подлинном произведении искусства. Мы полагаем, что достигнуть этого можно не волшебством гримера и костюмера, а лишь тогда, когда актер, обладающий необходимым талантом, найдет основное в характере изображаемого им человека, то главное, что присуще только данному лицу и отличает его от других.

Вагарш Вагаршян долго работал над Булычовым, но ему все казалось, что им так и не найдено «зерно», — то есть сущность роли, и что она еще не звучит, как нужно.

<sup>1</sup> См. сб. «Дружба», Айпетрат, Ереван, 1956, стр. 118.

Актер писал по этому поводу: «В моей работе над ролью Егора Булычова меня долгое время мучила мысль, что же, собственно, является подлинной трагедией Булычова. Неужели то, что он неизлечимо болен, осужден на смерть, или то, что женился на нелюбимой женщине. Или, может быть, то, что любимая дочь Шура останется одинокой в этом мире. Может быть, бедствия войны или пустота религии, или жадность наследников и т. д., и т. д... Эта мысль не покидала меня»<sup>1</sup>.

Тем не менее сущность роли надо было во что бы то ни стало найти. Как из зерна развивается растение, так и роль может развиваться лишь при наличии ясно осознанной причины, определяющей поведение действующего лица. Во время репетиций, а также в первых спектаклях, как «зерно» роли Булычова было определено Б. Е. Захаровой то обстоятельство, что Булычов «не на той улице живет», «в чужие люди попал», т. е. что Булычов «стоит боком» к своему собственному буржуазному классу. Но это определение «зерна» роли, данное режиссером, было для артиста слишком абстрактно и не давало ему возможности полного постижения внутреннего мира героя.

И вот однажды, на одном из первых спектаклей, в третьем акте, в сцене с дочерью Шурой, когда Булычов, развивая свои предыдущие мысли, говорит: «Видишь ли... попы, цари, губернаторы... на кой чорт они мне надобны. В бога — я не верю. Где тут бог. Сама видишь... и людей хороших нет. Хорошие — редки, как фальшивые деньги!!!» — Вагарш Вагаршян неожиданно внес в речь Булычова новую короткую фразу, которая возникла у него, как результат долгих раздумий над социальной трагедией горьковского героя.

Прежде чем сказать — «В бога — я не верю» — Бу-

<sup>1</sup> «Սովետական դրամաներթընդ», Ереван, 1943, № 4—5, стр. 167.

лычов — Вагаршян сурово и с каким-то ожесточением произнес: «Веру я потерял!» — поднимая и опуская при этом руки. Затем вновь подняв вверх одну руку, он добавляет уже тише и горестно: «И в бога — я не верю!» Это маленькое дополнение к авторскому тексту так органически слилось с вагаршяновской трактовкой Булычова, что его сочли возможным закрепить в постановке. Человек потерял веру в окружающий мир, с которым связан тысячами нитей и к которому прикован всем своим существованием. Злоба, бешенство, мучительные раздумья герзают душу Булычова.

Исходя из этого положения Вагарш Вагаршян стал пересматривать свое исполнение и пришел к убеждению, «что трагедия Егора Булычова — это трагедия человека, потерявшего свою веру» (подчеркнуто нами)<sup>1</sup>.

Шаг за шагом с высокой художественной простотой и глубокой убедительностью раскрывал Вагаршян эту мысль в образе Булычова. В спектакле, как отмечала печать, очень хорошо были подготовлены выходы действующих лиц и, в частности, Егора Булычова. Весть о прибытии хозяина вызывает переполох и смятение среди булычовских домочадцев, и вот в глубине сцены показывается Булычов — Вагаршян с сопровождающим его отцом Павлином — Вартаняном.

Режиссера и исполнителя главной роли серьезно заботило решение первого действия, которое, будучи в какой-то мере экспозиционным, могло пройти вяло, тем более, что в вахтанговском спектакле Б. Е. Захаве не удалось полностью избежать этой опасности. И вот, в результате совместной творческой работы Захава и Вагаршян добились напряженности, внутренней страстности и динамичности первого акта. Булычов в первом действии

<sup>1</sup> «Մովհեստիան գրականություն», 1943, № 4—5, стр. 167.

появляется на сцене два раза — первый раз с Павлином, пораженный ужасными последствиями войны, виденными в госпитале, а второй раз он выходит из своей комнаты после осмотра врача, когда мысль о неизлечимости недуга уже закралась в его сердце. Оба раза актер мастерски передавал особое душевное состояние своего героя, находя соответствующие внешние средства для передачи отношения Булычова к окружающему миру. Внутренний драматизм исполнения Вагаршяна обострял в зрителях ощущение все более накаляющейся атмосферы булычовского дома.

Умелое, правдивое раскрытие Вагаршем Вагаршяном идейного стержня роли в зримом образе сделало Булычова с первого действия ереванской постановки таким же трагедийным, многогранным и интересным, как и в финале. Вообще театральная критика неоднократно подчеркивала, что глубокий драматизм был определяющей чертой этого спектакля. «Атмосфера драматизма, трагизм Булычова, обнаруживающийся в его конфликтах с окружающими,— писал театровед И. А. Альтман,— пронизывает спектакль театра им. Г. Сундукяна»<sup>1</sup>.

И вот уже с момента первого своего появления Вагарш Вагаршян дает почувствовать зрителю недовольство Булычова окружающим, недовольство, нарастающее затем от картины к картине и прорывающееся в приступах яростного гнева. Но это отнюдь не означает однообразия в игре актера. Вагаршян, напротив, чрезвычайно умело передает богатую и многообразную гамму чувств своего героя. Но только он нигде не забывает о безысходной трагедии Булычова. Вагаршяновский Булычов любит озорно пошутить, но как бы он не был весел с дочерью Шурой (Рузанна Варганян), печать обреченности лежит

<sup>1</sup> Сб. „Дружба“, стр. 364.

на нем. И то, что Вагарш Вагаршян умеет передать трагизм Булычова даже в комедийных сценах, является его подлинным творческим достижением.

С исключительным мастерством выражает актер отношение своего героя к окружающим его людям, находя для этого каждый раз разнообразные и неожиданные выразительные средства. Свой диалог с попом Булычов — Вагаршян ведет с резким сарказмом и глубокой душевной болью за то, что гибнет так много людей, а вот паразиты, подобные Павлину, живут и отравляют жизнь своим смрадным существованием. В разговоре с Павлином Булычов — Вагаршян с беспредельным гневом говорит о войне, считая ее тяжким злом. В отношении же к Павлину, в том, как Егор искоса поглядывает на него, в самой интонации его речи, проявляется вся скрытая ненависть Булычова к церкви. Всем своим видом Булычов — Вагаршян как бы говорит: «Пой, пой, я-то знаю, длинногривый чорт, какого «звонкого елея» жаждет твоя ненасытная утроба». Иронически звучат заключительные, обращенные к «молитвеннику», слова Булычова — Вагаршяна: «Прощай-ко. Устал я». После ухода Павлина Булычов ищет Глафиру (В. Мелкумян) и, поднимаясь на второй этаж, встречается на лестнице свою дочь Варвару (А. Гарагаш). Разговор с Варварой, происходящий тут же на лестнице, весь проникнут презрением Булычова к старшей дочери. Его возмущает неуважение Варвары к родному отцу, ее кляузные жалобы на, якобы, дурное поведение Шуры. Когда Варвара уходит, Булычов — Вагаршян, не найдя слов, чтобы излить свое раздражение, выражает его тем, что передразнивает манерные кривляния Варвары и ее виляющую походку.

Проходя при этом по вращающейся сцене, Булычов продолжает искать Глафиру. Он направляется в ее комнату, где и происходит их встреча. Оба артиста — Ва-

гарш Вагаршян и Варвара Мелкумян — с большой искренностью и задушевной непосредственностью проводят этот сценический эпизод. Глафира и Шура — единственные в доме люди, которые действительно любят Булычова и заботятся о нем. В сцене с Булычовым Глафира — Мелкумян и упрекает его, и сердится, и ревнует, но делает она все это с большой теплотой и любовью и поэтому финал сцены, логичный и выразительный, правдиво раскрывает взаимоотношения Булычова и Глафиры, их внешне грубоватую, но сильную любовь и заботу друг о друге.

Булычов хорошо знает, что Глафира и больного не перестает его любить, тем не менее, словно желая еще раз насладиться ее признанием, он спрашивает ее об этом. Ответная реплика Глафиры — Мелкумян в ереванском спектакле приобретает большое внутреннее содержание.

У Горького заключительный текст этой сцены таков:

— ...Дай-ко руку. Любишь все-таки. И хворого.

— Горе ты мое... Да — не хвора́й ты! Не хвора́й... (оторвалась, убежала).

Глафира — Мелкумян с нежностью четыре раза повторяет отрицание «не», ударяя Булычова на первом «не» правой рукой по левому плечу, на втором — левой рукой по правому, на третьем — правой рукой легонько бьет его в грудь, а произнося четвертое «не», крепко обнимает Булычова. И тотчас же, вырвавшись из его объятий, убегает. Все легкие удары Глафиры Булычов — Вагаршян встречает довольным и громким смехом.

Здесь надо отметить, что Варвара Мелкумян с покоряющим обаянием и искренностью играла Глафиру — сильную, простую, способную на глубокие чувства женщину. С особенным подъемом проводила артистка только что разобранный нами сцену, а также сцену с Булычо-

вым во втором действии. Один из критиков, вскоре после премьеры, писал об ее игре: «Мелкумян — актриса новая на нашей сцене, где она выступает впервые, и это первое ее появление надо приветствовать, потому что она сумела выпукло показать яркие качества своей сценической одаренности. В роли Глафиры во всех ее движениях и переживаниях мы видим большое искреннее чувство, связывающее ее с Егором Булычовым и его домом»<sup>1</sup>.

Расставшись с Глафирой, Булычов проходит к себе в спальную и снова хмурится, на его лице и сознание неминуемой «несправедливой» смерти, и нежелание «сдаваться». Он берет в руки грелку и сердито прикладывает ее к боку. Вагарш Вагаршян очень умело использует предметы, к которым по ходу действия обращается Булычов, чтобы подчеркнуть ими самые разнообразные состояния героя — то гнев, то радость.

Приходит лесник Донат, чтобы сообщить Булычову, что в лесу обложили медведя. Известие это вызывает теперь лишь горькую и злую улыбку на губах больного, и зритель понимает, что на Булычова нахлынули воспоминания о недавнем прошлом, когда он был здоров, силен и мог ходить с охотниками на медведей. К Донату Булычов относится с симпатией, верит в его честность и уважает в нем народную мудрость. Заметим мимоходом, что Тигран Айвазян, исполнитель роли Доната, играл ее мягко, сдержанно и с большой искренностью.

Приход жены Ксении (Ольга Гулазян) и зятя Звонцова (Гурген Джанибекян) выводит Булычова из душевного равновесия, возбуждает в нем неприязненное чувство. Ему не нравится, когда Звонцов, никчемный человечко, начинает ябедничать на Якова Лаптева, которому Булычов симпатизирует, и он нарочно со злостью подчеркивает при Звонцове свое расположение к Лаптеву.

<sup>1</sup> «Гүрүшүшү Вһрһ», 1933, 15 июня.

С захватывающей жизненной правдой ведет Вагаршян сцену с Шурой. Сколько теплого, хорошего чувства в нем и как искренне и правдиво передает он напускную сердитость Булычова! Сколько внутреннего здорового юмора звучит в словах Булычова и Шуры, когда они называют друг друга «рыжими»!

Рузанна Вартанян в роли Шуры заставляла зрителя напряженно следить за ее игрой и вместе с нею сердиться, грустить, хохотать и высмеивать все, что достойно осмеяния,— одним словом, жить ее переживаниями. Артистка создала убедительный образ умной, озорной, острой на язык и в то же время чуткой русской девушки. Звонкий голос, заразительный смех и вообще весь внешний облик Шуры — Вартанян полностью отвечал задаче сценического воплощения этой роли.

Трогательно прощание Булычова и Шуры после прихода доктора. Булычов — Вагаршян с грустью смотрит вслед уходящей дочери. Как не хочется ему расставаться с жизнью и как умоляюще просит доктора вылечить его...

Но Булычов — Вагаршян чувствует, что болезнь смертельна и это предопределяет его отношение к толкущимся в его доме «наследникам». Вот он в последней сцене первого акта в раздражении входит в гостиную, где собрались Варвара, Ксения, Звонцов. Здесь он, нападая на опротивевшего ему Мокея Башкина (Ори Буниатян), клеймит все буржуазное общество, хотя и сам является его детищем. Булычов с омерзением смотрит на Башкина и называет его вором, а на просьбу последнего доказать это отвечает бичующим разоблачением всего капиталистического мира.

— Доказывать нечего. Всем известно: воровство дело законное. И обижать тебя — незачем. От обиды ты не станешь лучше, хуже станешь. И ворует — не ты, — рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор...



Бульчов—Вагарш Вагаршян. „Егор Бульчов и другие“  
А. М. Горького. Театр им. Г. Сундукяна. 1933.



Актер выразительно передавал в этой сцене полный и окончательный разлад Булычова с окружающей его средой. Со злостью глядя на Звонцова, Булычов — Вагаршян сердито говорит:

— А взятку Беттлингу не давать. Довольно давали, хватит ему на гроб, на саван, старому чорту.

Эти слова выводят Звонцова — Джанибекяна из себя и он с силой хлопает рукой по столу, но взбешенный Булычов — Вагаршян, повторяя его жест, ударяет еще сильнее, да так, что лежавшая на столе коробка спичек подпрыгивает вверх и падает на пол. Оба они с ненавистью смотрят друг на друга. Испепеляющий взгляд Булычова — Вагаршяна ставит на место зарвавшегося труса Звонцова, который поспешно уходит к себе наверх, сопровождаемый уже насмешливым взглядом Булычова. Затем Вагарш Вагаршян, с трудом держась одной рукой за стол, опускается на пол: даже и после такой бурной сцены он не забывает собрать в коробку рассыпавшиеся спички. Теперь Булычов очень богат, но старая привычка беречь все, привычка человека, с трудом пробившегося в люди, еще осталась. С усилием поднявшись, Булычов смотрит вокруг себя на неприятных ему людей и раздраженно кричит:

— Вы что тут собрались? Чего ждете?

— Мы ничего не ждем...

— Будто ничего? Когда — так, идите по своим делам. Дело-то у вас есть? Аксинья, скажи, чтобы у меня проветрили. Душно, пускай Глафира квасу клюквенного принесет.

Зритель видит в создаваемом артистом художественном образе человека, которому все надоело, который понимает мерзость обступившей его действительности и испытывает к ней глубочайшее отвращение. На душе у Булычова наболело, но в то же время у него нет сил выр-

ваться из засасывающего его липкого и грязного болота. Нет сил бороться и противостоять ему. Он ведь и сам нечистыми путями нажил свое богатство, много тины и грязи и на нем самом...

Безнадежная болезнь заставляет Булычова постоянно возвращаться к размышлениям о жизни и смерти, и он приходит, в конце концов, к выводу, что мир устроен несправедливо. Булычов насквозь видит снующих вокруг него людей, чьи отношения построены только на деньгах, и которые, ради наживы, готовы пожертвовать всем, но дальше ненависти и презрения к ним он не идет, у него не хватает духу, недостает характера, чтобы разогнать их из своего дома.

Предчувствие гибели, хотя и ожесточает еще больше Булычова — Вагаршяна в последней схватке с выжидающими его конца людьми, но одновременно и угнетающе действует на него. В сцене с зеркалом слова Булычова — Вагаршяна — «Плохо твое дело, Егор. И рожа твоя, брат, у тебя... не твоя, какая-то!» — звучат с подлинно трагедийной силой, как слова человека, уже ощущающего дыхание смерти. Булычов — Вагаршян произносит их, полусидя на столе, всматриваясь в свои черты, отраженные в зеркале, которое он перед этим протирает краем скатерти.

Мысли Булычова заняты надвигающейся развязкой. Неужели пришла пора умирать? Этот горестный вопрос не сходит с его лица в течение всего последующего диалога с Глафирой, которая приносит ему стакан молока. Булычов — Вагаршян теперь не верит в свое выздоровление, поэтому он отказывается от «кошачьей пищи» и велит подать квасу.

После того как Глафира сердито уходит за квасом, Булычов бросает реплику:

— А я померанцевой выпью... Она — полезная.

Идет к буфету, ищет, не находя, возмущенно говорит: — Заперли, черти. Эки свиньи! Оберегают. Похоже, что я заключенный. Арестант... вроде.

В этой сцене Вагарш Вагаршян убедительно показывает трагедию Булычова. Егор еще не стар, богат, в нем много еще внутренней силы, и все же он обречен, — обречен и социально, и физически. Никто не может его спасти. Никто и ничто, даже его миллионы. И бог не может помочь: Булычов уверен, что никакого бога нет, ибо если бы он был, то зачем бы стал он губить его. Булычова.

Поистине велико искусство перевоплощения Вагарша Вагаршяна. Перед зрителем болезненной, усталой походкой ходит по сцене рыжий, с умным лицом, внешне еще крепкий русский мужик. Но видно, что уже не чувствует этот мужик твердой почвы под ногами. Все прогнило, все шатается... А новых берегов Егор не видит.

В идейно-художественном раскрытии пьесы особое место в спектакле, как и в театре им. Евг. Вахтангова, занимает сцена встречи Булычова с игуменьей Меланией во втором действии. В этой сцене исполнители обеих ролей — Вагарш Вагаршян и Асмик Акопян — достигли подлинных вершин мастерства.

Асмик на сцене была предельно естественна. В ее позе, жесте, движении не было заметно ни тени надуманности. В своем исполнении она шла от изучения действительности, и зритель верил искусству актрисы.

Создавшая немало замечательных сценических характеров в комедиях Габриэла Сундукяна, в других армянских национальных пьесах, а также в спектаклях русской драматургии, Асмик с поразительным даром проникновения сыграла роль Мелании.

Этот великолепный по силе социального обобщения образ взволновал актрису. Работая над ним, Асмик использовала все свое актерское мастерство, продумала каж-

дую мельчайшую деталь роли и нарисовала портрет именно русской игуменьи, разоблачив в ее лице преступную связь «служителей бога» с буржуазией. Актриса создала обобщенный образ монашествующей ханжи и жадной лицемерки, прикрывающей рясой мнимого благочестия свою алчную натуру.

Встреча Булычова—Вагаршяна с Меланией — Асмик происходила в большом светлом праздничном зале булычовского дома, где только что танцевали дети Достигаева — Алексей и Антонина. Булычов — Вагаршян и Мелания — Асмик выходят на сцену из разных дверей — Мелания с правой стороны, Булычов — с левой, так, что игуменья в первые мгновения его еще не видит. На ехидную реплику Мелании — Асмик, обращенную к стоящей у двери Глафире — Мелкумян — «Ты все еще здесь трешься. блудодейка? Не выгнали тебя? Ну, скоро выгонят», — раздаются иронические и злые слова Булычова:

— Ты тогда в монахини возьми се, у нее — деньги есть.

В резких, как удары хлыста, выражениях Булычов — Вагаршян пригвозждает к позорному столбу внешне благообразную, но внутренне низкую Меланию. Высмеивая игуменью, Булычов — Вагаршян с каким-то злорадным наслаждением демонстрирует свое неверие в бога и его «всемогущую силу».

Кульминационным моментом всей этой сцены является пляска Булычова — смелая и удачная находка Б. В. Щукина, творчески использованная Вагаршем Вагаршяном. Замечание Мелании о том, что бог от него отрекся, приводит Булычова в бешенство:

— Отрекся-а? За что? За то, что деньги любил, баб люблю, на сестре твоей, дуре, из-за денег женился, любовником твоим был, за это отрекся? Эх, ты... ворона полоротая! Каркаешь, а — без смысла!

Слова эти характеризуют и самого Булычова и его

взаимоотношения с Меланией. Егору приятно злить монахиню и выводить ее из терпения. И тогда, в приступе какого-то внезапного озорства, Булычов—Вагаршян заводит граммофон и начинает плясать перед ошеломленной игуменьей, сначала медленно и плавно, а затем все быстрее и быстрее...

В этой пляске Булычова — Вагаршяна — вся накопившаяся в нем злоба и ненависть к собирающимся вокруг него на запах денег женщинам. Окончательно выведенная из себя Мелания выбегает из комнаты, позабыв свой посох, который Булычов — Вагаршян гневно отшвыривает ногою; в этом движении Булычова — Вагаршяна столько экспрессии, что зрителю кажется, будто расходившийся купец дал пинка всему ненавистному для него скопищу длиннополых стяжателей.

Вслед за вспышкой энергии наступает резкий упадок сил. Булычов—Вагаршян неожиданно чувствует острую мучительную боль в правом боку. Чуть не упав на пол, он тревожно кличет Глафиру. Но вместо нее появляется опостылевшая ему жена Ксения, что еще больше раздражает Булычова.

В этом месте спектакля дана выразительная мизансцена: Ксения—Гулазян сидит неподвижно, с каменным лицом и, получив от мужа разрешение говорить, начинает быстро, монотонно и бестолково рассказывать о своем недовольстве поведением Звонцова. Настроение Булычова хорошо подчеркивается удачно найденным жестом,—в такт словам Ксении он уныло и однообразно крутит ручку воображаемой шарманки.

Появляется Павлин—Вартанян. Булычов обрушивается на него за то, что тот проповедует необходимость войны, и снова возвращается к неотступно следующей за ним мысли о близкой смерти. Булычову не хочется умирать, смерти он боится и в то же время уверен, что и Павлин,

вопреки своему внешнему смирению и покорности воле божией, тоже не умрет спокойно, а будет кричать и стонать, ибо он такой же обыкновенный смертный, как и сам Булычов.

Стремительно поднимаясь с места, Булычов—Вагаршян с каким-то ликующим злорадством говорит Павлину, указывая на его сердце: «Вот доктор говорит—сердце у тебя плохое, ожирело...». При этих словах Булычова Павлин сразу же никнет и падает духом, становится совершенно «земным» и бессильно опускается на руки Достигаева—Мерляна, чем вызывает гомерический хохот Булычова, довольного тем, что ему удалось испугать назойливого попа.

Сценический образ отца Павлина был значительным событием в творческой жизни Вавика Вартаняна. Актер создал колоритный тип русского священника, за лицемерными фразами которого о бренности земного существования таится алчность и лютая ненависть ко всем тем, кто хочет изменить несправедливое устройство общества.

Финальная сцена второго действия — сцена с Трубочом — в театре им. Г. Сундукяна является, пожалуй, наивысшим достижением всего спектакля. На сцене Булычов и Глафира. Все остальные ушли наверх. Булычову тошно, все ему опостылело, он понимает, что слетевшиеся в его дом хищники нетерпеливо ждут его смерти, чтобы поделить его богатство и ему хочется хотя бы папироску выкурить: в дыму как-то и жить легче, — меньше мерзостей видно. Единственное, что осталось Егору близким на свете, это — Глафира и Шура. С горя берет он водку и жадно пьет рюмку за рюмкой.

С пронзительным криком «не пей, не вреди себе, не хворай ты!»—Глафира—Мелкумян отнимает у Булычова графин и предлагает ему навсегда уйти от бездушной и

жадной родни. Но у умирающего Егора нет ни веры, ни сил, чтобы порвать опутывающие его цепи.

В таком состоянии духа и застаёт Булычова приход Трубача. Скажем попутно, что эта эпизодическая роль в исполнении молодого артиста Вагнарша Маргуни по своей глубине—одна из лучших в спектакле. Комичный вид нескладного, долговязого человека в обтрепанном сюртуке, из коротких рукавов которого торчат длинные руки, наивная откровенность Трубача возбуждают интерес Булычова. Присутствие близких людей — Глафиры и прибежавшей Шуры—также несколько поднимает настроение Булычова, но все же смех его звучит невесело.

Булычов—Вагнарша просит Увекова трубить. Когда он узнает, что того зовут Гаврилой, на лице его появляется саркастическая улыбка. Он требует, чтобы Гаврила трубил еще сильнее,—«потолще», как говорит Булычов. На эту «адскую музыку» сбегаются в панике и остальные участники картины. Брашающаяся сцена помогает создать впечатление страшного смятения собирающихся людей. Булычов смотрит на них и ярость его усиливается. Он велит трубачу трубить еще сильнее. Громкие оглушительные звуки наполняют весь булычовский дом. Этот эффект достигался тем, что вместо одной трубы в театре им. Сундукяна гремел весь оркестр.

Звонцов хочет прогнать Трубача, но это только увеличивает гнев Булычова—Вагнарша. Грозно приподнимаясь, опираясь на Глафиру и Шуру, он воздевает вверх обе руки и яростно кричит:

— Не тронь! Не смей! Глуши их, Гаврило! Это же Гаврила-архангел конец миру трубит!...

Присутствующие испуганно шепчутся о том, что Булычов, должно быть, помешался. Раздается отчаянный крик Шуры—Вартанян:

—Папа, ты слышишь. Они говорят—с.ума сошел ты!  
Уходи, трубач, уходите!

Возглас дочери приводит Булычова—Вагаршяна в состояние крайнего аффекта:

— Не надо! Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и...

Выкрикивая эти слова, он идет по сцене в правую сторону, за ним трубач, потом остальные действующие лица. Сцена начинает вращаться в противоположную сторону и благодаря этому движущиеся фигуры все время остаются перед зрителем, на его глазах переходя из одной комнаты булычовского дома в другую. Впереди идет возбужденный, в распахнутой на груди рубашке, Булычов—Вагаршян, взмахивая в такт обеими руками при крике «труби»..., за ним гремющий трубач, который действительно оглушает всех, так как его продолжает поддерживать весь оркестр, за трубачом испуганные, смятенные домочадцы и булычовские знакомые. Это шествие длится минуты две, пока вращающаяся сцена не опишет почти полный круг, но тем не менее оно не только не кажется затянувшимся, а наоборот, огромная внешняя динамика этой картины и внутренняя ее напряженность электризуют зрителя, всегда встречающего данную сцену аплодисментами.

Этот финал второго акта—шедевр режиссерской и актерской работы. В нем театр им. Г. Сундукяна достиг большей силы разоблачения и большей внутренней и внешней динамики, чем это имело место в той же сцене спектакля вахтанговского театра. В театре им. Евг. Вахтангова Булычов — Щукин стоял на высоком месте у печи и приказывал Трубачу—Кольцову трубить еще сильнее, а сам кричал: «Труби, Гаврила, конец мира». Собирались испуганные Достигаевы, Звонцовы, Башкин, Ксения и на этом занавес опускался. Финал второго акта ереванской

постановки выгодно отличался от московского спектакля тем, что напряженная динамика действия усиливала мотив «конца мира», по существу крушение мира хищников, крушение эксплуататорского собственнического строя. Справедливость требует, однако, сказать, что если гибель старого прозвучала в спектакле очень сильно, то идущее ему на смену было выделено недостаточно ярко. Мы имеем в виду некоторую недооценку режиссером образа Якова Лаптева, что было подчеркнуто и в Армении и в Москве, во время гастролей театра. А ведь правильное раскрытие этого характера имеет принципиальное значение в трактовке всей пьесы. К сожалению, Б. Е. Захава и исполнитель роли Лаптева В. Даниелян не вникли до конца в основу образа и не нашли соответствующей формы для правдивого его изображения.

В третьем действии Булычов—Вагаршян внешне значительно меняется: он бледен, не может сам ходить. Он появляется на сцене, поддерживаемый Шурой и Глафирой, которые сажают его на стул. При входе Булычова воцаряется всеобщее гробовое молчание, которое нарушается его словами. Он просит всех удалиться. Угнетенный болезнью Булычов хочет выяснить не дающий ему покоя вопрос о смерти, обвиняет бога в гибели людей и говорит Павлину:

— А ведь придется тебе умирать. Что это значит? Что значит — смерть нам,— Павлин?

Разговор с попом Булычов—Вагаршян ведет, сидя среди кучи церковных предметов и облачений, разбирая их и примеряя на себя... Реплика Павлина—Вартапяна—«Вопрошаете.. нелогично и бесплодно! И—простите! Но уже не о земном надо бы...» вызывает очередную гневную вспышку Булычова—Вагаршяна.

— Я земной! Я—насквозь земной!—отвечает он ненавистному попу.

— Земля есть прах...,—вставая с места, произносит Павлин, но Булычов—Вагаршнян не дает ему продолжать. Приподнимаясь, он швыряет в «святого отца» одну за другой церковные принадлежности:

—Прах. Так вы, мм... Так вы это, что земля-прах... Прах, а ряса шелковая на тебе. Прах,— а — крест золоченый! Прах, а — жадничаєте...— При последнем слове в руках Булычова—Вагаршняна остаются огромный крест и евангелие, которые он и бросает вслед испуганно убегающему Павлину.

На слова Шуры, что ему нельзя волноваться—хуже будет, Булычов—Вагаршнян с горячностью отвечает: «Ничего, жалеть нечего! Ух, не люблю попов!» — позволяя себе заменить единственное число (в тексте Горького — «ух, не люблю этого попа») множественным и как бы вкладывая в эту реплику свое презрение ко всему сану священнослужителей.

В последующих сценах с Ксенией, Меланией, Зобуновой и Пропотеем Вагарш Вагаршнян со все нарастающим драматизмом рисует картину социальной обреченности умирающего Булычова, которая превращается в глазах зрителей в символ крушения всего эксплуататорского общества. Этот мотив достигает кульминации в финале спектакля, построенного как сплетение двух тем—темы смерти Булычова и темы рождения революцией нового мира.

....Булычов лежит в спальне. Ему очень плохо. С улицы доносится пение демонстрантов. Егор интересуется, что это такое и велит узнать. Шура выходит, оставляя отца одного.

Испытывая новый приступ болезни и чувствуя близкую смерть, Булычов—Вагаршнян поднимается с постели в одной рубашке и зовет Шуру или Глафиру, но никто из них не откликается. Зритель видит, как Булычов с трудом

тащится по сцене, начинающей возвращаться навстречу ему. Так обходит он весь дом, пока последние силы не изменят ему на верхней ступеньке лестницы, ведущей в комнату Шуры на втором этаже. Булычов цепляется слабеющими пальцами за перила и как бы повисает в воздухе. Трагически звучат его, обращенные к богу, слова:

—Царствие твое... Какое царствие. Звери! Царствие. Отче наш... Нет... Плохо! Какой ты мне отец, если на смерть осудил. За что? Все умирают. Зачем? Ну пускай—все! А я—зачем?—И не выдержав напряжения, он со всей высоты лестницы падает навзничь вниз.

С трудом приподняв голову, Булычов—Вагаршян говорит: «Ну! Что, Егор?» Теряя силы, еще раз зовет Шуру, но та не появляется, и тогда умирающий в ужасе кричит:

—Шура... Глаха—доктора! Эй... кто-нибудь, черти! Егор Булычов...Егор!

С большим напряжением он поднимается, продолжая звать дочь, но, как и раньше, никого нет... Тогда Булычов—Вагаршян, пошатываясь, бредет из комнаты в комнату по начавшей опять возвращаться навстречу ему сцене и у последней двери с замершим на губах именем дочери—«Шу...» снова падает и снова приподнимается на руках...

В этот момент наверху у окна показывается Шура. Она машет платком демонстрантам, бодря революционная песня которых «Смело, товарищи, в ногу...» вместе с порывом свежего весеннего ветра врывается в дом Булычова.

Занавес опускается.

Мы отметили, что в роли Булычова Вагарш Вагаршян с искусством большого художника символизирует гибель отжившего мира. Достигает он этого, не только не лишая образ его личных, индивидуальных черт, но, напротив, до пределов насыщая его живой человеческой плотью.

тью и кровью. Актер добивается органического единства конкретного и общего, раскрывает в полной мере психологическую глубину горьковского образа.

Булычов—Вагаршян говорил на армянском языке, но это был русский, настолько глубоко и правдиво постиг актер горьковский образ. Эта сторона игры не только Булычова—Вагаршяна, но и всех остальных участников спектакля высоко оценивалась русской критикой, которая отмечала, что «одним из наиболее ярких доказательств талантливости и зрелости театра является его умение правдиво воспроизводить образы, характеры не только своего народа, но и других народов»<sup>1</sup>.

Крупнейшее актерское достижение Вагарша Вагаршяна в роли Булычова во многом определило большую художественную ценность ереванского спектакля. Игра Вагарша Вагаршяна была высоко оценена центральной печатью во время гастролей театра им. Г. Сундукяна в Москве, в июне 1941 года. Д. О. Заславский в «Правде» писал об образе, созданном Вагаршем Вагаршяном, как о шедевре актерской игры, как о большом творческом успехе всего советского театрального искусства. Он отмечал, что Вагарш Вагаршян один из выдающихся мастеров сцены, которые «дают свое имя классическим образам драматургии»<sup>2</sup>.

Егор Булычов остается вершиной всего многогранного творчества Вагарша Вагаршяна. Над этим образом актер не прекращал работы и в последующие годы, вплоть до самого последнего времени. 5 июня 1956 года, ровно через двадцать три года после премьеры, во время декады армянского искусства и литературы шестидесятидвухлетний Вагаршян снова выступает в роли Булычова перед

<sup>1</sup> Сб. „Дружба“, стр. 367.

<sup>2</sup> „Правда“, 1941, 7 июня.

московским зрителем, горячо рукоплескавшим замечательному артисту.

Егор Булычов Вагаршяна остается и по сей день настолько живым образом, что, вспоминая теперь о спектакле 1933 года, трудно отделить того, более молодого Булычова—Вагаршяна, от образа, покоровшего москвичей в памятный вечер 5 июня 1956 года. За многие годы работы над ролью актер сжился со своим героем, насытил его новыми красками, сделал более зрелым, но, что самое важное, не дал ему «устареть».

9 декабря 1933 года, т. е. спустя полгода после первого спектакля «Егор Булычов и другие» в театре им. Г. Сундукяна, в заглавной роли этой пьесы выступил ветеран армянского театра великий национальный актер Ованес Абелян.

Ованес Абелян не присутствовал на репетициях Б. Е. Захавы, поэтому ему пришлось преодолеть особые трудности в работе над горьковским образом. И хотя актеру было тогда уже шестьдесят восемь лет, он с большим воодушевлением принялся за этот труд. Напомним, что Ованес Абелян выступал еще до революции в ролях Актера и Луки в пьесе Горького «На дне»<sup>1</sup>. Дочь Ованеса Абеяна, рассказывая о кропотливой работе отца над ролью Булычова, вспоминает, как он волновался в день спектакля — «ведь роль была очень сложная, а Горький был его любимым драматургом»<sup>2</sup>.

Егор Булычов Ованеса Абеяна—это один из тех сценических образов, правдивых и живых, которые никогда не забываются<sup>3</sup>. Его исполнение отличалось могучей реалистической силой, в нем было больше «мужицкой

<sup>1</sup> См. Ս. Մելիսեթյան, Հովհաննես Աբելյան, Айпетрат, Ереван, 1954, стр. 198.

<sup>2</sup> Там же, стр. 199—200.

<sup>3</sup> См. «Բանվորական Նրբան», 1934, 3 января.

грубости», чем в игре Вагарша Вагаршяна, но это только ярче оттеняло наиболее острые моменты духовной трагедии Булычова.

Один из рецензентов писал, что в роли Булычова Ованес Абелян «показал большое мастерство в передаче сильных душевных переживаний и перехода от одного состояния к другому. Булычов—Абелян в напряженные моменты увлекал за собой затаивший дыхание зрительный зал... Правда, чувствовался преклонный возраст актера, но, несмотря на это, звучный голос его проникал до глубины сердца»<sup>1</sup>.

Создав образ Булычова, Ованес Абелян показал свою тесную связь с советской театральной культурой, развитию которой он содействовал до конца дней своих.

Постановка пьесы «Егор Булычов и другие»—замечательное свидетельство и один из блестящих примеров того, как драматургия Горького на армянской сцене помогала деятелям армянского театра выявить лучшие стороны их сценического таланта—правдивость, эмоциональность, умение проникнуть в самую суть роли и социально ее обобщить. Она принесла актерам не только огромную творческую радость, но и стала плодотворной почвой для роста их мастерства.

Великий армянский драматург Александр Ширванзаде в письме от 3 декабря 1933 года на имя дирекции театра им. Г. Сундукяна писал: «Позвольте мне выразить искреннюю благодарность за то глубокое наслаждение, которое я испытывал во время спектаклей «Егор Булычов» и «Свадьба Фигаро». По болезни я четыре года не посещал театра. За это сравнительно короткое время государственнй театр достиг гигантского успеха в актерской игре, режиссуре и оформлении»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Արհեստի շաշտիկ», 1934, 11 декабря.

<sup>2</sup> «Գրական թերթ», 1934, 20 января.

Постановка «Егора Булычова и других» сыграла значительную роль в деле искоренения отдельных формалистических ошибок в творческой практике армянского театра и окончательного утверждения на его сцене социалистического реализма.

Спектакль «Егор Булычов» поднял на высшую ступень общую культуру армянской советской сцены, научил армянских актеров глубокому, социально-философскому, реалистическому раскрытию внутреннего мира героев путем использования правдивых сценических средств, утвердив и углубив в армянском театральном искусстве сценический метод «переживания». Иными словами этот спектакль стал образцом плодотворного применения на армянской сцене «системы» К. С. Станиславского, образцом крепкого ансамбля актерской игры, образцом композиционно-цельного, стилистически монолитного художественного произведения, в котором все было подчинено главной идее, основному «сквозному действию».

Характерно, что когда в дни торжеств МХТ'а в связи с его пятидесятилетней годовщиной в 1948 году актеры театра им. Г. Сундукяна показали сцены из спектакля «Егор Булычов и другие», мастера Художественного театра заявили, что «Станиславский живет в армянском театре»<sup>1</sup>. Ту же мысль за несколько лет до этого выразил В. И. Качалов, писавший, что «Армянский драматический театр идет по тому же самому реалистическому пути, что и МХТ», и что искусство армянского народа «очень близко и родственно искусству русского народа»<sup>2</sup>. Вагаршян говорит, что «эта оценка настолько же приятна, насколько естественна, поскольку самобытное армянское театраль-

<sup>1</sup> Сб. „Дружба“, стр. 120.

<sup>2</sup> «Սովետական Հայաստան», 1942, 24 январа.

ное искусство питалось великим искусством русского народа, его традициями»<sup>1</sup>.

Итак, день первого спектакля «Егора Булычова и других», 30 мая 1933 года, стал праздником для армянского советского театрального искусства. Постановка «Егора Булычова и других» превратилась в этапный спектакль в истории армянского советского театра, спектакль, явившийся ценным вкладом в развитие всего советского театрального искусства. Этой постановкой завершается первый период истории армянского советского театра и начинается новый этап его развития.

Работа армянского театра над драматургией Горького, особенно над созданием таких замечательных спектаклей, как «Егор Булычов и другие» в театре им. Г. Сундукяна и «На дне» в театре им. А. Мравяна, знаменовала собой новую, более глубокую ступень его творческой зрелости, позволившей ему в тридцатые годы добиться новых успехов в постановке советских пьес на современную тему.

---

<sup>1</sup> Сб. „Дружба“, стр. 120.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед армянским советским театром в первое десятилетие его существования стояло много животрепещущих творческих проблем. Необходимо было не только бережно сохранить реалистические традиции дореволюционной сцены, но и выработать новые, более глубокие принципы социалистического искусства.

Широкое обращение к классике, в том числе и к русской, помогло молодому армянскому советскому театру в его борьбе за реализм, а распространение на его сцене пьес современных русских авторов открыло перед ним новые горизонты.

Связанные вековой дружбой с деятелями русского реалистического искусства, армянские актеры и режиссеры в советских условиях расширили и углубили эти творческие связи.

История воплощения русской современной драматургии на армянской сцене неотделима от самого процесса формирования нового советского армянского театра.

Спектакли русской советской драматургии тесно переплетаются на армянской сцене с постановками национальной, русской и западноевропейской классики, а также с первыми спектаклями из современной армянской драматургии. Они составляют органическую, очень плодотворную часть сценической жизни армянского театра в рассматриваемые годы.

Обогащенный и творчески окрепший в работе над

русским советским репертуаром, армянский театр в конце двадцатых — начале тридцатых годов дает новую, более глубокую интерпретацию произведениям классики, многие из которых шли еще на дореволюционной сцене.

Новое в трактовке классических пьес выразилось в более заостренном идейно глубоком разоблачении социального зла, в более сильном и ярком показе конфликта нового мира со старым.

В этот период русская советская драматургия помогла развитию современной армянской драматургии, отражающей борьбу за новую жизнь и созидательный труд народа Советской Армении. Дружеское сотрудничество с русскими драматургами повышало писательское мастерство армянских авторов, их умение находить и разрабатывать наиболее важные и актуальные вопросы в современной жизни народа.

Проследив шаг за шагом работу армянских режиссеров и актеров над современными русскими пьесами, мы убедились в том, что тесное творческое общение с русским сценическим искусством содействовало подъему общей культуры армянского театра, росту мастерства его актерских кадров, а тем самым и повышению его общественной роли.

Постановки русских советских пьес дали очень много армянскому театру. В годы, когда в самой Армении еще не было драматургических произведений, отражающих современную действительность, русская драматургия принесла на армянскую сцену новые темы — тему революционной борьбы за советскую власть, тему перестройки старой интеллигенции и ее перехода на сторону трудового народа, тему созидательного труда советского человека — строителя социалистического общества.

Современные русские пьесы воспитывали в армянском зрителе высокие чувства советского патриотизма и

интернационализма, новое отношение к труду. Тем самым русская советская драматургия теснее сближала армянский театр с народом, помогая ему стать подлинным выразителем интересов армянских трудящихся и их воспитателем.

Работая над жгучими темами современности, армянский театр не только стал действительно народным по своему содержанию театром. Он выработал, благодаря правдивому отражению в своих постановках решающей исторической роли народных масс, принципы коллективного, ансамблевого сценического искусства, в котором успех спектакля определяется не игрой одного лишь исполнителя главной роли, а слаженной и глубоко продуманной творческой работой всей актерской труппы. На этих новых методах работы над пьесами перестраивались мастера дореволюционного армянского театра и воспитывалась талантливая актерская молодежь. И это было одним из крупнейших завоеваний молодого армянского театра тех лет.

Работа с новых позиций советского искусства над классикой и особенно над современной русской драматургией вплотную подвела армянский театр к воплощению на его сцене героев нашей действительности.

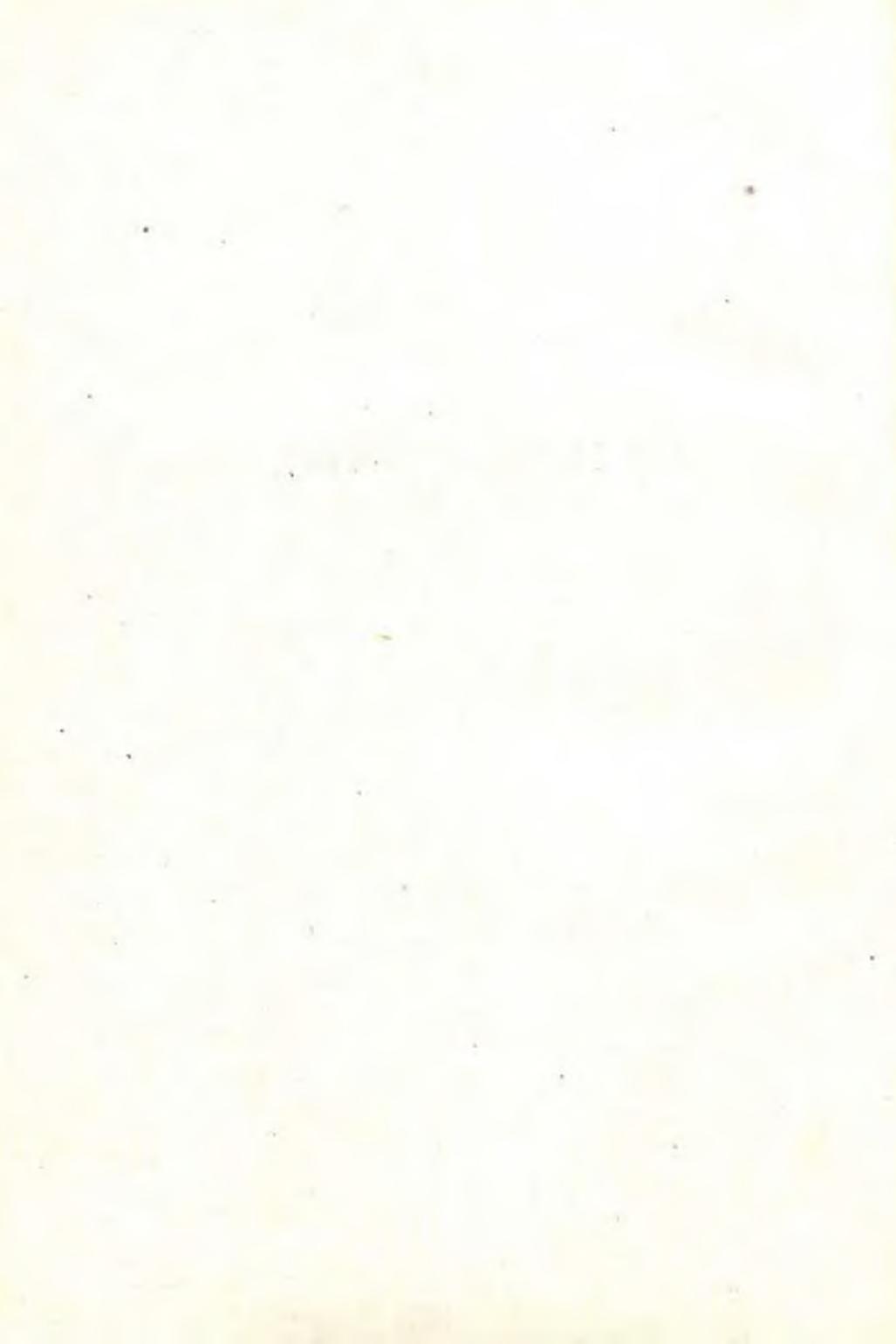
Уже в первое десятилетие творчества армянский советский театр обогатил сценическое искусство своего родного народа не только замечательными и яркими портретами людей ушедшего прошлого, но и глубокими и высокохудожественными образами борцов революции и строителей социализма. Эта ведущая линия развития армянского театра расширяется и углубляется в последующие десятилетия его истории на материале армянских пьес, а также в постановках из драматургии других народов Советского Союза и, в первую очередь, — русского народа.

1874  
1875  
1876  
1877

1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910  
1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930  
1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000

# ПРИЛОЖЕНИЯ



РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. Г. СУНДУКЯНА (1922—1933)

А в т о р	П ь е с а	П р е м ь е р а	Р е ж и с с е р	Х у д о ж н и к
А. М. Горький	„На дне“	1922, 25 февраля	Исаак Алиханян	Гарегин Ерицян
Н. В. Гоголь	„Ревизор“	1923, 14 ноября	Аршак Бурджалян	Гарегин Ерицян
А. В. Луначарский	„Освобожденный Дон Кихот“	1924, 21 марта	Аршак Бурджалян	Мартирос Сарьян
А. В. Луначарский	„Поджигатели“	1924, 25 октября	Аршак Бурджалян	Каро Алабян, Микаэл Мазманян
Ю. Н. Юрьин	„Доспехи славы“	1925, 14 апреля	Аршак Бурджалян	Сергей Аладжальян
А. М. Файко	„Учитель Бубус“	1925, 12 декабря	Левон Калантар	Сергей Аладжальян
А. В. Луначарский	„Яд“	1926, 22 апреля	Левон Калантар	Сергей Аладжальян
Н. Р. Эрдман	„Мандат“	1926, 11 ноября	Аршак Бурджалян	Сергей Аладжальян
К. А. Тренев	„Любовь Яровая“	1927, 7 мая	Левон Калантар	Микаэл Арутчян
Д. А. Щеглов	„Пурга“	1927, 10 ноября	Левон Калантар	Микаэл Арутчян
Б. А. Лавренев	„Разлом“	1928, 1 марта	Н. Г. Фрид	Микаэл Арутчян
А. М. Горький	„На дне“	1928, 29 марта	Исаак Алиханян	—
Д. А. Фурманов, С. Поливанов	„Мятеж“	1928, 14 апреля	Н. Г. Фрид, Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
В. В. Иванов	„Бронепоезд 14—69“	1928, 10 октября	Н. Г. Фрид	Микаэл Арутчян
Д. А. Щеглов	„Трансатлантик“	1928, 30 декабря	Н. Г. Фрид	Микаэл Арутчян
Н. И. Сац, В. А. Селихова	„Фриц Бауер“	1929, 10 января	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
В. М. Киршон	„Рельсы гудят“	1929, 12 февраля	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян

А в т о р	П ь е с а
А. С. Грибоедов	„Горе от ума“
Г. Бельский,	
Л. Жежеленко	„Турецкая трубка“
С. М. Левитина	„Приговор“
В. М. Киршон	„Город ветров“
А. Н. Островский	„Доходное место“
А. Г. Глебов	„Инга“
Б. С. Ромашов	„Огненный мост“
Е. Г. Яновский	„Ярость“
Ю. Н. Юрьин	„Когда поют петухи“
В. В. Вишневский	„Первая конная“
Н. Н. Шаповаленко	„Черный поезд“
В. А. Аверьянов	„Срыв“
Н. Ф. Погодин	„Темп“
Н. Ф. Погодин	„Поэма о топоре“
А. Н. Афиногенов	„Страх“
А. М. Горький	„На дне“
А. М. Горький	„Егор Булычов и другие“

Премьера	Режиссер	Художник
1929, 2 марта	Н. Г. Фрид, Армен Гулакян	—
1929, 26 марта	Левон Калацтар	Микаэл Арутчян
1929, 30 марта	Аршак Бурджалин	Артур Бабян
1929, 10 октября	Рубен Симонов, Армен Гулакян	Микаэл Арутчян, Сергей Аладжялян
1929, 13 октября	Рубен Симонов	Сергей Аладжялян
1929, 23 ноября	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
1929, 26 декабря	Вагарш Вагаршян	Микаэл Арутчян
1930, 11 февраля	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
1930, 23 апреля	Тигран Шамирхянин	Каро Минасян
1930, 23 октября	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
1931, 24 января	Тигран Шамирхянин	Ара Сарксян
1931, 18 февраля	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
1931, 10 апреля	Армен Гулакян	В. Комарденко
1931, 17 ноября	Тадевос Сарян	Микаэл Арутчян
1932, 17 мая	Тадевос Сарян	Микаэл Арутчян
1932, 2 октября	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
1933, 30 мая	Б. Е. Захава	Сергей Аладжялян

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. А. МРАВЯНА (1928—1932)

А в т о р	П ь е с а	П р е м ь е р а	Р е ж и с с е р	Х у д о ж н и к
Д. А. Фурманов, С. Поливанов	„Мятеж“	1928, 1 ноября	Армен Гулакян	Микаэл Арутчян
Б. А. Лавренев	„Разлом“	1929, 16 февраля	Вартан Аджемян	В. М. Шеришев
С. М. Левитина	„Приговор“	1929, 17 марта	Тадевос Сарян	В. М. Шеришев
А. М. Файко	„Человек с порт- фелем“	1929, 21 апреля	Тадевос Сарян	В. М. Шеришев
Н. Р. Эрдман	„Мандат“	1929, 10 мая	Тадевос Сарян	В. М. Шеришев
В. М. Киршон	„Рельсы гудят“	1929, 25 мая	Саркис Абовян	В. М. Шеришев
А. Н. Островский	„Доходное место“	1929, 17 декабря	Рубен Симонов	Сергей Аладжальян
А. Г. Глебов	„Инга“	1930, 19 января	Саркис Абовян	В. М. Шеришев
А. Н. Островский	„Л е с“	1930, 1 февраля	Тадевос Сарян	В. М. Шеришев
З. А. Чалая	„Гора“	1930, 16 марта	Вартан Аджемян	В. М. Шеришев
Е. Г. Яновский	„Ярость“	1930, 26 апреля	Тадевос Сарян	В. М. Шеришев
Д. А. Щеглов	„Переplав“	1930, 13 ноября	Аршак Бурджальян	Геворк Абраамян
Н. В. Гоголь	„Ревизор“	1931, 10 января	Аршак Бурджальян	В. В. Иванов
В. М. Киршон	„Хлеб“	1931, 18 октября	Вартан Аджемян	В. М. Шеришев
Ф. Кноре	„Тревога“	1931, 20 декабря	Вартан Аджемян	В. М. Шеришев
А. Н. Афиногенов	„Страх“	1932, 16 февраля	Георг Ованесян	В. М. Шеришев
А. М. Горький	„На дне“	1932, 13 ноября	Вартан Аджемян	В. М. Шеришев

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. С. ШАУМЯНА (1921—1932)

А в т о р	П ь е с а	П р е м ь е р а	Р е ж и с с е р	Х у д о ж н и к
Н. В. Гоголь А. Н. Островский	„Женитьба“ „Без вины виноватые“	1921, 24 марта	Левон Калантар	—
Н. В. Гоголь По роману Ф. М. Достоевского	„Ревизор“	1922, 19 января 1923, 7 февраля	Ольга Майсурия Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян Г. Шарбабчян
А. М. Горький	„Идиот“	1923, 7 марта	Исаак Алиханян	—
А. В. Луначарский	„На дне“	1923, 11 марта	Исаак Алиханян	—
М. Ю. Лермонтов	„Поджигатели“	1924, 19 ноября	Степан Канакакян	О. Карелян
Д. А. Щеглов	„Маскарад“ „Пурга“	1927, 19 января 1928, 15 февраля	Ваграм Папазян Ваграм Папазян, Арус Восканян	Г. Шарбабчян Г. Шарбабчян
А. В. Луначарский	„Я д“	1928, 14 марта	Арус Восканян	Г. Шарбабчян
А. М. Горький	„На дне“	1928, 11 апреля	Николай Шестов	—
Б. А. Лавренев	„Разлом“	1928, 14 ноября	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
А. М. Файко	„Человек с портфелем“	1928, 21 ноября	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
Л. Н. Толстой (инсценировка С. Канакакяна)	„Хаджи Мурад“	1928, 26 декабря	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
Н. Р. Эрдман	„Мандат“	1929, 23 января	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
С. М. Левитина	„Приговор“	1929, 30 января	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
Н. Я. Шестаков	„Шулер“	1929, 18 декабря	Александр Абарян	В. В. Иванов
В. В. Шкваркин	„Аул-Гидже“	1930, 5 декабря	Аршак Бурджальян	Г. Шарбабчян
Д. А. Щеглов	„Переплав“	1931, 11 февраля	Степан Канакакян	В. В. Иванов
А. Зиновьев	„Хлопок“	1931, 8 декабря	И. Г. Осипов	В. Роберги
А. М. Горький	„На дне“	1932, 3 декабря	Исаак Алиханян	—

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. Л. ЕРАМЯНА (1920—1932)

А в т о р	П ь е с а	П р е м ь е р а	Р е ж и с с е р	Х у д о ж н и к
А. В. Луначарский	„Поджигатели“	1925, 10 января	А. А. Иванов	Мушег Сагиян
Ю. Н. Юрьин	„Доспехи славы“	1927, 8 января	Стенан Капанакян	Кулеш
А. В. Сухово-Кобылин	„Свадьба Кре- чинского“	1927, 16 марта	Овсеп Восканян	—
В. Н. Билль-Белоцерковский	„Шторм-штиль“	1927, 2 октября	Мушег Сагиян	Мушег Сагиян
А. Н. Островский	„Женитьба Бе- лугина“	1929, 7 марта	Овсеп Восканян	Мушег Сагиян
В. М. Киршон, Г. И. Успенский	„Константин Терехин“	1929, 2 октября	Д. Дмитриев	Мушег Сагиян
Н. Н. Лернер	„Брат паркома“	1929, 10 ноября	Левон Калантар	Мушег Сагиян
А. М. Горький	„На дне“	1929, 9 марта	Левон Калантар	—
С. Поливанов	„Сигнал“	1929, 18 декабря	Мушег Сагиян	Р. Мустафаяв
Д. А. Фурманов, С. Поливанов	„Мятеж“	1930, 18 января	Левон Калантар	Мушег Сагиян
Н. В. Гоголь	„Ревизор“	1930, 1 февраля	Левон Калантар	Мушег Сагиян
А. Н. Афиногенов	„Чудак“	1930, 1 апреля	А. А. Иванов	Мушег Сагиян
Б. А. Лавренев	„Разлом“	1930, 20 апреля	Левон Калантар	Мушег Сагиян
Л. М. Прозоровский и С. Поливанов	„Голос крови“ („Сигнал“)	1930, 13 декабря	Мушег Сагиян	Мушег Сагиян
Н. Ф. Погодин	„Темп“	1931, 18 января	Мушег Сагиян	Мушег Сагиян
В. М. Киршон	„Город венгров“	1931, 1 февраля	А. А. Иванов	Мушег Сагиян
С. М. Левитина	„Приговор“	1931, 29 апреля	А. А. Иванов	Мушег Сагиян
В. А. Аверьянов	„Срыв“	1932, 3 марта	Мушег Сагиян	Мушег Сагиян
Е. Г. Яновский	„Ярость“	1932, 30 марта	Мушег Сагиян	Мушег Сагиян

## АКТЕРЫ ТЕАТРА ИМ. Г. СУНДУКЯНА В РУССКОМ РЕПЕРТУАРЕ

**Абелян Ованес Артемьевич (1865—1936)** — Городничий («Ревизор», 1925), Егор Булычов («Егор Булычов и другие», 1933).

**Авакян Ованес Степанович (р. 1900)** — Министр без портфеля («Учитель Бубус», 1925), Мохов («Яд», 1926), Отец Павсикакий («Мандат», 1926), Ерема («Пурга», 1927), Татарин («На дне», 1928), Липатов и Никанор Иванович («Мятеж», 1928), Андрей Федорович («Рельсы гудят», 1929), Парфенов («Приговор», 1929), Карягин («Город ветров», 1929), Курц («Когда поют петухи», 1930), Васил («Ярость», 1930), Ротмистр («Первая конная», 1930), Ефремов («Черный поезд», 1931), Данило Данилович и Зотов («Темп», 1931), Глеб Орестович («Поэма о топоре», 1931), Кимбаев («Страх», 1932), Костылев («На дне», 1932), Пропотей Блаженный («Егор Булычов и другие», 1933).

**Аветисян Авет Маркосович (р. 1897)** — Земляника («Ревизор», 1923), Дон Бальтазар («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Влас Перебой («Поджигатели», 1924), Городничий («Ревизор», 1925), Бургомистр («Доспехи славы», 1925), Бубус («Учитель Бубус», 1925), Кахетидзе («Яд», 1926), Широкин («Мандат», 1926), Швандя («Любовь Яровая», 1927), Швач («Разлом», 1928), Караваев («Мятеж», 1928), Васька Окорок («Бронепоезд 14—69», 1928), Джефер («Трансатлантик», 1928), Василий Новиков («Рельсы гудят», 1929), Пекар («Турецкая трубка», 1929), Ашуг («Город ветров», 1929), Фамусов («Горе от ума», 1929), Бондарчук («Приговор», 1929), Болтиков («Инга», 1929), Дубравин («Огненный мост», 1929), Никит-ага («Ярость», 1930), Юлиус Албе («Когда поют петухи», 1930), Иван Сисоев («Первая конная», 1930), Бур-

назян («Срыв», 1931), Болдырев («Темп», 1931), Степан («Поэма о топоре», 1931), Бубнов («На дне», 1932).

**Аветян Григор Каранетович (1870—1946)** — Евстигнеев («Яд», 1926), Горностаев («Любовь Яровая», 1927), Улейга («Пурга», 1927), Еремеев («Разлом», 1928), Лука («На дне», 1928), Мужик («Мятеж», 1928), Пожилой мужик («Бронепоезд 14—69», 1928), Андриан Андрианович («Рельсы гудят», 1929), Сомов («Инга», 1929), Подабедов («Город ветров», 1929), Болухатов («Огненный мост», 1929), Дед («Когда поют петухи», 1930), Калугин («Темп», 1931), Лука («На дне», 1932).

**Айвазян Тигран Мкртичевич (1890—1955)** — Татарин («На дне», 1932), Донат («Егор Булычов и другие», 1933).

**Алиханян Исаак Семенович (1876—1946)** — Барон («На дне», 1922).

**Акопян Асмик Степановна (1883 — 1947)** — Василиса («На дне», 1922), Анна Андреевна («Ревизор», 1923), Мирабелла («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Ютта ван («Доспехи славы», 1925), Гертруда («Учитель Бубус», 1925), Татьяна Сидоровна («Яд», 1926), Надежда Гулячкина («Мандат», 1926), Любовь («Любовь Яровая», 1927), Берсенева («Разлом», 1928), Василиса («На дне», 1928), Анна («Рельсы гудят», 1929), Озоль («Приговор», 1929), Настя («Инга», 1929), Ксения Дубравица («Огненный мост», 1929), Маргарит («Ярость», 1930), Антарам («Срыв», 1931), Старуха («Поэма о топоре», 1931), Клара («Страх», 1932), Василиса («На дне», 1932), Мелания («Егор Булычов и другие», 1933).

**Асланян Геворк Тадевосоич (р. 1908)** — Первый жандарм («Фриц Бауер», 1929), Валя («Рельсы гудят», 1929), Иван Костров («Первая конная», 1930), Федор («Темп», 1931), Продавец («Поэма о топоре», 1931).

Бероян Артем Коноевич (р. 1878) — Сатин («На дне», 1922).

Буниatian Ори Авакович (р. 1895).— Хлопов («Ревизор», 1923), Пастор («Доспехи славы», 1925), Генерал Берковец («Учитель Бубус», 1925), Емельян Карпович («Яд», 1926), Органщик («Мандат», 1926), Грозной («Любовь Яровая», 1927), Казак («Пурга», 1928), Третий матрос («Разлом», 1928), Клещ («На дне», 1928), Петров («Мятеж», 1928), Филонов («Бронепоезд 14—69», 1928), Карл Бауер («Фриц Бауер», 1929), Иван Петрович («Рельсы гудят», 1929), Сухов («Приговор», 1929), Бирескин-Филимонов («Турецкая трубка», 1929), Пахомов («Город ветров», 1929), Болтиков («Инга», 1929), Досужев («Доходное место», 1929), Голушев («Огненный мост», 1929), У-Чан-Фа («Когда поют петухи», 1930), Казак («Первая конная», 1930), Манвел («Срыв», 1931), Груздев («Темп», 1931), Директор («Поэма о топоре», 1931), Кимбаев («Страх», 1932), Башкин («Егор Булычов и другие», 1933).

Вагаршян Вагарш Богданович (р. 1894) — Почтмейстер («Ревизор», 1923), Граф Мурчис («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Соловейко («Поджигатели», 1924), Барон («Учитель Бубус», 1925), Хлестаков («Ревизор», 1925), Валерий Шурупов («Яд», 1926), Павел («Мандат», 1926), Елисатов («Любовь Яровая», 1927), Петровых («Пурга», 1927), Фен Штубе («Разлом», 1928), Барон («На дне», 1928), Иванов («Мятеж», 1928), Незеласов («Бронепоезд 14—69», 1928), Ойтсу («Трансатлантик», 1928), Павел Павлович («Рельсы гудят», 1929), Чацкий («Горе от ума», 1929), Мартынов («Приговор», 1929), Белогубов («Доходное место», 1929), Листиков («Город ветров», 1929), Немцевич («Инга», 1929), Рейнеке («Когда поют петухи», 1930), Младший корнет, Гренадер, Офицер Икс («Первая конная», 1931), Гончаров («Темп»,

1931), Гарибян («Срыв», 1931), Глеб Орестович («Поэма о топоре», 1931), Бородни («Страх», 1932), Егор («Егор Булычов и другие», 1933).

**Вартанян Вавик Тигранович** (р. 1900).— Винчецкий («Мятеж», 1928), Рубинштейн («Трансатлантик», 1928), Грибков («Рельсы гудят», 1929), Молчалин («Горе от ума», 1929), Николай Козухин («Приговор», 1929), Абрам («Турецкая трубка», 1929), Кларк («Город ветров», 1929), Немцевич («Инга», 1929), Геннадий Дубравин («Огненный мост», 1929), Вышневецкий («Доходное место», 1929), Аспарян («Ярость», 1930), Шираев («Черный поезд», 1931), Максимка («Темп», 1931), Гипс («Поэма о топоре», 1931), Бобров («Страх», 1932), Актер («На дне», 1932), Павлин («Егор Булычов и другие», 1933).

**Вартанян Рузанна Тиграновна** (р. 1898).— Филицата Гордеевна («Мандат», 1926), Оллан («Пурга», 1927), Татьяна («Разлом», 1928), Майя («Мятеж», 1928), Оллан («Трансатлантик», 1928), Анна («На дне», 1928), Софья («Горе от ума», 1929), Анна («Турецкая трубка», 1929), Маша («Город ветров», 1929), Полина («Доходное место», 1929), Глафира («Инга», 1929), Гильда Хорн («Огненный мост», 1929), Линда («Когда поют петухи», 1930), Елена («Ярость», 1930), Лусик, Епрат («Срыв», 1931), Евгения («Темп», 1931), Екатерина Петровна и Анка («Поэма о топоре», 1931), Макарова («Страх», 1932), Анна («На дне», 1932), Наташа («На дне», 1932), Шура («Егор Булычов и другие», 1933).

**Восканян Арус Тиграновна** (1889—1943) — Настя («На дне», 1928), Мария-Стелла («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Диана («Поджигатели», 1924), Стефка («Учитель Бубус», 1925), Римма («Яд», 1926), Панова («Любовь Яровая», 1927), Ксения («Разлом», 1928), Оллан («Трансатлантик», 1928), Людмила Михайловна («Рельсы гудят», 1929), Елена Козухина («Приговор»,

1929), Нина Владимировна («Город ветров», 1929), Вышне-  
невская («Доходное место», 1929), Инга («Инга», 1929),  
Ирина Дубравина («Огненный мост», 1929), Марта Дрей  
(«Когда поют петухи», 1930), Ольга Смирнова («Черный  
поезд», 1931), Анка и Екатерина («Поэма о топоре»,  
1931), Елена Макарова («Страх», 1932), Настя («На  
дне», 1932).

Габриелян Гурген Борисович (1903—1956) — Фото-  
граф («Доспехи славы», 1925), Секретарь («Учитель Бу-  
бус», 1925), Анатолий («Мандат», 1926), Ташмат («Мя-  
теж», 1928), Четвертый матрос («Разлом», 1928), Миша  
(«Бронепоезд 14—69», 1928), Курц («Фриц Бауер», 1929),  
Мишка («Рельсы гудят», 1929), Петрушка («Горе от  
ума», 1929), Митька («Приговор», 1929), Нашадир («Го-  
род ветров», 1929), Василий («Доходное место», 1929),  
Порываев («Огненный мост», 1929), У-Чан-Фа («Когда  
поют петухи», 1930), Леша («Черный поезд», 1931), Ра-  
бочий («Темп», 1931), Давид («Поэма о топоре», 1931).

Гарагаш Сюзан Озанесовна (1897—1944) — Рирета  
(«Поджигатели», 1924), Кайна («Доспехи славы», 1925),  
Тильхен («Учитель Бубус», 1925), Варвара («Мандат»,  
1926), Махора («Любовь Яровая», 1927), Ксения («Раз-  
лом», 1928), Бауер («Фриц Бауер», 1929), Мария («Рель-  
сы гудят», 1929), Лиза («Горе от ума», 1929), Первая  
женщина («Турецкая трубка», 1929), Нина Владимиров-  
на и Маша («Город ветров», 1929), Юлинька («Доходное  
место», 1929), Инга («Инга», 1929), Генрих («Когда поют  
петухи», 1930), Читатель («Первая конная», 1930), Лу-  
сик, Епрат («Срыв», 1931), Валя («Темп», 1931), Пере-  
водчица («Поэма о топоре», 1931), Валентина («Страх»,  
1932), Настя («На дне», 1932), Таисия («Егор Булычов  
и другие», 1933).

Гулазян Ольга Николаевна (р. 1885) — Варвара  
(«Мандат», 1926), Дунька («Любовь Яровая», 1927), На-

таша («На дне», 1928), Валя («Мятеж», 1928), Ольга («Трансатлантик», 1928), Аглая Трифоновна («Рельсы гудят», 1929), Маня («Приговор», 1929), Настюшка («Бронепоезд 14—69», 1928), Кукушкина («Доходное место», 1929), Гурвич («Инга», 1929), Варвара Мухина («Огненный мост», 1929), Маргарит («Ярость», 1930), Эмилия («Когда поют петухи», 1930), Паша («Черный поезд», 1931), Вторая работница («Поэма о топоре», 1931), Ксения («Егор Булычов и другие», 1933).

**Джанан Мкртич Овакимович (1892—1937)** — Князь («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Радин («Поджигатели», 1924), Держиморда («Ревизор», 1925), Мартин («Доспехи славы», 1925), Ван Кампердаф («Учитель Бубус», 1925), Михаил Яровой («Любовь Яровая», 1927), Генри («Метель», 1927), Годун («Разлом», 1928), Сатин («На дне», 1928), Буровой («Мятеж», 1928), Пеклеванов («Бронепоезд 14—69», 1928), Рудаков («Поэма о топоре», 1931), Сатин («На дне», 1932).

**Джанибекян Гурген Джанибекович (р. 1897)** — Уайлтхет («Доспехи славы», 1925), Министр изящных искусств («Учитель Бубус», 1925), Редендорф («Яд», 1926), Валериан («Мандат», 1926), Иван Колосов («Любовь Яровая», 1927), Генри («Пурга», 1927), Фон Штубе и Успенский («Разлом», 1928), Буровой и Ершкин («Мятеж», 1928), Знобов («Бронепоезд 14—69», 1928), Фруженеке («Фриц Бауер», 1929), Игнат («Рельсы гудят», 1929), Зарецкий («Приговор», 1929), Дмитрий («Турецкая трубка», 1929), Варган («Город ветров», 1929), Жадов («Доходное место», 1929), Гречанников («Инга», 1929), Стрижаков («Огненный мост», 1929), Второй офицер («Первая конная», 1930), Солтикян («Ярость», 1930), Руди («Когда поют петухи», 1930), Смирнов («Черный поезд», 1931), Баргузин («Поэма о топоре», 1931), Васька Пепел

(«На дне», 1932), Звонцов («Егор Булычов и другие», 1933).

**Калантар Левон Александрович** (р. 1891) — Актер («На дне», 1922), Городничий («Ревизор», 1923).

**Костанян Мурад Костанович** (р. 1902) — Офицер («Первая конная», 1930), Имагуша («Поэма о топоре», 1931), Артамон («Темп», 1931), Апуриан («Срыв», 1931). Варгасов («Страх», 1932), Пропотей Блаженный («Егор Булычов и другие», 1933).

**Кочарян Сурен Акимович** (р. 1904) — Макс Гусбах («Учитель Бубус», 1925), Ферапонт Христофоров («Яд», 1926), Автоном Сигизмундович («Мандат», 1926), Мазухин, Кутов и Барон («Любовь Яровая», 1927), Джерга («Пурга», 1927), Полевой («Разлом», 1928), Васька Пелел («На дне», 1928), Фурманов («Мятеж», 1928), Обаб («Бронепоезд 14—69», 1928), Гайтлей («Трансатлантик», 1928), Паршин («Рельсы гудят», 1929), Скалозуб («Горе от ума», 1929), Лазаревский («Приговор», 1929), Мишка («Город ветров», 1929), Вышневецкий («Доходное место», 1929), Мезнищев («Турецкая трубка», 1929), Геннадий Дубравин («Огненный мост», 1929), Ведущий («Первая конная», 1930), Мегелькраут («Когда поют петухи», 1930), Степан («Ярость», 1930), Представитель театра («Поэма о топоре», 1931), Кастаньский («Страх», 1932).

**Малян Давид Мелкумович** (р. 1904) — Свентон («Доспехи славы», 1925), Валентин («Учитель Бубус», 1925), Бор-Бор («Яд», 1926), Хрущ и Семен («Любовь Яровая», 1927).

**Мамиконян Аршак Сергеевич** (1872—1937) — Лука («На дне», 1922).

**Манвелян Микаэл Георгиевич** (1877—1944) — Костылев («На дне», 1922), Почтмейстер («Ревизор», 1923). Доктор Папо («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Шума Вулич («Поджигатели», 1924), Чир («Любовь Яро-

вая», 1927), Милицин («Разлом», 1928), Костылев («На дне», 1928), Чеусов («Мятеж», 1928), Начальник станции («Бронепоезд 14—69», 1928), Пронин («Рельсы гудят», 1929), Бахметьев («Город ветров», 1929), Юсов («Доходное место», 1929), Кутяк («Огненный мост», 1929), Офицер Икс и Ротмистр («Первая конная», 1930), Лыжин («Черный поезд», 1931), Темин («Темп», 1931), Евдоким («Поэма о топоре», 1931), Костылев («На дне», 1932).

**Маргуни Вагинак Хачатурович** (р. 1909) — Керенский («Первая конная», 1929), Железнодорожник («Черный поезд», 1931), Лаптев («Темп», 1931), Илюша («Поэма о топоре», 1931), Невский («Страх», 1932), Клец («На дне», 1932), Трубоч («Егор Булычов и другие», 1933).

**Мсрлян Левон Герасимович** (1897—1955) — Палагин («Мятеж», 1928), Белов («Рельсы гудят», 1929), Агент ЦК («Приговор», 1929), Мезнищев («Турецкая трубка», 1929), Горбенко («Огненный мост», 1929), Варос («Ярость», 1930), Шаф («Когда поют петухи», 1930), Михалка Архипов («Первая конная», 1930), Чагалин («Срыв», 1931), Михалка («Темп», 1931), Евдоким («Поэма о топоре», 1931), Варгасов («Страх», 1932), Медведев («На дне», 1932), Достигаев («Егор Булычов и другие», 1933).

**Мурадян Баграт Геворкович** (р. 1887) — Ван Гутте («Доспехи славы», 1925), Пастор («Учитель Бубус», 1925), Ильинкин («Мандат», 1926), Петр Хваткин («Разлом», 1928), Егор Степанов («Мятеж», 1928), Веньямин («Рельсы гудят», 1929), Мыкин («Доходное место», 1929), Коммунист рабочий («Инга», 1929), Ямпольский («Огненный мост», 1929), Цвибелькопф («Когда поют петухи», 1930), Апуриан («Срыв», 1931), Суматохинов («Темп», 1931), Елизар («Поэма о топоре», 1931).

**Нерсесян Рачья Нерсесович** (р. 1895) — Хлестаков

(«Ревизор», 1923), Дон Кихот («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Агабеков («Красная маска», 1924), Мельхиор («Яд», 1926), Кошкин («Любовь Яровая», 1927), Владимир («Пурга», 1927), Актер («На дне», 1928), Владимир («Трансатлантик», 1928), Берсенев («Разлом», 1928), Шигабутдинов («Мятеж», 1928), Вершинин («Бронепоезд 14—69», 1928), Айоцкий («Рельсы гудят», 1929), Медведь («Турецкая трубка», 1929), Гороян («Город ветров», 1929), Жадов («Доходное место», 1929), Дмитрий Гречаников («Инга», 1929), Хомутов («Огненный мост», 1929), Симон («Ярость», 1930), Ландецкий («Когда поют петухи», 1930), Рабочий комиссар («Первая конная», 1930), Кудрявцев («Черный поезд», 1931), Картер («Темп», 1931), Кваша («Поэма о топоре, 1931), Бородин («Страх», 1932).

Степанян Ованес (Оник) (1871—1930) — Осип («Ревизор», 1923), Фолькин («Любовь Яровая», 1927).

Хачаян Амбарцум Мисакович (1894—1944) — Ляпкин-Тяпкин и Бобчинский («Ревизор», 1923), Санчо-Панса («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Бубус («Учитель Бубус», 1925), Барабанщик («Мандат», 1926), Пикалов («Любовь Яровая», 1927), Митрич («Разлом», 1928), Козлов («Мятеж», 1928), Мужик («Бронепоезд 14—69», 1928), Хомяков («Рельсы гудят», 1929), Первый красноармеец («Приговор», 1929), Прохор Афанасьевич («Турецкая трубка», 1929), Рыжов («Инга», 1929).

Шамирханян Тигран Авакович (1899—1952) — Добчинский («Ревизор», 1923), Санчо-Панса («Освобожденный Дон Кихот», 1924), Син Бин-у («Бронепоезд 14—69», 1928), Захар («Рельсы гудят», 1929), Кулик («Приговор», 1929), Дарчинян («Ярость», 1930), Семаненко («Первая конная», 1930), Миша («Темп», 1931).

## АКТЕРЫ ТЕАТРА ИМ. А. МРАВЯНА В РУССКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Азнаурян Арусяк Мисаковна (р. 1904) — Люба («Тревога», 1930), Зотора («Хлеб», 1931), Квашня («На дне», 1932).

Акопян Гурген (р. 1907) — Буравой («Мятеж», 1928), Берсенов и Ярцев («Разлом», 1929), Башкиров («Человек с портфелем», 1929), Парфенов («Приговор», 1929), Бодаев («Лес», 1930), Степан («Ярость», 1930), Товкач («Гора», 1930), Иван Иванович («Переплав», 1930), Осип («Ревизор», 1931), Романов («Хлеб», 1931), Цеховой («Страх», 1932), Васька Пепел («На дне», 1932).

Америкян Цолак Керовбович (р. 1889) — Годун («Разлом», 1931), Михайлов («Хлеб», 1931), Бобров («Страх», 1932), Сатин («На дне», 1932).

Анна-Мелик Анна Ивановна (р. 1898) — Кукушкина («Доходное место», 1929), Гурвич («Инга», 1930), Озоль («Приговор», 1930), Гурмыжская («Лес», 1930), Джаваир («Ярость», 1930), Анна Андреевна («Ревизор», 1931).

Аракелян Аракс Кюреговна (1912—1946) — Ниточкина («Тревога», 1931), Машинистка («Хлеб», 1931).

Араксян Ашхен Ованесовна (1875—1944) — Берсенева («Разлом», 1929), Козухина («Приговор», 1929), Аделанда Васильевна («Человек с портфелем», 1929), Кукушкина («Доходное место», 1930), Гурмыжская («Лес», 1930), Катерина («Хлеб», 1931), Клара («Страх», 1932).

Арутюнян Арцруни Мартиросович (р. 1910) — Герман («Страх», 1932), Клещ («На дне», 1932).

Арутюнян Гегам Степанович (р. 1905) — Егор («Гора», 1930), Дарчинян («Ярость», 1930), Плюс («Тревога», 1931), Локтев («Хлеб», 1931), Бубнов («На дне», 1932).

Асрян Арус Арутюновна (р. 1903) — Ксения («Разлом», 1929), Юлинька («Доходное место», 1930), Верони-

ка («Инга», 1930), Аксюша («Лес», 1930), Вергиния («Гора», 1930), Ануш («Ярость», 1930), Нюшка («Переплав», 1930), Мария Антоновна («Ревизор», 1931), Паша («Хлеб», 1931), Елена Макарова («Страх», 1932), Наташа («На дне», 1932).

**Бадалян Акоп Амбарцумович (р. 1908)** — Ташмат («Мятеж», 1928), Часовой («Разлом», 1929), Митака («Приговор», 1929), Василий («Доходное место», 1929), Петухов («Тревога», 1930), Дедов («Хлеб», 1931), Бубнов («На дне», 1932).

**Бероян Ася Кюреговна (1905—1946)** — Татьяна («Разлом», 1929), Маня («Приговор», 1929), Софья («Человек с портфелем», 1929), Марта («Ярость», 1930), Анна («Переплав», 1930), Жена Луки Лукича («Ревизор», 1931), Валя («Страх», 1932), Наташа («На дне», 1932).

**Габриелян Бабкен Исаакович (1901—1931)** — Караваев («Мятеж», 1928), Годун («Разлом», 1929), Мартынов («Приговор», 1929), Юсов («Доходное место», 1929), Несчастливцев («Лес», 1930), Леонов-отец («Гора», 1930), Симон («Ярость», 1930), Никитин («Переплав», 1930), Хлестаков («Ревизор», 1931).

**Гаврош Микаэл Григорьевич (р. 1885)** — Бодаев («Лес», 1930), Болтиков («Инга», 1930), Михаил («Хлеб», 1931), Лука Лукич («Ревизор», 1931), Варгасов («Страх», 1932), Костылев («На дне», 1932).

**Джанан Мкртич Овакимович (1892—1937)** — Ельцин («Переплав», 1930), Городицкий («Ревизор», 1931).

**Дурян-Армянян Екатерина Михайловна (р. 1887)** — Василиса («На дне», 1932).

**Ерамян Астхик Мисаковна (р. 1897)** — Валя Кравчинская («Мятеж», 1928), Елена Козухина («Приговор», 1929), Ксения («Человек с портфелем», 1929).

**Ерамян Левон Георгиевич (1892—1938)** — Фурманов

(«Мятеж», 1928), Берсенов («Разлом», 1929), Гранатов («Человек с портфелем», 1929).

**Зорабян Левон Багданович (р. 1892)** — Швач («Разлом», 1929), Фон Мендель («Переплав», 1930), Ляпкин-Тяпкин («Ревизор», 1931), Квасов («Хлеб», 1931), Лука («На дне», 1932).

**Костанян Мурад Костанович (р. 1902)** — Чеусов («Мятеж», 1928), Иван Иванович («Мандат», 1929), Швач («Разлом», 1929), Редуткин («Человек с портфелем», 1929), Козухин («Приговор», 1929), Досажев («Доходное место», 1930), Счастливец («Лес», 1930), Сотликийн и Ваго («Ярость», 1930), Плобка («Гора», 1930).

**Малян Давид Мелкумович (р. 1904)** — Степан («Ярость», 1930), Жадов («Доходное место», 1930), Гречаниников («Инга», 1930), Несчастливцев («Лес», 1930), Егор Леонов («Гора», 1930).

**Минасарян Айкасар Мнацаканович (р. 1887)** — Барон («На дне», 1932).

**Мкртумян Анаит Артемьевна (р. 1904)** — Майя («Мятеж», 1928), Татьяна («Разлом», 1929), Озоль («Приговор», 1929), Зина («Человек с портфелем», 1929), Юлинька («Доходное место», 1930), Аксюша («Лес», 1930), Елена («Переплав», 1930), Ольга («Гора», 1930), Назик («Ярость», 1930), Анна Андреевна («Ревизор», 1931), Ольга («Хлеб», 1931), Василиса («На дне», 1932).

**Нерсисян Ашот Павлович (р. 1904)** — Сидорчук («Мятеж», 1928), Бондарчук («Приговор», 1929), Липо («Ярость», 1930), Белогубов («Доходное место», 1930), Счастливец («Лес», 1930), Русаков («Ревизор», 1931), Мишка («Гора», 1930).

**Рштуни Арам Коноевич (р. 1888)** — Ерискин («Мятеж», 1928), Третий матрос («Разлом», 1929), Олимп Валерианович («Мандат», 1929), Клинок («Человек с портфелем», 1929), Бельц («Приговор», 1929), Дегодь («Гора»,

1930), Ваго и Сотликийн («Ярость», 1930), Костянкин («Переплав», 1930), Петр («Лес», 1930), Немцевич («Инга», 1930), Грушкин («Хлеб», 1931), Почтмейстер («Ревизор», 1931).

Санамьян Анаит (1905—1945) — Люба («Тревога», 1930), Маргарит («Ярость», 1930), Маша («Переплав», 1930), Мишка («Ревизор», 1931).

Степанян Вартуш Хачатуровна (р. 1901) — Мария Памфиловна («Человек с портфелем», 1929), Полина («Доходное место», 1929), Улита («Лес», 1930), Маргарит («Ярость», 1930), Настя («Гора», 1930).

Суренян Сурен Мартиросович (1899—1938) — Петров («Мятеж», 1928), Митрич («Разлом», 1929), Автоном Сигизмундович («Мандат», 1929), Андросов («Человек с портфелем», 1929), Сухов и Рудольф («Приговор», 1929), Никита и Ваник («Переплав», 1930), Сомов («Инга», 1930), Милонов («Лес», 1930), Симон и Васил («Ярость», 1930), Чудновский («Гора», 1930), Романов («Хлеб», 1931), Мечников («Тревога», 1932), Бородин и Кимбаев («Страх», 1932), Актер («На дне», 1932).

#### АКТЕРЫ ТЕАТРА ИМ. С. ШАУМЯНА В РУССКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Аветян Григор Карапетович (1870—1946) — Лука («На дне», 1923).

Агасян Астхик Алексеевна (р. 1899) — Наташа («На дне», 1928).

Алиханян Исаак Семенович (1876—1946) — Хлестаков («Ревизор», 1923), Мышкин («Идиот», 1923), Агабеков («Поджигатели», 1924), Берсенев («Разлом», 1928), Мартынов («Приговор», 1929), Рязанов («Хлопок», 1931), Барон («На дне», 1932).

Амирбекийн Дори Бегларович (р. 1904) — Мельхиор

(«Яд», 1928), Парфенов («Приговор», 1929), Новруз («Аул-Гидже», 1930).

Бероян Артем Коноевич (р. 1878) — Городничий («Ревизор», 1923), Неизвестный («Маскарад», 1927), Шурупов («Яд», 1928), Тунгус («Пурга», 1928), Сатин («На дне», 1928), Швач («Разлом», 1928), Андросов («Человек с портфелем», 1928), Козухин («Инга», 1929), Матвей («Переплав», 1931), Наркул («Хлопок», 1931).

Бероян Мари Георгиевна (р. 1894) — Василиса («На дне», 1923), Татьяна Сидоровна («Яд», 1928), Андросова («Человек с портфелем», 1928), Берсенева («Разлом», 1928), Озоль («Приговор», 1929).

Вартанян Вавик Тигранович (р. 1900) — Князь Звездич («Маскарад», 1927), Барон («На дне», 1928).

Восканян Арус Тиграновна (1889—1943) — Настя («На дне», 1928).

Галстян Ваан Георгиевич (р. 1884) — Влас Перебой («Поджигатели», 1924), Васька («На дне», 1928), Ахмед («Хлопок», 1931).

Гулазян Ольга Николаевна (р. 1885) — Мария Антоновна («Ревизор», 1923), Рирета («Поджигатели», 1924).

Лусинян Арутюн Айкович (р. 1910) — Годун («Разлом», 1928), Председатель колхоза («Хлопок», 1931), Клещ («На дне», 1932).

Майсурия Ольга Михайловна (1871—1931) — Кручинина («Без вины виноватые», 1932), Настя («На дне», 1923), Диана («Поджигатели», 1924).

Малян Давид Мелкумович (р. 1904) — Актер («На дне», 1928).

Мамиконян Аршак Сергеевич (1872—1937) — Земляника («Ревизор», 1923), Мерфи («Поджигатели», 1924), Лука («На дне», 1928).

Марутян Мнацакан Георгиевич (р. 1891) — Берсенева («Разлом», 1928), Парет («Приговор», 1929).

Моджорян Мариам Петросовна (р. 1904) — Татьяна и Ксения («Разлом», 1928), Зина («Человек с портфелем», 1928), Леля («Приговор», 1929), Елена Герасимовна («Переплав», 1931), Елена Павловна («Шулер», 1931), Татьяна Владимировна («Хлопок», 1931), Настя («На дне», 1932).

Пааре-Петросян Гайк Седракович (р. 1895) — Бобчинский («Ревизор», 1923), Паприк («Поджигатели», 1924), Евстигнеев («Яд», 1928), Бубнов («На дне», 1928), Колик («Приговор», 1929), Карганов («Хлопок», 1931).

Папазян Ваграм Камарович (р. 1886) — Арбенин («Маскарад», 1927).

#### АКТЕРЫ ТЕАТРА Л. ЕРАМЯНА В РУССКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Абелян Ованес Артемьевич (1865—1936) — Расплюев («Свадьба Кречинского», 1927), Кокум-бей («Мятеж», 1928), Раевский («Сигнал», 1929), Берсенев («Разлом», 1930), Осип («Ревизор», 1930), Симон («Ярость», 1932).

Алаян Агаси Брисович (р. 1901) — Фон Штубе («Разлом», 1930), Лука Лукич («Ревизор», 1930).

Алварян Каро Согмонович (р. 1895) — Дарчинян («Ярость», 1932).

Америкян Цолак Керовбович (р. 1889) — Картер («Темп», 1931).

Арзуманян Арзо Николаевич (р. 1898) — Парфенов («Приговор», 1931), Сотликян («Ярость», 1932).

Арутюнян Хорен Ованесович (1891—1951) — Симон («Ярость», 1932).

Восканян Овсеп Атанесович (1883—1939) — Кречинский («Свадьба Кречинского», 1927), Белугин («Женитьба Белугина», 1928), Милицин («Разлом», 1930), Сухов («Приговор», 1931).

Ерамян Астхик Мисаковна (р. 1897) — Анна Андре-

евна («Ревизор», 1930), Ксения («Разлом», 1930), Аветян («Темп», 1931).

**Ерамян Левон Георгиевич (1892—1938)** — Волгин («Чудак», 1930), Годун («Разлом», 1930), Леонид («Голос крови», 1930), Мартынов («Приговор», 1931).

**Жасмен-Григорян Мария Иосифовна (р. 1894)** — Эльза («Доспехи славы», 1926), Майя («Мятеж», 1930), Татьяна («Разлом», 1930), Вера Николаевна («Темп», 1931), Елена Козухина («Приговор», 1931), Маргарит («Ярость», 1932).

**Ованесян Александр Андриасович (1895—1949)** — Федор («Свадьба Кречинского», 1927), Городничий («Ревизор», 1930), Горский («Чудак», 1930), Швач («Разлом», 1930), Браилов («Голос крови», 1930), Аветян («Темп», 1931), Мартынов («Приговор», 1931).

**Симонян Маня Назаровна (р. 1908)** — Марня Антоновна («Ревизор», 1930).

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Городничий—Авет Аветисян. „Ревизор“ Н. В. Гоголя. Театр им. Г. Сундукяна. 1925. Стр. 16—17.
- Хлестаков—Вагарш Вагаршян. „Ревизор“ Н. В. Гоголя. Театр им. Г. Сундукяна. 1925. Стр. 20—21.
- Диана—Арус Восканян. „Поджигатели“ А. В. Луначарского. Театр им. Г. Сундукяна. 1924. Стр. 28—29.
- Римма Граева—Арус Восканян. „Яд“ А. В. Луначарского. Театр им. Г. Сундукяна. 1926. Стр. 32—33.
- Программа постановки „Любовь Яровая“ К. А. Тренева. Театр им. Г. Сундукяна. 1927. Стр. 49.
- Сцена из третьего действия спектакля „Разлом“ Б. А. Лавренева. Театр им. Г. Сундукяна. 1928. Стр. 50—51.
- Сцена из третьего действия постановки „Разлом“ Б. А. Лавренева. Театр им. А. Мравяна. 1929. Стр. 62—63.
- Сцена из третьей картины спектакля „Мятеж“ Д. А. Фурманова и С. Поливанова. Театр им. Г. Сундукяна. 1928. Стр. 68—69.
- Сцена из второй картины спектакля „Огненный мост“ Б. С. Ромашова. Театр им. Г. Сундукяна. 1929. Стр. 76—77.
- Сцена из первого действия постановки „Доходное место“ А. Н. Островского. Театр им. Г. Сундукяна. 1929. Стр. 80—81.
- Юсов—Бабкен Габриелян. „Доходное место“ А. Н. Островского. Театр им. А. Мравяна. 1929. Стр. 82—83.
- Сцена из первого действия спектакля „Лес“ А. Н. Островского. Театр им. А. Мравяна. 1930. Стр. 84—85.
- Городничий—Мкртич Джанап. „Ревизор“ Н. В. Гоголя. Театр им. А. Мравяна. 1931. Стр. 86—87.
- Сцена из второго действия спектакля „Ревизор“ Н. В. Гоголя. Театр им. А. Мравяна. 1931. Стр. 90—91.
- Симон—Нерсисян. „Ярость“ Е. Г. Яновского в переделке Тиграна Ахумяна. Театр им. Г. Сундукяна. 1930. Стр. 92—93.
- Сцена из пятой картины спектакля „Темп“ Н. Ф. Погодина. Театр им. Г. Сундукяна. 1931. Стр. 94—95.

Сцена из спектакля „Темп“ Н. Ф. Погодина. Театр им. Л. Ерамяна. 1931. Стр. 96—97.

Сцена из постановки „Поэма о топоре“ Н. Ф. Погодина. Театр им. Г. Сундукяна. 1931. Стр. 100—101.

Бородин—Рачья Нерсеян. „Страх“ А. Н. Афиногорова. Театр им. Г. Сундукяна. 1932. Стр. 108—109.

Сцена из второго действия спектакля „На дне“ А. М. Горького. Театр им. А. Мравяна. 1932. Стр. 114—115.

Егор Булычов—Вагарш Вагаршян. „Егор Булычов и другие“ А. М. Горького. Театр им. Г. Сундукяна. 1933. Стр. 126—127.

## И М Е Н Н О Й   У К А З А Т Е Л Ь

- Абарян Александр—152  
 Абелян Ованес—68, 90—91,  
 100, 139—140, 154, 168  
 Абовян Саркис—151  
 Абраамян Геворк—151  
 Авакян Ованес—21, 154  
 Аветисян Авет—20—23, 28—29,  
 32, 35, 38, 46, 50, 55—56, 71,  
 99, 102, 106—107, 113, 154, 170  
 Аверьянов В. А.—150, 153  
 Аветян Григор—17, 50—52, 115,  
 154, 166  
 Агасян Астхик—166  
 Аджемян Вардан—67—68, 114—  
 115, 151  
 Азнаурян Арусяк—163  
 Айвазян Тигран—125, 155  
 Акопян Акоп—33  
 Акопян Гурген—91, 163  
 Алабян Каро—149  
 Алавердян Степан—84  
 Аладжялян Сергей—37, 149—  
 151  
 Алаян Агаси—168  
 Алварян Каро—168  
 Алиханян Исаак—10, 13—18,  
 33, 35, 68, 112—113, 149, 152,  
 155, 166  
 Альтман И. Л.—122  
 Америкян Цолак—115, 163, 168  
 Амирбекиян Дори—166  
 Анна-Мелик—163  
 Аракелян Аракс—163  
 Араксмаян Александр—90  
 Араксян Ашхен—163  
 Арзумалян Арзо—165  
 Армянян Армен—80  
 Арутюнян Аршак—10  
 Арутюнян Арируни—163  
 Арутюнян Гегам—163  
 Арутюнян Сурен—77  
 Арутюнян Хорен—168  
 Арутюнян Микаэл—49, 63, 71,  
 149, 150—151  
 Асмик (Акопян)—10, 14, 35,  
 42—44, 46, 52—53, 56—58, 98,  
 110, 113, 129—130, 155  
 Аслаянян Геворк—155  
 Асрян Арус—163  
 Афиногенов А. Н.—108—109,  
 111, 150—151, 153  
 Ахумян Тигран—26, 82—84,  
 94—95, 101, 104  
 Бабапова М. И.—106  
 Бабян Артур—150  
 Багдасарян Степан—79  
 Бадалян Акоп—164  
 Балиев И. С.—18  
 Бельский Г.—74, 150  
 Бероян Артем—14, 156, 164—  
 167

- Бероян Ася—68  
 Бероян Мари—167  
 Билль-Белоцерковский В. П.—  
 47—48, 94, 153  
 Бирман С. Г.—95  
 Биссон Александр—24  
 Бомарше Пьер—5  
 Буниатян Ори—54, 110, 126,  
 156  
 Бурджалян Аршак—18—21, 23,  
 26—34, 67, 91, 108, 149—151,  
 152  
 Вагаршян Вагарш—19—22, 35,  
 42, 50, 52, 60, 64, 75, 82—83,  
 89, 106, 109, 118—124, 126—  
 141, 150, 156, 170—171  
 Вардун (Намузарян Анна)—10  
 Вартамян Анушаван—80  
 Вартамян Вавик—21, 121, 131,  
 135, 157, 167  
 Варганян Рузанна—64, 71, 89,  
 122, 126, 157  
 Вишневский В. В.—73, 150  
 Восканян Арус—14, 28—29, 32,  
 39—40, 42, 44, 46, 50, 52, 60,  
 64, 77, 105—107, 110, 113, 152,  
 157, 167, 170  
 Восканян Овсеп—90, 153, 165  
 Габриелян Бабкен—68, 90, 91,  
 100, 164, 170  
 Габриелян Гурген—158  
 Гаврош Микаэл—164  
 Галстян Ваан—167  
 Гангофер Людвиг—23  
 Гарагаш Айкуни—123  
 Гарагаш Сюзан—110, 158  
 Геворкян Мамикон—79  
 Глебов А. Г.—150—151  
 Гольдони Карло—12  
 Гоголь Н. В.—5, 12, 17, 19, 21,  
 23, 91, 149, 151—153  
 Горький А. М.—5, 12, 14—15,  
 93, 111—113, 116—117, 119,  
 140, 149—153  
 Грибоедов А. С.—150  
 Гулазян Ольга—18, 86, 125, 131,  
 158, 167  
 Гулакян Армен—69, 74, 83, 95,  
 97, 102, 113, 149—151  
 Данселян Ваця—135  
 Дарбин Аршавир—101  
 Демірчян Дереник—33, 79, 107  
 Джанан Мкртчян—30, 35, 42—  
 43, 56, 60, 64, 71, 73, 91, 110,  
 159, 164, 170  
 Джанибекян Гурген—39, 99,  
 125, 127, 159  
 Дмитриев Д.—153  
 Достоевский Ф. М.—17, 152  
 Дурян-Армениян Екатерина—  
 164  
 Ерамян Астхик—164, 168  
 Ерамян Левон—68—69, 91, 164,  
 169  
 Ершян Гарегин—149  
 Жасмен (Григорян Мария)—  
 68, 169  
 Жежеленко Л.—74, 150  
 Зарян Рубен—57—58, 78  
 Заславский Д. О.—138  
 Захава Б. Е.—116—119, 121,  
 135, 150  
 Зиновьев А.—152  
 Зорабян Левон—114, 165

- Ибсен Генрик—12  
 Иванов А. А.—33, 108, 153  
 Иванов Вс. В.—47, 72, 83—84  
 Иванов В. В.—151—152
- Калантар Александр—8  
 Калантар Левон—9—10, 13—  
 17, 20, 24, 26, 34—37, 41—42,  
 49—50, 55, 57—61, 67, 71,  
 90—91, 112, 149—150, 152—  
 153, 160
- Кананакян Степан—8—9, 33,  
 152—153
- Карагюлян Аршавир—90  
 Карсян О.—152  
 Качалов В. И.—141  
 Киршон В. М.—75, 101, 150—  
 151, 153
- Кноре Ф.—151  
 Костанян Мурад—160, 165  
 Кольцов В. Г.—134  
 Кольцов М. Е.—64, 74  
 Комарденко В.—150  
 Корш Ф. А.—18
- Кочарян Сурен—40, 71, 77, 88—  
 89, 98, 110—111, 160
- Кулеш—153
- Лавренев Б. А.—47, 61—62, 67,  
 151—153
- Левитина С. М.—74, 150—153  
 Ленин В. И.—11
- Лермонтов М. Ю.—5, 86, 152  
 Лернер Н. Н.—153  
 Лопе де Вега Феликс—5, 17  
 Логар Р.—24
- Луначарский А. В.—26, 29—30,  
 39, 41—43, 59, 149, 152—153  
 Лусинян Арутюн—68, 167
- Мазмалян Микаэл—149  
 Малаян Давид—160, 165, 167
- Майсурян Ольга—33, 152, 167  
 Мамиконян Аршак—14—15, 160  
 Манвелян Микаэл—10, 13—14,  
 35, 52, 60, 71, 87, 113, 160  
 Маргуни Вагшак—102—103—  
 133, 161
- Марутян Мнацакан—16, 167  
 Маяковский В. В.—80  
 Мейерхольд В. Э.—91  
 Меликсетян Саркис—10, 76, 81  
 89, 100, 139
- Мелкумян Варвара—123—125,  
 130, 132
- Минасарян Айкасар—165  
 Минасян Каро—150  
 Мкртумян Анант—165  
 Молжорян Марнам—68, 168  
 Мольер Жан—5, 12, 18  
 Мсрлян Левон—161  
 Мурадян Баграт—161  
 Мусасян Саркис—84  
 Мустафаев Р.—153  
 Мясникян Александр—10
- Немпрович-Данченко Вл. И.—  
 59
- Нерсесян Ашот—165  
 Нерсесян Рачья—20, 22, 28, 32,  
 35, 42, 46, 51—52, 54—55, 62,  
 71, 73, 76, 89, 97, 109, 161,  
 170—171
- Ованесян Александр—169  
 Ованесян Георг—151  
 Орленев П. Н.—75  
 Осипов И. Г.—152  
 Орлов Д. Н.—165  
 Островский А. Н.—5, 17, 86—  
 88, 90, 150—153
- Пааре (Петросян Гайк)—18, 168  
 Папазян Ваграм—80, 86, 152, 168

- Паронян Акоп—5  
 Поливанов С.—69, 151, 153  
 Петина М. М.—75  
 Петровский А. П.—8  
 Погодин Н. Ф.—101, 104, 106—  
 107, 111, 150, 152  
 Попов А. Д.—105  
 Прозоровский Л. М.—153  
  
 Ризасв Сабир—114  
 Роберги В.—152  
 Ромашов Б. С.—73—75, 77, 150  
 Рштуни Арам—165  
  
 Сагателян Левон—79  
 Саниян Мушег—67, 94, 100,  
 103—104, 153  
 Санамян Анаит—166  
 Саши А. А.—8.  
 Сарксян Ара—150  
 Сарьян Мартiros—27, 149  
 Сарян Тадевос—90, 100, 105,  
 108—109, 150—151  
 Сац Н. И.—149  
 Седикова В. А.—149  
 Сервантес Мигель—27  
 Симонов Рубен—86—87, 90, 94,  
 150—151  
 Симонян Маня—169  
 Сирас Амаяк—115  
 Смышляев В. С.—95  
 Софокл—12  
 Станиславский К. С.—58—59,  
 141  
 Стенаниян Вартуш—166  
 Стенаниян Ованес (Оник)—20—  
 21, 162  
 Сушдукян Габриэл—5, 9—10,  
 12, 59, 129  
 Сурениян Сурен—68, 166  
 Сухово-Кобылин А. В.—153  
  
 Тер-Давтян Георг—10  
 Толстой Л. Н.—5, 85, 152  
 Тренев К. А.—47, 50, 59, 61,  
 149  
  
 Успенский Г. И.—153  
  
 Файко А. М.—26, 37—39, 108,  
 149, 151—152  
 Фрид Н. Г.—63, 65, 69, 72—73,  
 149—150  
 Фурманов Д. А.—69, 151, 153  
  
 Хачаниян Амбарцум—28—29, 35,  
 55, 162  
 Хачатуров Сурен—9  
  
 Чехов А. П.—5  
 Чалая З. А.—151  
 Чаренц Егнше—69, 72, 80  
  
 Шамирханян Тигран—73, 98,  
 150, 162  
 Шаповаленко Н. Н.—150  
 Шарбабчян Геворк—152  
 Шекспир Вильям—5, 12  
 Шеришев В. М.—69, 151  
 Шестаков Н. Я.—152  
 Шестов Н.—112, 152  
 Шиллер Фридрих—5, 12, 17  
 Ширванзаде Александр—5, 12,  
 79—80, 140  
 Шкваркин В. В.—152  
 Шмидт И. Ф.—8  
  
 Щеглов Д. А.—149, 151—152  
 Щукин Б. В.—66, 117, 119, 134  
  
 Эрдман Н. Р.—149, 151—152  
  
 Юрьин Ю. Н.—26, 33—34, 149—  
 150, 153  
  
 Яновский Е. Г.—94, 111, 150—  
 151, 153

## О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
От автора . . . . .	5
Глава первая. Русская классика и начало пути армянского советского театра . . . . .	7
В поисках нового . . . . .	—
„На дне“ . . . . .	13
„Ревизор“ . . . . .	17
Глава вторая. На пути к советской тематике . . . . .	25
„Освобожденный Дон Кихот“ . . . . .	—
„Поджигатели“ . . . . .	30
„Учитель Бубус“ . . . . .	34
„Яд“ . . . . .	41
Глава третья. Обращение к революционно-геронческой теме и дальнейшая работа над русской классикой . . . . .	47
„Любовь Яровая“ . . . . .	—
„Разлом“ . . . . .	61
„Мятеж“ . . . . .	69
„Бронепоезд 14—69“ . . . . .	72
„Огненный мост“ . . . . .	75
Первые армянские пьесы на революционную тему . . . . .	79
„Доходное место“ . . . . .	84
Глава четвертая. На пути к воплощению образов строителей социализма . . . . .	93
„Ярость“ . . . . .	—
„Темп“ и „Поэма о топоре“ . . . . .	101
„Страх“ . . . . .	108
Глава пятая. Драматургия Горького советской эпохи на армянской сцене . . . . .	112
„Егор Булычов и другие“ . . . . .	115
Заключение . . . . .	143

## Приложения

Русская драматургия на сцене театра им. Г. Сундукяна . . .	147
Русская драматургия на сцене театра им. А. Мравяна . . .	149
Русская драматургия на сцене театра им. С. Шаумяна . . .	150
Русская драматургия на сцене театра им. Л. Ерамяна . . .	151
Актеры театра им. Г. Сундукяна в русском репертуаре . . .	152
Актеры театра им. А. Мравяна в русском репертуаре . . .	160
Актеры театра им. С. Шаумяна в русском репертуаре . . .	164
Актеры театра им. Л. Ерамяна в русском репертуаре . . .	166
Список иллюстраций . . . . .	170
Именной указатель . . . . .	172



**БАБКЕН БАРЕГАМОВИЧ АРУТЮНЯН**

**РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА АРМЯНСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ**

Редактор издательства Р. Х. Маноян  
Художественное оформление К. Т. Тиратуряна  
Технический редактор М. А. Каплянян  
Корректор В. Б. Андреасян

---

ВФ 10292      РИСО 432    Изд. 1487      Заказ 414      Тираж 1000

Сдано в производство 15/X 1957 г. Подписано к печати 27/XI 1957 г.

Печ. 11<sup>1</sup>/<sub>8</sub> лист. + 20 вкладышей. Уч.-изд. 8,6 л.

Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Цена 5 р. 40 к.

---

Типография Издательства АН Армянской ССР, Ереван, Абовяна, 124

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0528875

Hand 30. 40K

PD  $\frac{11}{13230}$