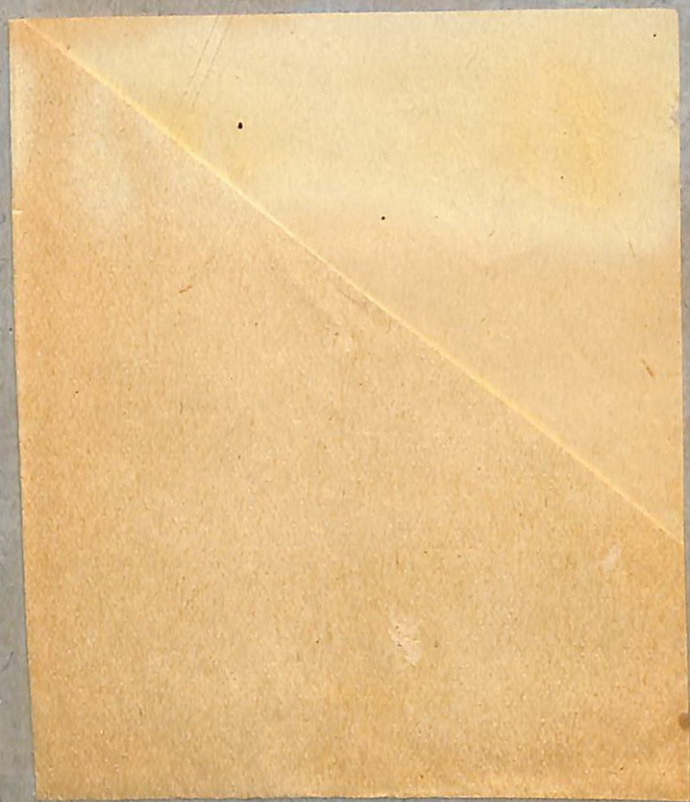




792

3-34

АРУС
ВОСКАНЯН





Арус Восканян

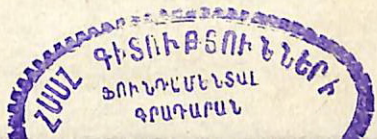
792
3-34

Рубен Зарян

АРУС
ВОСКАНЯН



Армянское
Государственное издательство
Ереван 1957



Перевод с армянского
А. М. АРШАРУНИ

17837



Константинополь... Здесь родились и выросли многие деятели армянской сцены, в том числе такие выдающиеся ее представители, как Мартирос Мнакян и Петрос Адамян, Азнив Грачия и Сирануйш, Ваграм Папазян и Грачия Нерсисян. Но вопрос не в количестве имен, а в традиции. Нигде, пожалуй, где зарождалась и развивалась армянская культура, не существовало таких сковывающих условий для развития театра, как в Константинополе, нигде армянская сцена и ее деятели не угнетались и не преследовались так, как здесь, и вместе с тем, как это ни удивительно, нигде, может быть, стремление к театру не проявлялось с такой силой, как в этом городе. В этом большую роль сыграло высокое понимание того, что театр не менее, чем школа, литература, пресса и другие области искусства—живопись и музыка, способен пробудить национальное самосознание народа.

Дело, однако, заключалось не только в национально-политическом угнетении армян, в результате которого на протяжении многих лет армянские спектакли в Константинополе попросту были запрещены. Азиатчина со своей отсталой психологией и предрассудками была серьезнейшим препятствием если не для мужчин, то, несомненно, для женщин, стремившихся на сцену. Несмотря на это, армянская константинопольская сцена дала многочисленных артисток с различными индивидуальностями, одну талантливее другой. И всех их, кроме Арус Восканян, постигла трагическая судьба. Арусяк Папазян дошла почти до нищенства, а Вергине Гарагашян предпочла своей полной лишений жизни армянской актрисы замужество без любви, принесшее ей материальное благополучие. Мари-Нвард, эта, пожалуй, самая нежная и тонкая из армянских актрис, простилась с жизнью на сцене во время исполнения роли. Мы не говорим о великой Сирануйш, которой суждено было умереть на чужбине забытой и обиженной.

Было бы ошибкой утешать себя мыслью, что эти артистки были несчастны только в последние годы своей жизни. Их судьба была уделом почти всех армянских актеров в бур-

жуазном обществе. Преследования начинались с тех дней, когда они решали подняться на сцену и связать свою жизнь с театром. Известны случаи, когда наиболее выдающиеся из армянских актрис, даже в самую лучшую пору своей деятельности, не имели доступа в дома «знатных людей» Константинополя. Буржуазная среда восхищалась ими, аплодировала им, но избегала общения с ними, и не только потому, чтоб, не дай бог, не запятнать репутации благочестивой семьи, но и по той причине, что личность всякой популярной артистки, окруженной шумным успехом, могла оказаться опасным соблазном для молодежи, в особенности для девушек.

К числу последних принадлежала и Арус Восканян.





1

Арус Восканян родилась в 1889 году в Константинополе, где и протекли годы ее детства и юности. Отец артистки—Тигран Дарбасян, окончил Санасарянское училище Эрзерума, был преподавателем, служащим в конторе, занимался и другими делами; мать—Араксия—вышла за него замуж, будучи в последнем классе средней школы. Арус вспоминала, что ее отец был человеком строгого нрава, весьма щепетильным в быту и поведении; он был умен, воспитан, свободно владел французским и турецким языками.

До 17-ти лет Арус училась, сперва в училище Есаян в Бера, которое она окончила в 1904 году, а затем около 2-х лет—во французском колледже.

Арус рассказывала, что в училище Есаян часто устраивались вечера или утренники художественной прозы и стихов, в которых она сама активно участвовала. Ей приходи-

лось читать там произведения Гюго, Ламартина, Альфреда де Мюссе, иногда стихотворения Пешикташляна, Петроса Дуряна. На праздники или к концу учебного года организовывались пикники, во время которых Арус с успехом читала, танцевала и музицировала, заражая всех своей жизнерадостностью. Игре на уде и на мандолине Арус научилась по настоянию отца, необычайно любившего музыку.

Кроме литературы, будущая артистка увлекалась языками, историей и географией, проявляя исключительные успехи в этих науках.

С 8-летнего возраста она по воскресным дням посещала цирк, а в 12—13 лет—итальянскую оперу и спектакли на турецком языке, организованные известным артистом Мнакяном.

В дальнейшем предметом ее особого интереса становятся гастрольные труппы итальянских, французских, греческих актеров, которые приобщают ее к высшим достижениям драматического искусства.

Будучи красивой, Арус привлекала к себе многочисленных и выгодных в материальном отношении женихов. Но она категорически отвергала все предложения, хоро-

шо понимая, что замужество, все равно какое бы то ни было, станет для нее оковами, и она не сумеет осуществить внушенную ей школой идею служения обществу. Поэтому Арус приняла решение начать прежде всего самостоятельную жизнь на общественной арене. Она стала учительницей в детском доме Национальной больницы. Однако ее педагогическая деятельность была кратковременной.

Кроме общеобразовательной подготовки, которую Арус получила в училище Есаян, ученические годы будущей актрисы ярко запечатали в ее памяти образ одного педагога, оставившего в душе Арусяк глубокий след и сыгравшего большую роль в формировании ее духовного мира.

Речь идет о поэтессе Сипиль.

Сипиль пробудила в своей способной и живой ученице интерес к истории родного народа, укрепила в ней чувство национального достоинства, развила в ней любовь к литературе и искусству, привила вкус к богатствам армянского языка. Кроме того, она приучила Арус к самостоятельности, заботясь о сохранении и развитии своеобразия ее личности.

Ученики часто обращались за помощью к любимой учительнице. Всегда ясная и четкая

в своих взглядах, Сипиль в подобных случаях воздерживалась от советов, которые могли толкнуть молодежь на слепое подражание. Наставления Сипиль не подавляли инициативы ее питомцев; выяснив и всесторонне разъяснив волнующий их вопрос, она оставляла его решение им самим.

Однажды и перед Арусяк Дарбасян возникла необходимость посоветоваться со своей воспитательницей.



Арус служила учительницей, когда усилиями буржуазных политических кругов был свергнут султанский деспотизм и в Турции установились так называемые конституционные порядки. Согласно провозглашенной в 1908 году Конституции, всем народам, проживающим в стране, в том числе и армянам, разрешалось участвовать в общественно-культурной жизни. Теперь, когда, казалось, были уничтожены все препятствия, можно представить, с каким рвением бросились на поприще общественной деятельности силы, охваченные идеями национального просвещения.

Среди армянской молодежи Константинополя возникает сильное стремление к сцене,

целое движение, во главе которого становится молодой артист Ваграм Папазян, только что вернувшийся из Италии после окончания Художественной академии Милана.

Армянские спектакли в Константинополе начинаются с постановки «Отелло». И эта и все последующие постановки интересны как своеобразные проявления общественного настроения. Передовая армянская интеллигенция, будучи не в состоянии по своей политической ограниченности разобраться в подлинном смысле происходящих событий, действовала во всех сферах культуры, воодушевленная национально-освободительными идеями и во все не сознавая, что через несколько лет ее ожидает зверская расправа. Но какое бы бурное стремление к театру не наблюдалось среди молодежи, очень трудно было подобрать молодых женщин, у которых достало бы мужества подняться на подмостки. Нашлась, впрочем, особа, сменившая в создавшейся атмосфере всеобщей тяги к театру свое имя Мехрубe на сценическое—Шаке, но национального воодушевления молодой актрисы хватило не надолго. Через одно-два представления она увлеклась богатым сирийцем и покинула город, оставив Отелло-Папазяна без Дездемоны. Перед только что родившим-

ся театром опять возникла нелегкая проблема: найти новую актрису.

Вот в это время и появилась Арусяк.

Арусяк Дарбасян и Ваграм Папазян были друзьями детства, хотя долгое время и не видели друг друга. Первая же их встреча оказалась знаменательной. Одновременно были разрешены два вопроса: Папазян понял, что его давнишней подруге театр необходим так же, как ему самому, а для Арус понятия театр и Папазян составили нерасторжимое целое, и она не могла себе представить, что они могли когда-либо существовать независимо друг от друга.

И вот Арусяк исполняет небольшие роли в спектаклях Папазяна. Папазян утверждает, что она щедро одарена сценическими данными, что она рождена для театра. Театр становится для Арус заветной мечтой. Однако чем больше усиливается в ней любовь к сцене, тем большие препятствия встают на ее пути. Семья Дарбасянов, образованная, но не свободная от общественных предрассудков, всегда была против, чтобы их дочь посвятила себя сцене. Отец, запретивший близкой родственнице посещение своего дома только потому, что она когда-то была артисткой, не мог, естественно, примириться с

мыслью, что его дочь тоже станет актрисой. Хотя отца уже не было тогда, но воля его была известна и оставалась законом. Не соглашалась со стремлениями дочери и мать: она плакала, умоляла ее образумиться, запретила участвовать в спектаклях даже в качестве любительницы, но ничто не помогало. «Мне было семнадцать лет,—вспоминает Арус,—но я считала себя самым несчастным существом на земле, которому ничто не мило». Несмотря на все просьбы Арус, мать ее осталась непреклонной.

Папазян говорит, что зритель, который обычно ничего не упускает, заметил их взаимное увлечение, их любовь, и в то время, когда он своими бурными рукоплесканиями готов был поставить свою подпись под их свадебным контрактом, две матери готовили им совершенно иную судьбу. Мать Арус не только отстранила дочь от театра, но и увезла ее из Константинополя. Они поселились в Болгарии, где жила тетка Арус—артистка. Трудно сказать, в какой степени удалось матери воздействовать на дочь. Однако мадам Араксия, убежденная в том, что ей удалось вырвать из мыслей и сердца Арус как Папазяна, так и театр, после некоторого пребывания в Болгарии вернулась с дочерью в Константино-

поль. Она предполагала, что все вошло в нормальную колею. Но то была лишь видимость. Любовь Арус к театру можно сравнить с огнем, прикрытым сверху пеплом, но живым и который ждет лишь повода, чтобы разгореться с новой силой.

И такой повод не заставил себя ждать. Возвращение Арус в Константинополь совпало с гастрольными спектаклями труппы Абе-ляна-Арменияна.

Многие из армянских константинопольских актеров приезжали в Закавказье, выступали в спектаклях, а некоторые из них, как известно, на всю жизнь связали свою судьбу с восточными армянами. Противоположных тенденций почти не наблюдалось; только отдельные актеры из восточных армян, как например, Чмшкян и Петросян бывали в Константинополе, и то не для устройства спектаклей. Пожалуй, единственным, кто на несколько лет связал свою жизнь с армянским константинопольским театром, был Мигртат Амрикян и, возможно, еще Арам Вруйр, выходец из Константинополя, который на короткий срок вернулся туда для организации нескольких спектаклей. Других фактов нет. Но, начиная с 1908 года, Константинополь посещают один за другим театральные деятели

восточных армян, к тому же не поодиночке, а труппами; кроме труппы Абеяна, Константинополь посетили также труппы Севумяна и Сирануйш. И успех, в особенности успех артистической труппы Абеяна-Арменяна, был очень велик.

Царило всеобщее ликование. Армяне Константинополя впервые познакомились с театром, который уже давно существовал и в недрах которого выросли и стали крупными мастерами их же Адамян и Сирануйш. Художественное впечатление, оставленное спектаклями театральной труппы Абеяна-Арменяна было огромно. «Спектакль,—вспоминает Армен Арменян,—буквально наэлектризовал зрителей. После каждого акта театр гремел аплодисментами, а в конце не было предела возгласам «браво» и «молодцы»¹. Зритель был восхищен исполнительским искусством талантливых актеров и, в особенности, мастерством Ованеса Абеяна.

Вот некоторые отзывы армянской константинопольской печати. «Для всех нас эта драматическая труппа кавказских армян явилась откровением; ослепительное, восхитительное откровение»,—признается одна из газет. Другая газета приглашает наиболее требовательных театральных критиков публично выска-

заться—может ли какая-либо из европейских трупп, побывавших в Константинополе, сравниться с труппой Абеяна-Арменяна по крепости ансамбля: «Здесь даже исполнители ролей прислуги более добросовестны и заслуживают аплодисментов». Константинопольские армяне, которые всегда были убеждены, что в вопросе театра им принадлежит пальма первенства, после спектаклей труппы Абеяна-Арменяна устами авторитетного Григора Зограба вынуждены были согласиться с тем, что «российские армяне вырвали из наших рук преимущество также и в области театра»².

Арус, которая не пропускала почти ни одного спектакля этой труппы, снова, и на этот раз безвозвратно, решила посвятить себя театру. Примечательно, что в этот отрезок времени ее жизни одна случайность следует за другой, к тому же с таким счастливым чередованием, будто они заранее были продуманы и организованы.

«На какой-то праздник в Национальной больнице была приглашена и я,— рассказывает она,— и вместе с моим младшим братом я ехала поездом в Эди-Куле. Вдруг я заметила, что в нашем купе находится Абеян с группой актеров. Я его еще не видела на

близком расстоянии. Я с большим восхищением разглядывала его. Актеры же, указывая на меня, пришли к заключению, что я не армянка. Поэтому я достала из кармана армянские газеты и начала читать. Они посмеялись над этим, и вскоре мы уже были знакомы. Я, весьма обрадованная этим знакомством, заявила Абеяну, что у меня большое желание поступить на сцену: какой он мне даст совет?.. Он обещал проэкзаменовать меня. Дня через два в присутствии актеров я держала экзамен, и Абеян нашел, что у меня есть способности и обещал взять меня с собой на Кавказ».

Мать снова пытается помешать, даже является к Армяняну с жалобой: «Дочь моя с ума сошла, увлеклась театром; с утра до вечера говорит о вашей труппе, сама хочет стать артисткой. Умоляю Вас, г. Армянян, дайте наставление как отец, отвлеките ее от этих мыслей, жалко девушку...»³.

Арус говорит, что когда, преодолев многочисленные препятствия, она твердо решила поступить на сцену, все ее окружение: родственники, друзья и товарищи жалели ее, сочувствовали ей, считая ее окончательно погибшей, несчастной. Какие только оскорбления она не переносила.

И вот она обращается к своей знаменитой учительнице—Сипиль и просит у нее совета.

«Дочь моя, театральное искусство, конечно, увлекательно и благородно, — отвечает Сипиль, — и мне кажется, что у тебя есть способности и если поработать, то ты, может быть, добьешься хороших результатов. Но ты знаешь, в каких ужасных условиях тебе придется трудиться. Хватит ли у тебя сил, чтобы преодолеть все препятствия, стоящие перед тобою: сможешь ли ты выдержать необеспеченную и бродячую жизнь, неудачи, голод и, самое страшное, — оскорбления и негодование недостойных, не достигших высокого положения чванливых людей.

Я сама в моей литературной и педагогической деятельности нередко подвергалась таким оскорблениям. Очень трудно женщине ступить на общественное поприще. Для этого надо обладать сильной волей.

Мадам Грация и Сирануиш, будучи большими талантами, не имеют доступа в так называемые приличные дома.

Если, имея все это в виду, ты находишь в себе достаточно сил, чтобы бороться в тяжелых условиях жизни, иди на сцену, желаю тебе удачи»⁴.

Совет Сипиль сыграл очень важную роль,



хотя вопрос был внутренне решен для Арус. Она была убеждена, что ее будущее связано с театром, однако нуждалась в том, чтобы чья-то рука извне толкнула ее на этот шаг. Совет Сипиль возымел именно такое действие. Арус не сомневалась в своих способностях, и не только потому, что об этом ей уже говорили. Потребность подняться на сцену проявилась в ней с такой силой, это чувство так властно подчинило себе духовный мир юной девушки, что она психологически не могла проявить ни предусмотрительности, ни осторожности. Она твердо верила, что будет иметь успех и большой успех. Что же до слов Сипиль: вступающий на сцену, тем более женщина, должен иметь сильную волю, чтобы не поддаться гонениям среды, то Арус, будучи девушкой смелой, не сомневалась, что сможет противостоять среде и, если потребуется, даже бороться.

Ошибочно будет думать, будто все это не влияло на Арус. Но она считала себя героиней, которая, преодолевая множество трудностей, стремится к своей высшей цели. Благословение Сипиль внушило ей силу и мужество, она знала, что наступит день, когда руки, сковывающие ее теперь, будут бурными и

шумными аплодисментами приветствовать ее искусство.

Как мы видим, увлечение театром превратилось для Арус в жизненную необходимость, оно дошло до таких размеров, что его уже невозможно было сдержать и перед этой неудержимой тягой на сцену не смогла устоять даже ее мать. В практическом разрешении вопроса благоприятную роль сыграло то, что молодой актер из труппы Абеяна-Арменьяна Овсеп Восканян увлекся Арус, а последняя им, и причем настолько серьезно, что вскоре они поженились и вместе отправились на Кавказ.



Чета Восканянов поселилась в Баку.

Арус Восканян выступала сначала в Арменикенде, Черном-городе, Балаханах, где муж организовывал иногда спектакли для широких кругов рабочих. В дальнейшем супруги переехали в город и были приняты в труппу Культурного союза в Баку.

В Баку Арус знакомится с Азнив Грачия. Последняя сыграла большую роль в жизни начинающей артистки. В этом с большой благодарностью признавалась сама Арус. После

Сипиль Азнив Грация оставила в душе Арус наибольший след.

Грация, которая по болезни давно оставила сцену, проживала в Баку, пользовалась большой популярностью как в Константинополе, так и на Кавказе, в особенности среди театралов Тифлиса и Баку. В свое время она была одним из наиболее замечательных мастеров армянской сцены, и, пожалуй, никто из ее окружения и не помышлял о творческом состязании с нею. Об Азнив Грация Арус слышала еще в Константинополе. Нетрудно понять, как мечтала она встретиться и познакомиться с нею. Мечта эта сбылась. Овсеп Восканян, который был знаком с Грацией, однажды отвез жену к знаменитой актрисе. Арус Восканян в дальнейшем писала, что на нее произвели огромное впечатление «большие глаза» Грации, в которых «отражалась вся вселенная», «черные, блестящие крупные глаза, которые словно говорили так красиво, так выразительно, что я сейчас же подумала: «Каково же должно было быть обаяние этих глаз лет двадцать тому назад».

Азнив Грация, интересная собеседница, обаятельная и нежная женщина, с первого же раза пленила молодую актрису и расположила ее к откровенности. Арус говорит, что с

самого начала она почувствовала какую-то близость к великой актрисе и во время своих встреч делилась с ней обо всем, раскрывая перед нею все свое сердце, доверяя ей даже то, что кроме нее никто другой не знал и не мог знать. Азнив Грачия в свою очередь испытывала к ней материнскую нежность: внешние данные Арус, ее душевная теплота, искреннее волнение, не по годам широкий запас знаний и в довершение ко всему неподдельная любовь, с которой она вступила в театр, были, по мнению Грачия, залогом хорошего будущего. И Азнив Грачия добровольно становится учительницей Арус Восканян. В спектакле «Свадьба Кречинского» Арус поручили довольно ответственную роль Лиды. На репетиции, случайно или движимая любопытством, присутствовала Азнив Грачия, внимательно следившая за игрой Арус; после репетиции она подошла к молодой артистке и предложила ей вместе подготовить эту роль.

Арус необычайно обрадовалась; когда-то она мечтала познакомиться с Грачия, а теперь знаменитая актриса будет заниматься с нею. Об этом Арус никогда и не смела думать.

Опытная артистка свое первое занятие

посвятила общим вопросам сценического искусства. Она сказала, что Арус наделена хорошими данными, но у нее недостает сценической техники, которую можно выработать только упорным трудом. Она посоветовала Арус попробовать сначала свои силы на маленьких ролях, высказав ту мысль, что большие роли могут даже пагубно отразиться на неопытной артистке. Грация учила, что играть надо просто, естественно, так, как в жизни говорят и двигаются люди. Правдивость—основа сценического искусства, это самое дорогое свойство актеру трудно приобрести, но очень легко утратить; без него можно достичь успеха, но создавать подлинные ценности невозможно.

Много внимания Грация уделяла совершенствованию дикции своей ученицы. Арус вспоминает, как однажды во время занятий Грация выпроводила ее в соседнюю комнату, закрыла за нею дверь и велела ей декламировать. Вдруг неожиданно она кричит: «Я не расслышала последний слог!» И она снова заставляла повторять, требовала произносить одни и те же слова, не проглатывать ни одного слога до тех пор, пока будет достигнуто ясное, четкое и правильное произношение.

Несколько лет подряд, до переезда из Баку в Тифлис, Арус Восканян все свои роли готовила под наблюдением Грачия.

Арус Восканян училась также у своих старших товарищей по сцене, в особенности у Сирануйш и Ованеса Абеяна. Таким образом, мы видим, что в жизни Арус Восканян сыграли положительную роль многие деятели армянской культуры, среди которых, однако, особого упоминания заслуживает Александр Ширванзаде.

Ширванзаде слышал об успехах молодой артистки, знал, что она выступает также и в его пьесах, но не видел ее игру. Он советует ей переехать в Тифлис, мотивируя это тем, что «Тифлис является армянским культурным центром» и что «только там она может вырасти и удостоиться оценки со стороны печати и общественности». И когда Арус Восканян отвечала, что и она об этом мечтает, драматург обещал всячески содействовать ее приглашению в Тифлис. Хотя Ширванзаде и выполнил свое обещание, и Арус Восканян получила несколько приглашений, но семейные обстоятельства не дали ей возможности тогда же воспользоваться ими, и она переехала в Тифлис только в 1917 году.

Первой ролью, в которой Арус Восканян

выступила в Тифлисе, была Сона («Злой дух»). «Мое выступление перед требовательной общественностью Тифлиса меня крайне волновало», — говорит Арус. И хотя она удостоивалась бурных аплодисментов, хотя после каждого действия ей подносили букеты цветов, она была неспокойна, потому что не знала, как отнесется к ее игре передовой и культурный слой зрителей, в том числе и пришедший на спектакль Ширванзаде.

Артистка рассказывает, как после третьего действия во время антракта неожиданно появился окруженный людьми Ширванзаде и очень теплыми словами поздравил ее, сказав, что он не мог себе представить лучшую Сону... Он высказал особое восхищение последней картиной третьего действия, когда после припадка Сона появляется на сцене совершенно разбитая и физически и духовно.

«Радость и волнение охватили меня, — вспоминает артистка, — я сердечно пожала ему руку и сказала, что, окруженная такими крупными деятелями искусства и находясь под их наблюдением, пользуясь их внимательным отношением, я непременно продвинусь вперед и стану хорошей артисткой»⁵.

Кроме Ширванзаде, в этот новый период сценической жизни Арус большую помощь

оказали ей ее коллеги по искусству Исаак Алиханян и Ови Севумян. Первый из них, оценив ее способности, всячески выдвигал ее, создавая благоприятную почву для проявления ее дарования. Севумян же, будучи режиссером труппы, вначале был несколько безразличен к ней, но через один-два спектакля выказал самое доброе к ней отношение, поручив исполнение ряда ответственных ролей.

Еще в Баку Арус Восканян была признанной актрисой, но оценка, которой она там удостоилась, как бы высока она ни была, больше относилась к ее будущности. Тифлис же, более явственно почувствовав эту будущность и отбросив в сторону всякую половничатость, в том числе и соображения художественно-воспитательного порядка, сразу объявил Арус Восканян новой, яркой звездой, появившейся на армянском небосклоне.

Арус Восканян стала любимой актрисой театральной публики, каждое ее появление на сцене порождало атмосферу неподдельного воодушевления. Будучи еще молодой, она уже была окружена славой и почетом, тем обычным вниманием, каким пользуются только театральные звезды. Неизвестно, какое влияние имел на психологию артистки этот необычайный успех, хотя это и нетрудно пред-

ставить. Однако без сомнения можно сказать, что после каждого спектакля, окруженная возгласами восхищения, шумными аплодисментами, корзинами цветов, Арус не могла не вспоминать тех дней, когда ее друзья и товарищи убеждали ее отказаться от мысли стать артисткой, считая это бездумным решением для девушки, выросшей и воспитанной в «почетной» семье.

2

Чтобы правильно оценить историю сценической жизни Арус Восканян, необходимо хотя бы в двух словах определить тот период истории нашего театра, который связан с первыми творческими шагами знаменитой артистки.

В годы столыпинской реакции, которые Горький назвал самыми позорными в истории русской интеллигенции, в армянском театре, и, конечно, не только в театре, но и в литературе, вообще в искусстве, оживились силы, поднимавшие на щит безыдейность. Они заявляли, что сожгли все, чему до сих пор поклонялись, и поклоняются тому, что когда-то сами безжалостно сжигали.

Господствующим в театре стал буржуаз-

но-мещанский вкус. На сцену проникли безыдейные, мистические, фаталистические пьесы, провозглашавшие буржуазную мораль, восхвалявшие эротизм, проповедовавшие социальное примирение.

Однако, чтобы не представить себе в одностороннем, а стало быть, и в ошибочном свете наш театр, скажем, что в этот период действовали также и демократические силы, стоявшие на противоположных позициях, борющиеся за сохранение реалистических традиций армянской сцены и убежденные в том, что высшим назначением театра является его общественное призвание. А в те годы каждый факт проявления реализма заслуживал особого поощрения, ибо, как отмечала дооктябрьская «Правда», он выражал «новый сдвиг общественных сил, возврат демократических кругов общества к жизни».

Вот в этих противоречивых условиях театральной жизни и пришла на сцену Арус Восканян.

Следует заметить, что молодая актриса, несмотря на все свои незаурядные способности, тянулась больше к блеску и мишуре театральной жизни. Не имея живого общения с народом, оторванная от действительности, она на первых порах своей деятельности лег-

ко подверглась влиянию все усиливающихся индивидуалистических настроений.

В годы между двумя революциями в русском театральном мире, в особенности в кругах декадентов, особое распространение получили пьесы, героями которых, если можно так сказать, были «неврастеники» и «роковые женщины», символизирующие болезненные, упаднические настроения, царившие в среде буржуазной интеллигенции. Первые из этих героев — психологически раздвоенные «истерические индивидуумы», пребывали в вечном противоречии с самими собою, вторые же — «роковые женщины», — величайшим смыслом жизни объявляли половые стремления.

«Неврастеники» и «роковые женщины» появились также и на армянской сцене. Не углубляясь в эти вопросы, скажем, что у нас дань образу «роковой женщины» отдала и Арус Восканян. Она с каким-то особым удовлетворением исполняла, например, роль Елены в пьесе «Ревность» М. Арцыбашева, роль бездушной героини, которая «вынося на дешевую распродажу свои ласки и улыбки, доводящие до эротического экстаза мужчин», выражала ту скудную мысль, что неверность в жизни женщин представляет особую привлекательность и красоту. В буржуазно-мещанских

кругах артисткой восхищались, создавали ей славу.

В роли Елены Арус довольно много выступала как в Баку и Тифлисе, так и в провинциальных городах. Эту роль она играла несколько лет подряд и, как нам известно, была единственной ее исполнительницей на армянской сцене. Демократические круги интеллигенции были возмущены как пьесой Арцыбашева, так и воплощенной в ней жизнью и развитыми в ней идеями.

В то время, когда Арус Восканян была увлечена Еленой Арцыбашева, поэтесса Шушаник Кургинян, стоявшая на диаметрально противоположных позициях, писала:

«Не стоило бы говорить об уродливом литературном «аборте» г. Арцыбашева, лишенном всякой художественной ценности и оскорбляющем зрение и слух каждого культурного человека.

И вообще не стоило говорить об Арцыбашеве, ибо жалкая мудрость его «жить как-нибудь» не для каждого индивида есть смысл и цель бытия...

Но молчать все же тяжело, ибо чересчур много злобы и много мещанского юмора и узкого догматизма проявлено Арцыбашевым.

Смешно — до обиды: зачем он лапает

женщин и затрагивает женский вопрос в грязных рукавицах кочегара, везде и всюду оставляя пятна от сажи и следы от грязи. Мы, женщины, лучше и выше вашей банальной критики, ибо не всякая женщина—ваша «Клавочка», «Леночка» и не всякая «Клавочка и Леночка»—женщина...»⁷

Мы сознательно привели эту большую поддержку, свидетельствующую о благородном возмущении писательницы.

Две женщины—два художника, два различных, вернее, два взаимно отрицающих подхода.

Вместо того, чтобы удержать Арус Восканян от соблазна и разъяснить ей, что представляет собою в действительности так называемая пьеса «Ревность», театральные рецензенты, за исключением Ширванзаде, который в связи с постановкой пьесы «Монна-Ванна» писал, что «...еще хорошо, что представляют Метерлинка, а не Арцыбашева⁸», так расхваливали артистку за исполнение роли Елены, что она, естественно, должна была с воодушевлением продолжать в том же духе. «Взявшись за роль кокетливой Елены Николаевны,—пишет один из них об Арус Восканян,—она довела эту роль до такого совершенства, что никогда ее другие роли не имели под со-

бой такой реальной почвы в творческом обобщении артистки. Роль Елены Николаевны, можно смело это сказать, является сценическим венцом Арус Восканян»⁹.

Ошибочно представлять дело так, словно сценическая жизнь Арус Восканян на протяжении всех тех лет была связана только с упадочным течением. Нельзя сказать, что реалистические круги не имели на нее никакого влияния. Общение с Туманяном и Ширванзаде, с Абеяном и Сирануйш, наконец, занятия с Азнив Грачия, не могли пройти бесследно....

«В первые годы моей сценической жизни,— сказала как-то актриса,— я выступала в тех труппах, руководителями которых были мастера армянской сцены Сирануйш и О. Абеян. Они также шаг за шагом следили за моим ростом, делали указания, учили. Они беспощадно критиковали меня, когда я спотыкалась, и поощряли мои успехи. Я верила им; хотя Грачия, Сирануйш, Абеян по своим индивидуальностям были художниками различного характера, однако их всех объединяло одно,— правда в искусстве»¹⁰. В этой связи небезынтересно упомянуть, что Арус Восканян видела Комиссаржевскую на сцене и восхищалась ее искусством. Несомненно, что укреплению реалистических элементов в ее исполнительском

искусстве способствовали ее выступления в произведениях таких драматургов, как Гоголь и Ширванзаде, Шекспир и Островский, Чехов и Горький и др.

Все эти факты имели, бесспорно, оздоравливающее значение для ее таланта.

Однако их влияние не достигло, по-видимому, такой глубины, чтобы артистка могла пересмотреть свою жизнь в театре, переоценить окружающую среду, сделать решительные и окончательные выводы и найти в себе достаточно духовных сил, чтобы разорвать свои связи с обществом, которое толкало ее на ошибочные пути в искусстве, суля ей будущность сценической звезды—соблазнительную перспективу, от которой молодой артистке было трудно отказаться.

Вместо того, чтобы воодушевить Арус, поощрить ее попытки выступать в драматургии Горького (Настя), газета «Мшак», та самая газета, которая когда-то защищала постановку пьесы «На дне» на армянской сцене от нападков реакционной критики, теперь, в 1917 году, упрекала Арус Восканян за участие в горьковском спектакле¹¹.

Все это, естественно, не могло не отразиться отрицательно на созданных ею образах. Если природная одаренность артистки—пре-



Сона
А. Ширванзаде «Злой дух»

красная внешность, звучный голос, душевная теплота, эмоциональность, острое чувство сцены — и была совершенно несомненна, то не вызывала сомнений и разрушительная сила влияния нереалистического театра на ее талант.



В сценическом искусстве Арус Восканян того времени преобладала внешняя выразительность. Передовая критика во-время обратила внимание артистки на этот факт, предостерегая ее от грозящей ей опасности.

Надо сказать, что в оценке творчества Арус Восканян театральная критика, в особенности после переезда артистки в Тифлис, была не единодушна. Все признавали талант артистки. Это было то, чего никто не оспаривал. Однако часть критики, которая более глубоко подходила к вопросу, находила, что молодой артистке для достижения подлинных высот искусства надо пройти большой путь. Она должна усовершенствовать свои данные, преодолеть стоящие перед нею серьезные опасности и только в таком случае она сможет обеспечить себе правильную дорогу в искусстве. Другое крыло критики, ослеплен-

ное блестящими данными артистки, наоборот, не хотело видеть у нее никаких недостатков и объявляло ее мастерство совершенным. Вот эти-то критики уже после первых ее спектаклей писали, что «в лице мадам Арус Восканян мы имеем замечательную артистку»¹², или «артистка сразу заняла ведущее место в труппе»¹³. Через некоторое время «Мшак» писала, что Арус «полностью завоевала любовь армянского общества Тифлиса»¹⁴. А одна русская газета дала даже еще более высокую оценку: «Мы смело можем сказать,—писал рецензент,—что армянская сцена не имеет теперь лучшей актрисы, чем Восканян»¹⁵.

В те годы по адресу Арус Восканян расточалось много похвалы. Однако Левон Килантар после первого же спектакля выступил с некоторым предостережением. Высказываясь об Арус Восканян в связи с исполнением роли Сона в пьесе «Злой дух», он развивал ту мысль, что пока преждевременно делать какое-либо решающее заключение об артистке, только что появившейся на сцене, но, опираясь на первые впечатления, можно сказать, что «в лице г-жи Арус Восканян тифлисская труппа приобрела, несомненно, полезную и интересную силу», актрису, обладающую сценической внешностью, приятным голосом, чет-

кой дикцией и т. д. Вывод тот, что внешние данные у артистки налицо. «Не столь благополучно, по-видимому, с внутренними данными,—писал Калантар.—Делая скидку на то, что вполне естественное волнение перед новой публикой могло охлаждать исполнение, мы тем не менее с полным основанием можем отметить, что в воплощении образа актриса идет от внешнего и уже на втором этапе создания роли она делает кое-какие робкие попытки к его углублению. Это — ошибка вообще. И еще бо́льшая ошибка по отношению к роли Сона, тем и интересной, что она представляет из себя хороший психологический материал. Внешним же подходом можно объяснить и то, что иные моменты выходят у артистки «по нарочному». Излишняя позировка, напоминающая оперных актрис, тремоло в голосе в драматических местах, расцвечивание жестов—все это балласт, все это надо отбросить как ненужное»¹⁶.

Было бы неверно утверждать, будто один Калантар так думал и предполагать, что его замечания были необоснованы, явились результатом разницы во вкусах, как думала сама артистка. И это понятно, так как со всех сторон она слышала только хвалебные отзывы.

И разве могла Арус Восканян—пока еще молодая артистка—терпеливо выслушать и оценить по существу сделанные ей критические замечания, если ее игра в такой бессмысленной пьесе, как «Жизнь Будды», восхвалялась и объявлялась подлинным выражением сценического искусства. К тому же артистка выступала теперь вдали от опытных и внимательных глаз своей наставницы Азнив Грачия.

«Что касается до г-жи Арус Восканян, — восторгался один рецензент,—то надо сказать, что ее выступление в роли Изеилы явилось сплошным триумфом для нее и редким праздником искусства для армянской сцены. Артистка развернулась во всю ширь своего дивного дарования и очаровала всех. Восторгам публики не было конца. Теперь стало ясно и бесспорно, какую великолепную жемчужину армянского искусства мы имеем в лице этой молодой артистки»¹⁷.

Всякое критическое замечание, хотя и правильное, объявлялось враждебным, попыткой уничтожения таланта и, словно в отместку за это, артистку расхваливали с таким неистовым рвением, что это неизбежно толкало ее к самовлюбленности, мешая ей прислушиваться более или менее серьезно к

критическому голосу, который много раз после Калантара и независимо от него, в связи с другими случаями обращал внимание Арус на опасность, угрожающую ее будущности в искусстве.

Так, например, в связи с исполнением роли Цивы («По ту сторону океана») было замечено, что «в таких ролях мадам Восканян вообще хорошо себя чувствует и умеет освободиться от неестественных движений и актерства». А вот и еще одно мнение: «Мадам Арус Восканян в роли Рукаи превзошла себя; игра была чрезвычайно тонкой, естественной, отсутствовало часто проявляющееся в ее исполнении актерство».

Все это, несмотря на критические нотки, написано с исключительно положительных в отношении артистки позиций и нет основания приписывать авторам этих статей какое бы то ни было недружелюбие. В этих хвалебных отзывах, как мы видим, прослеживается одна характерная слабость в мастерстве Арус Восканян—упор на внешнюю выразительность.

Правда, обо всем этом сказано косвенно. Но есть в критике и прямые указания на это. Взять, к примеру, исполнение актрисой роли Мессалы («Гидра»). Образ этот, по мнению одного рецензента, имеет две стороны: тщ-

внешнему лоску, чем сущности образа. Она воспринимала образ с внешней стороны, скользила по поверхности жизненной правды.

Например, об исполнении роли Рукаи, которое все признавали в целом удачным, один рецензент высказывается все же с оговорками: «Арус Восканян передает всю силу страсти Рукаи; этому способствует ее прекрасная внешность. Но в сценах зависти и мести она терпит поражение». Или, например, в связи с исполнением другой роли сказано, что актриса была хороша, но образ, который по пьесе является эфирным, получился у нее «очень уж материальным—реальным»²³.

Стремление ошеломить доходило иногда в игре Арус Восканян до таких размеров, что правдивые переживания уступали место манерности, чувственности. Артистка злоупотребляла своей красотой. В памяти зрителя запечатлевались не столько переживания героини драмы, сколько переодевания артистки от одного действия к другому, сшитые по последней моде платья, кокетство, обаяние и неотразимая женская привлекательность, та покоряющая красота, которая образовала вокруг актрисы огромную армию поклонников из среды буржуазной молодежи.

Прошедшей около десяти лет пути молодой, но уже, как мы видели, популярной и нашумевшей артисткой была Арус Восканян, когда в жизни армянского народа произошло историческое событие огромной важности—установление советского строя в Армении.

Двадцатые годы явились в жизни артистки периодом ее совершенно нового идейно-художественного развития.

Ни двойственность, что была характерна искусству Арус Восканян, ни индивидуалистические черты, довольно сильно выраженные в ней, не стали препятствием к тому, чтобы она, как это ни странно, одна из первых и,—что главное, с любовью и рвением, нашла свое место среди мастеров искусства, закладывающих основу нового, советского театра.

Работа в советском театре, деятельность в одном из лучших его очагов, каким является первый государственный театр, названный в дальнейшем именем Сундукяна, оказалась решающей для Арус Восканян, имела, мы бы сказали, спасительное значение. Артистка сама по разному поводу отмечала это. Она говорила, что только после установления советской власти она «глубоко поняла социальный

смысл сценического искусства», поняла, «какие почетные и приятные обязанности имеет советский художник перед новым революционным, освобожденным зрителем»²⁴.

Развернувшаяся в армянском советском театре борьба против индивидуалистических тенденций во имя ансамблевого театра, непримиримое отношение к низкопробному, безыдейному профессионализму и всякому застою, борьба за высокую идейность, за социальные основы образа и реалистическое раскрытие психологии, обусловленное ими, одним словом, провозглашение правды жизни в качестве руководящего принципа искусства стали ведущими принципами художественного воспитания Арус Восканян и, конечно, не только ее одной.

Артистка говорит, что совершенно новые условия жизни и деятельности «обогатили, изменили и раскрыли перед моим искусством новые горизонты»²⁵. Речь идет не о материальной обеспеченности. «Не было у нас более или менее удобного театрального здания, топлива и минимальных бытовых условий», — пишет Арус Восканян о своей деятельности в 1921—1922 годах. Но, по ее словам, «героическое дыхание новой эпохи охватило наше существо таким высоким энтузиазмом, что

мы с любовью и безропотно преодолевали все трудности и препятствия»²⁶.

Нельзя сказать, что актриса сразу и легко освободилась от психологии прошлого, главным образом от индивидуализма и вообще от пороков, мешавших ее развитию. Это был тяжелый процесс, полный страшной внутренней борьбы, во время которого Арус Восканян и формировалась как советская артистка.

С первых же лет ее жизнь в театре стала столь бурной и быстрой, будто она, находясь на какой-то возвышенности, смогла обозреть не только прошлое, но и завтрашний день театра, его будущее, хотя бы и в общих его чертах.

Если, скажем, ее Саломея и Трильби в одноименных пьесах были данью мещанским настроениям, оживленным в начале 20-х годов, то другие роли, как например, Амалия («Разбойники»), Антигона, Катарина («Укрощение строптивой») говорят о происшедшем в артистке переломе, о том новом, что отделило ее от прошлого. Это особенно стало чувствоваться, когда она предстала в образах, которые уже создавала в прошлом; например, в роли Насти («На дне») Горького, Соны («Злой дух») Ширвазаде, Дездемоны («Отелло») Шекспира. Дело не в том, что артист-

ка стала теперь более вдумчивой, внимательно относилась к каждому слову и старалась от общих и внешних черт образа перейти к его внутренней глубине. Более важны были ее подход к роли и раскрытие, в результате чего образы в корне изменялись.

Вот что пишет об этом сама артистка:

«Глубоко чувствуя и сознавая социальное назначение моего искусства, я начала искренно увлекаться только такими ролями, в высоком художественном воплощении которых звучали передовые мысли, возвышенные идеи, чтобы произнесенными со сцены словами и игрой суметь отобразить ложь прошлого, рабские понятия»²⁷.

Реализм, который в прошлом сравнительно бледно и, может быть, не всегда проявлялся в ее творчестве, теперь, постепенно укрепляясь, становился основным, определяющим и направляющим, наполненным идейностью методом ее мастерства.

То внутреннее беспокойство, которым отличалась Арус Восканян и которое по своей природе противостояло всякого рода окаменелости и застою, помогало ей быстрее воспринимать новое, оставаясь вдали от крайностей, вносимых в театр формалистами под флагом новаторства.

Новое, отмежевавшееся от прошлого, дало возможность Арус не отстать от своих товарищей по искусству и вместе с ними вступить на широкий и действенный путь развития советского театра.



В этот новый период жизнь Арус Восканян на сцене протекает под знаменем реалистического искусства и в атмосфере укрепления успехов, завоеванных армянским советским театром в борьбе против формалистических, вообще всякого рода антиреалистических тенденций.

Вместе с этим надо сказать, что актриса никогда не оставалась в стороне. Она находилась в водовороте споров о будущем театра, возможно, она иногда и отклонялась от главного, или даже ошибалась, но всегда была в борьбе.

Артистка одной из первых выступила против деспотизма режиссера. Она не мирилась с господствовавшим тогда требованием, согласно которому актер должен был быть только покорным выразителем воли режиссера. Она на протяжении всей своей жизни вы-

ступала в защиту актера, этой самой жизне-
способной силы сценического искусства.

В театре им. Сундукияна в одно время, особенно до 1936 года, имелись существенные разногласия по творческим вопросам. Здоровый актерский коллектив, который всегда был убежден в том, что единственный путь театра это реализм, правдивое отображение жизни, выступал против формалистов, взявших на некоторое время в свои руки художественное руководство театром. И когда в этой борьбе побеждали формалисты, театр всегда давал такие провалившиеся постановки, как «Пепло», «Макбет» и др. И наоборот, когда усиливались позиции противников формализма, театр показывал всегда высокохудожественные реалистические спектакли.

Реалистическая традиция театра имени Сундукияна завоевана и закреплена в атмосфере борьбы против формализма. В этой борьбе Арус Восканян была в первых рядах. Во всех случаях, когда в спектаклях господствовал формализм или эклектизм, Арус Восканян неизменно восставала. Она говорила, что «трюки, прыганье, беготня, вульгаризм, желание вызвать ненужный смех очень мешают спектаклю»²⁸. Противники реалистического искусства нередко преследовали актри-

су и иногда до такой степени, что в течение ряда лет она не получала значительных ролей²⁹.

Сохранились многочисленные свидетельства коллег артистки о ее борьбе и преследованиях, которым она подвергалась за свою непримиримость. Гурген Джанибекян, говоря о формализме, конструктивизме, эклектизме, указывал, что Арус Восканян «жестоко боролась против этих отрицательных явлений»³⁰. Об этом же говорит Вагарш Вагаршян. «Всякие нарушения реализма,— утверждает он,—иногда проявлявшиеся в стенах нашего театра, наталкивались на острую критику Арус, а иногда и на ее открытое сопротивление. В одно время она сильно пострадала из-за своей настойчивой борьбы, но ее упорство и последовательность ряда ее товарищей удержали на принципиальной высоте борьбу за социалистический реализм»³¹.

Гонения доходили порой до таких размеров, что актриса сравнивала себя с Катериной Островского.

Артистка говорила, что она перенесла много страданий и горечи. Роль Катерины Арус Восканян готовила тогда, когда руководство театра преследовало ее за нетерпимость к представителям формализма в теат-

ральном искусстве. «Во время репетиций и изучения роли я чувствовала себя Катериной»,—писала она в своем дневнике, хотя тут же подчеркивала, что сама великолепно понимает всю разницу между ее судьбой и судьбой Катерины, коренное различие эпох. «Во времена Катерины,—пишет артистка,—она не могла иметь никакого спасения и выхода, кроме самоубийства, а теперь я никогда даже не подумаю об этом; теперь не повинны ни время, ни строй, а только определенные люди, а показать этим людям, что они ошибаются, что злоупотребляют своей должностью и правом, возможно»³².

Артистка волновалась и возмущалась, жаловалась и протестовала, писала, что «существуют все условия для веселой, радостной, счастливой жизни и только какие-то люди мешают». Она даже думала оставить сцену.

Борьба за реалистический театр была борьбою за передовой советский театр.

В «Правде» в 1936 году появились редакционные статьи: «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальш», направленные против формализма и натурализма в искусстве. Поставленные в них вопросы, имеющие программный характер, относились также ко



Дездемона
В. Шекспир «Отелло»

всем областям литературы и искусства. Эти статьи ознаменовали победу театральной общественности над формализмом и другими нереалистическими и антинародными течениями в искусстве.

Откликаясь на выступление «Правды», газета «Хорурдаин Айастан» в одной из редакционных статей, рассматривая театральную жизнь в свете поставленных задач, писала, что группа лиц за свою принципиальную борьбу «против натуралистического, формалистического и эклектического искусства» в театре подвергалась сильным гонениям. В числе этих товарищей упоминается также и имя Арус Восканян³³.



Арус Восканян, а вместе с нею и другие, понимали, что формализм никогда больше не сможет занять такого господствующего положения. За борьбой артистки и ее товарищей стояла передовая театральная общественность: зритель, критика, печать, правительство и партия. Однако это не означало, что борьба завершена, что в творчестве режиссера, художника и актера не могут иметь места отдель-

ные отклонения от реализма, к которым артистка продолжала оставаться непримиримой.

«Из-за своих взглядов и высказываний она часто сталкивалась с работниками театра, — вспоминает С. Меликсетян, — много раз ссорилась с тем или иным актером и режиссером, много раз волновала критиков. Она страстно говорила, возмущалась по поводу больших и малых изъянов и провалов в постановках пьес, по поводу неправильной трактовки героя спектакля и даже по поводу незначительных недостатков в оформлении. Она была готова в самых острых выражениях квалифицировать режиссера, внесшего в спектакль вульгарности, актера, увлеченного дешевым и мелко-травчатым искусством, критика, покровительствующего и защищающего плохой, низкопробный спектакль»³⁴.

Будучи убежденной, что главным объектом художественного отражения в театре является человек с его мыслями и переживаниями, Арус Восканян противостояла тем деятелям искусства, которые, увлекшись внешними впечатлениями, пренебрегали великой целью.

Артистка не мирилась с теми режиссерами, которые во имя красивой композиции поступали сценической правдой. Например, в

одном из своих писем она критикует новую постановку пьесы «Из-за чести». Она высоко ценила постановщика режиссера Вартана Аджемяна—его вкус и фантазию,—но не соглашалась с некоторыми психологически неоправданными мизансценами и положениями, вообще с нарушениями сценической правды.

«Никак не могу примириться со сценой, когда Маргарит бежит к внешней двери, чтобы покончить жизнь самоубийством,—пишет артистка в одном из своих писем.—Это сделано для того, чтоб Розалия и прислуга, сбегая вниз, остановились на лестницах, дабы создать картину. Никак не могу согласиться с тем, что для создания красивой композиции необходима бессмысленная мизансцена; возможна иная расстановка»³⁵.

Она не примирялась с теми режиссерами и художниками, которые забывали, что в общем сценическом рисунке ведущее место принадлежит действующему лицу, а остальное—лишь его обстановка. В том же письме, из которого мы привели цитату, написано: «Я не вижу глаз актеров—свет сверху и с боков безобразит черты их лица. Вместо глаз видны впадины, а лишить актера глаза — одного из его лучших оружий,—все равно что лишить борца его одной руки»³⁶.

По другому поводу артистка писала: «Были случаи, что из-за вмешательства некоторых художников и режиссеров, как многие, так и я, оказывались перед такими неожиданностями, когда чувствовали, как найденные в течение многих лет краски, мимика, детали становились жертвой или случайности, или непонимания.

Помню, как однажды во время спектакля я и Абелян пришли на сцене в ужас: нас оставили в глубоком мраке, чтобы синий занавес фона произвел впечатление неба, тогда как Отелло читает бумаги среди бела дня (за этим следует известная сцена ревности)»³⁷.

Готовясь к постановке «Без вины виноватых», артистка жаловалась на художника-оформителя, говоря, что одежда Кручининой и ее обстановка одноцветны. В таком случае среда поглощает сценический образ, вместо того, чтобы помочь ему выделяться. Артистка страстно спорит с художником, который при определении костюма Кручининой исходит вообще от эпохи; она не возражает против наряда Кручининой, характерного для своего времени, но противится механическому перенесению его из какой-либо книги или альбома без учета того, насколько этот наряд подходит к данному образу, соответствует

его душевному состоянию, его настроениям. «В нашей практике,—говорила артистка в своем выступлении на театральной конференции, — часто бывало, когда художник, не изучая характер образа, раскрывает альбом и выбирает какой-либо наряд, представленный в стиле эпохи, понравившийся ему. Ведь в ту же эпоху не все одевались в одном и том же стиле. Вот посмотрите на нас, все женщины одеты в стиле времени, однако каждая из нас с точки зрения цвета и формы одета по своему вкусу. Одна любит нарядность, другая простоту, третья аляповатость цветов и т. д.»³⁸.

Артистка приводит примеры из русского театра, она опирается на опыт московских постановок и говорит: «В моей памяти очень ярко сохранились положения, взгляды, которые весьма четко и образно рисуют данное психологическое состояние. Но я не помню, на каком фоне занавеса или стены находился актер в это время».

Арус Восканян возражала режиссерам, которые в своих постановках «на первый план выдвигали движения, а не смысл слова и лицо—зеркало души»³⁹. Она возмущалась, что «иногда важнейшие слова автора гложут в громовой музыке, беготне и шуме»⁴⁰.



Арус Восканян была приверженцем системы Станиславского. Жизнь лежала в основе ее сценического искусства. Она изучала пьесу, эпоху, но этим не ограничивалась. В основе образа, созданного ею, всегда были конкретные впечатления, взятые из жизни, переживания, душевные потрясения, полученные артисткой в связи с тем или иным событием, волнения, которые по своему характеру были близки к духовному состоянию образа, общему настроению. «Психологию своей роли, — говорит Вагаршян об Арус Восканян, — она изучает, исходя из материала автора, обогащая его определенными штрихами жизни образа до пьесы»⁴¹. Например, подготавливая роль Катерины («Гроза»), она вспомнила все страдания, которые перенесли многие и многие юные сердца. «Ведь еще в недавнем прошлом, — пишет она в своем дневнике, — существовали Катерины, я их видала как в Константинополе, так и на Кавказе»⁴².

Арус Восканян говорит: «Я вбираю в себя роль и собой выражаю ее»⁴³.

Актеры, игравшие с нею, подтверждают это. Она выходила на сцену, — говорят они, — с мыслями и чувствами образа. Она умела думать и волноваться точно так, как мог думать

и волноваться данный образ. Она не выносила на сцену своего отношения. Ее отношение к образу формировалось во время изучения и репетиций. Но в творческом процессе, во время спектакля она была в психологии своего образа, а образ—в ней.

Это свидетельство современников облегчает нам понимание того, почему артистка почти отказывалась гримироваться.

«Слегка гримируясь, она подчеркивала то или иное свойство образа», — пишет один из ее коллег. Вагаршян говорит, что «многие несведущие в искусстве люди считали это минусом Арус, но это было стилем ее искусства»; затем он добавляет, что то же самое замечалось у Комиссаржевской и отчасти у Дузе и Ермоловой⁴⁴.

Такого же порядка замечания делает артистка о самой себе. В ответ на упрек противников, что ее голос однообразен, актриса говорит, что «она никогда не меняет своего голоса, и это совершенно неважно, важно понять сущность типа и воспроизвести это мастерски, в углубленном виде»⁴⁵.

Если правильно понимаешь образ, если чувствуешь его, если тебе внутренние понятны высказанные им мысли, переживания, совершенные действия, тогда и без грима лицо из-

менится, то же самое станет с голосом, ибо меняется внутреннее самочувствие.

Неужели два различных образа, скажем, Нора и Дездемона, одинаково улыбнутся, если даже обе будут находиться, с точки зрения психологического состояния, в одной и той же атмосфере волнения. Для артистки различие между этими двумя образами—не в различии их характеров, а в различном восприятии жизни.

Для Арус Восканян лицо человека—зеркало его души. Если лицо остается неизменным, стало быть в душе не произошло никаких перемен, следовательно, грим будет лишь безжизненным выражением, простой маской. Нет надобности скрываться за гримом. Меняйся сам, изменится и твое лицо, изменится выражение твоих глаз, твои движения, твоя поза и т. д. Вот что вытекает из искусства артистки.

То же самое и с голосом. Основой впечатления является различие психологии. Если художник достигает восприятия этого различия, то, естественно, меняется и его голос.

И здесь не столь важно, какова теоретическая позиция артистки, сколько то, какое конкретное воплощение она получает в ее творчестве. Мы перелистываем страницы периодической печати, снова и снова читаем от-

звыбы об Арус Восканян, написанные в различное время, в различных городах, различными критиками.

Вот несколько выдержек.

Говоря об исполнении роли Кручининой, один русский критик находит игру актрисы «наполненной волнениями»⁴⁶. Другой критик, говоря о той же Кручининой в последнем действии, пишет, что голос ее «звучит с потрясающей глубиной»⁴⁷. По поводу исполнения роли Катерины критика высказалась так: «Талантливая артистка вносит такие искренние нотки в трагические моменты, что зритель невольно вздрагивает, забывает, что он находится в театре и живет, волнуется, страдает вместе с героиней»⁴⁸. И когда она в той же роли выступила в Тифлисе, критика писала в том же духе: «Зрители были увлечены ее непосредственной и взволнованной игрой, сосредоточенно следили за каждым шагом героини, созданной ею»⁴⁹. Или вот, например, что сказано о роли Сона, сыгранной Арус Восканян: «Восканян выступила в роли Сона; ее неповторимая и доведенная до совершенства очаровательная игра, полная чувства и волнений, живых переживаний, с запоминающимися движениями полностью захватила аудиторию; каза-

лось, что не пьеса разыгрывается на сцене, а сама жизнь⁵⁰...»

Ее товарищи по сцене, почти все без исключения, были убеждены, что Арус Восканян «умеет мыслить и волноваться точно так, как может мыслить и волноваться данный образ»⁵¹. То же самое утверждают и другие; один из критиков говорит: «Мы получали аромат жизни из ее игры»⁵². Автор другой статьи пишет об Арус, что «ее исполнение заменяло действительность»⁵³. Почти то же самое писал один из зрителей: «Горе Арус—искреннее горе, ее радость—искренняя радость»⁵⁴.

Мы думаем, что приведенного достаточно. Просто невозможно цитировать все статьи. Утверждаем, однако, что противоположных высказываний встречать не приходилось.

Кажется, что все это достаточно убедительно подтверждает, что созданные Арус Восканян образы, которые принесли ей большой успех, являются продуктом глубокого творчества, отмечены печатью острой мысли, всегда исполнены искреннего волнения, то спокойного, нежного, то бурного и страстного. Да, искусство Арус Восканян — результат глубокой интеллектуальной работы и в то же время — блестящее выражение сценической техники и мастерства. Вообще надо сказать, что Арус

Восканян была артисткой острого восприятия сценической формы, совершенно не безразличной, а, наоборот, чрезвычайно заботившейся о средствах передачи мыслей и переживаний, о степени их красочности и театральности.



Нельзя говорить об Арус Восканян, о ее творчестве и искусстве, не коснувшись хотя бы в двух словах ее сценической речи.

Арус Восканян неустанно спорила с теми людьми, которые заявляли, что «культура речи как в старом, так и в армянском советском театре находилась вообще в жалком, безобразном состоянии»⁵⁵. Она считала, что культура слова на дореволюционной армянской сцене, за малым исключением, была на подобающем уровне. По ее мнению, Петрос Адамян и Сирануйш достигли в этом отношении высокого совершенства. То же самое говорила она и об армянском советском театре. Арус Восканян возмущалась, когда иные люди представляли все в мрачных тонах, так, будто в театре ничего и не сделано. Артистки приводила примеры, вспоминала некоторые спектакли Левона Калантара, поставленные

преимущественно в 20-х годах, которые с точки зрения сценической речи были завоеваниями и отмечала его большую и плодотворную работу в этой области со дня основания советского армянского театра⁵⁶. Она напоминала и о множестве других примеров, о том, что «мы имеем немало артистов, являющихся мастерами искусства слова». Все это правильно, но бесспорно также и то, что никто из представителей советского армянского театра не работал так упорно, последовательно и так успешно в области сценической речи, как Арус Восканян.

Арус Восканян была одним из блестящих мастеров слова в советском армянском театре. Еще много лет тому назад Ширванзаде и другие отмечали ее «красивую дикцию, прекрасное произношение»⁵⁷, столь «чистое армянское произношение», что «зритель еще больше очаровывался этим красивым языком»⁵⁸. В самом деле, речь ее была правильной и четкой с точки зрения ударений, всегда легкой, плавной и понятной, предельно простой и ясной.

Немногим актерам удавалось добиться в области слова такой многогранности, как Арус Восканян. Музыкальность ее голоса ласкала слух и сразу привлекала к себе внимание.

Однако актриса так серьезно относилась к своему делу, с такой высокой сознательностью подходила к роли, что никогда не разрешала себе злоупотреблять своими природными данными, не любила чрезмерно подчеркивать красоту своего голоса, не избегала переливов, как это делали другие из-за боязни «потерять привлекательность тембра своего голоса»⁵⁹.

Она руководствовалась тем верным принципом, что слово на сцене получает прелесть и привлекательность лишь тогда, когда актер исходит из реальной психологии образа, когда он подчиняет свою речь правильному, полному и глубокому раскрытию содержания пьесы, передаче мыслей и волнений героя. Отсутствие переливов делает речь однообразной и скучной, но Арус Восканян была также против другой крайности, когда «актер в весьма спокойном ритме и тоне произносит несколько фраз, а затем вдруг совершенно без надобности, без какого-либо внутреннего или внешнего побуждения повышает голос и ускоряет темп и ритм последующих слов»⁶⁰.

Артистка придерживалась того мнения, что все эти приемы оказывают лишь внешнее воздействие, что только разнообразие голосовой выразительности является единственно пра-

вильным путем, что слово не самоцель и что всегда надо иметь перед собою общую характеристику образа и его различные душевные переживания.

Речь Арус Восканян звучала не только ясно, но и понятно, раскрывая с исключительной силой смысл произносимого. И это главным образом потому, что актриса умела ценить речь на сцене. Она всегда помнила ту мысль Лессинга, что «рисунок должен отличаться от его фона; узор, сделанный золотой нитью на золотом фоне—это жалкая безвкусица». В отличие от иных актеров, однообразно подчеркивающих все слова, даже те, которые имеют второстепенное значение в предложении, Арус Восканян так строила свою речь, что только одно слово получало особую значимость, а другие служили его фоном. Она строила свои фразы, всегда исходя из понимания того, что «среди нескольких предложений, связанных между собой, — одно самое главное, а во всем тексте отдельные куски—наиболее выпуклые, и они составляют вершины»⁶¹.

Все это свидетельствует не только об артистке, заинтересованной в судьбе родного театра, но и о художнике, постоянно мыслящем, образованном, одаренном широкими ин-

теллектуальными возможностями. Ясно, что все это не могло не выразиться в творчестве актрисы, не могло не иметь облагораживающего значения для ее сценического искусства.

Можно смело сказать, что Арус Восканян была одной из тех счастливых артисток, природные дарования которых развивались под благотворным воздействием их большой культуры.

4

Арус Восканян, особенно в период зрелого творчества, принадлежала к той группе художников, которые имеют свою тему в театре.

В литературе высказана точка зрения, что художник, будь то актер или поэт, все равно, откликается на различные явления жизни и что неправильно искать в его творчестве какую-либо ведущую тему. Это совершенно ошибочное мнение. Основой творчества актера является глубокое, разностороннее познание жизни. Однако это не значит, что художник представляет собой, как остроумно замечено, календарь, на листках которого зафиксированы разнообразнейшие события.

Изучение творчества Арус Восканян подтверждает, что существует целый круг мыс-

лей и чувств, целый ряд драматических положений, которые находились в центре творческого внимания этого художника и к которым, если не постоянно, то во всяком случае очень часто, она возвращалась с особой любовью и вдохновением. И это понятно, ибо артистка переживала особое воодушевление, когда образ был близок к наиболее ее волнующей, наиболее ее интересующей теме.

Ошибочно полагать, будто сценическое творчество Арус Восканян затрагивало только одну какую-то проблему. Конечно, ее возможности были значительно шире, а проявления ее таланта более разнообразны. Достаточно вспомнить исполнение ею роли веселой и озорной, находчивой и смелой Туаннеты («Мнимый больной»), Сюзанны («Женитьба Фигаро»), капризной, но любящей свободную жизнь Катерины («Укрощение строптивой») и другие, которые являются сценическими достижениями не только актрисы, но и всего нашего театра. Или же можно назвать ее Ануш («Дядя Багдасар»), чтобы особо подчеркнуть, каким исключительным комическим дарованием обладала прославленная драматическая артистка Арус Восканян. Приведем только одну выдержку из прессы, чтоб получить впечатление об исполнении актрисой роли Ануш.



Кручинина

А. Островский «Без вины виноватые»

Один критик писал: «А. Восканян свсёй превосходной игрой передает со свойственным ей совершенством хитрость, обворожительность и жестокость Ануш, она полностью использует эти черты героини, чтобы очаровать членов комиссии, обнаруживая свойственный этому аморальному существу душевный строй. С каким совершенством устраивает она сцены истерики. Ее истеричность, ложное жеманство, хитрость и бессердечие, а с другой стороны, искреннее чувство любви, горе и веселый звучный смех переходят подчас в иронию и злорадство, чередуясь с такой тонкостью и легкостью, что иногда трудно бывает определить моменты этих переходов. Эти душевные переломы образа представляются с большим чувством и мастерством. Несомненно, Ануш является одним из наилучших, незабываемых образов, созданных народной артисткой»⁶².

В самом деле, это было совершенством комического искусства.

Вышесказанное подтверждает разнохарактерность таланта Арус Восканян. Но оно одновременно свидетельствует и о том, что актриса отклонялась от своей основной темы. Нас же интересует именно главное направление ее творчества, те образы, в которых с

наибольшей силой выразился пафос ее артистической натуры.

Взлелеянной темой Арус Восканян была любовь. Речь идет не об обычной любви, которую мы много раз видели на сцене, а о том чувстве, которое наполняет жизнь человека большим содержанием. Любимый образ артистки — это борющаяся за свою любовь женщина, та женщина, которая, хотя и внешне своего окружения, но которую сковывают и подавляют моральные устои собственного общества и чувства которой неудержимо и страстно ищут выхода. И когда они его находят, они разрушают все преграды на пути и, хлынув вперед, приводят героиню к гибели.

Вопрос не только в своеобразной глубине восприятия любви, а в ее широком охвате, дающем артистке возможность посредством любви выразить многогранные человеческие чувства и страсти, стремления и мечтания, огромный духовный мир человека, богатый и бездонный, разносторонний и противоречивый, не только тоску, но и ненависть, не только ревность и месть, но и мечту о свободе, борьбу, героизм.

Конечно, эта тема не была новостью в армянском театре. Ее основы заложили на-

ши лучшие артистки. Можно вспомнить Маргариту Готье в исполнении Азний Грация, Кручинину — Сирануш, Ларису — Сатеник Адамян, Катерину — Ольги Майсурян. В творчестве Восканян, унаследовавшей многое от этих актрис и идущей по их пути, эта тема получила новую окраску. Существенное различие, однако, в том, что артистки нашего прошлого, какими бы они ни являлись крупными и яркими индивидуальностями, не были свободны в своем творчестве от определенной ограниченности, так серьезно сковывавшей их и мешавшей им.

Крупнейшее преимущество Арус Восканян состоит в том, что, начав свою творческую жизнь вместе с ними, она продолжала ее в советском театре и изображала любовь угнетенной женщины, ее мечту о счастье как женщина уже освобожденная, которая по психологии и интеллекту стоит значительно выше своих героинь и правильно понимает не только психологические основы красивых мечтаний и трагических падений женщины прошлого, но и социально-исторические корни, порождавшие и обуславливавшие эту психологию. Однако Арус Восканян имела преимущество не только перед своими предшественницами, но и перед преемницами; ее

преимущество перед предшественницами заключалось в ее мировоззрении, а перед преемницами в том, что изображаемая ею жизнь была не только результатом изучения, но большей частью той действительности, которую она видела собственными глазами и сама пережила.

Сценическое искусство Арус Восканян отличалось особенностью, противостоящей творческому пониманию воплощаемых образов и ее выдающейся современницы—Асмик. Последняя, играя роли простых людей, не превращала их в героев, и, наоборот, если даже играла героинь, то делала их обыкновенными людьми, не отличающимися от других. А Арус Восканян, в отличие от Асмик, отбирала образы с героическими характерами. Повседневность была чуждым и неприемлемым миром для нее. Сильные же духовные потрясения, романтические взлеты, порывы мысли были, напротив, любимы и родственны, близки и понятны ей.

Вполне возможно, что в подобной эстетической ориентации артистки определенную роль сыграла также и традиция, идущая со времен Чмшкяна, с одной из замечательных представительниц которой Арус Восканян работала в первые годы своей сцениче-

ской жизни. Речь идет о Сирануйш, художнице, чье творчество было пронизано героическим пафосом.

Все работавшие с Сирануйш актрисы испытали на себе силу ее обаяния. Совершенно естественно, поэтому, что влияния великой артистки не избежала и только что вступившая на сцену Арус Восканян. Насколько известно, сама Арус Восканян этого не отрицала. Один из русских журналистов, беседовавших с Арус Восканян, писал с ее слов: «Театр Сирануйш стал для Восканян настоящей студией, в которой молодая актриса познавала в искусстве пути сценической правды»⁶³.

К сожалению, артистка не записала советов, данных ей Сирануйш. Однако ясно, что Сирануйш должна была направить Арус Восканян, обладающую всеми внешними и внутренними данными драматической актрисы, по тому пути, по которому прошла сама, будучи убежденной, что этот путь—если не единственный, то, во всяком случае, наиболее правильный в сценическом искусстве.

Почти вся сценическая жизнь Арус Восканян дает основание думать, что Сирануйш оказала на нее стимулирующее влияние.

В свое время Сирануйш, а в дальнейшем

Арус Восканян отстаивали в своем творчестве ту мысль, что героизм свойственен не всем, а только отдельным, избранным людям, мысль, которая была пересмотрена артисткой, как мы увидим, позже, только в последний период ее жизни.

Этим и надо объяснить то, что в центре внимания артистки была не рядовая женщина, а яркая индивидуальность; образ женщины, которая не только недовольна, но и находит в себе силу и мужество не смириться с оковами, способна вступить в борьбу против всего общества, которая может стать во главе отважных и быть их знаменем.

Когда Арус Восканян играла Дездемону, то она, может быть, не столько подчеркивала ее любовь и преданность Отелло, ее чистоту, сколько свободомыслие, позволяющее ей стать выше отца и вообще аристократической среды. Рассказывая историю своей Дездемоны, артистка останавливалась на одной подробности, интересной с точки зрения занимающего нас вопроса. Еще в начале артистического пути Арус Восканян посчастливилось играть роль Дездемоны, которую, как известно, она приготовила под наблюдением Азнив Грачия. Артистка вспоминает, что она не могла слышать, вернее, выносить порицания

Отелло в бесчестии и что «какое-то внутреннее чувство,— говорит она,— диктовало ответить ему криком протеста»⁶⁴.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько присуще девушке из благородной семьи эпохи Возрождения чувство протеста, столь естественно возникшее в душе молодой артистки. На это же в свое время обратила ее внимание Азнив Грачия. «Дездемона,—говорила ей Азнив Грачия,—является идеальным образом женщины эпохи Возрождения, которая не протестует, а удивляется, и даже причины ярости любимого мужа ищет в каких-то своих ошибках»⁶⁵. В признании Арус Восканян важно не ошибочное понимание роли, а ощущения артистки, ее своеобразный подход, не вытекающий, правда, из образа, а приписываемый ему, но подход, который скорее характеризует артистку.

Отметим, что Арус Восканян долгое время не могла освободиться от чувства, возникшего в ней естественным путем. Наша критика в свое время даже упрекала ее в этом.

Роль Дездемоны в театре им. Сундукяна исполняли, кроме нее, Рузанна Вартанян и Сюзанна Гарагаш. Вартанян, подчеркивавшей душевную чистоту героини, критика со-

ветовала придать образу «больше теплоты и энергии»⁶⁶, а в Гарагаш, выделявшей тоже невинность Дездемоны, та же критика хотела видеть «вместе с нежностью, также и страстность венецианки»⁶⁷, т. е. фактически именно те свойства, которые преобладали в Дездемоне Арус Восканян; об Арус Восканян критики писали, что ее Дездемона является итогом «тщательного и всестороннего изучения образа»⁶⁸, что в ее исполнении получается «решительная, сильной воли женщина»⁶⁹, но что артистка обращает недостаточное внимание на другие стороны образа.

Вот это стихийное ощущение, возникшее у Арус Восканян еще в 10-х годах, позже, уже в советском театре, приобретает новое качество, превращается в руководящий принцип творчества. В этот период артистка не то, что наделяла образ свойствами, которых у него нет, а находила эти свойства в образе и, если драматический материал позволял, она превращала их в самые существенные черты сценического характера.

Но и в эти годы у Арус Восканян проявлялось иногда стремление приписать героизм образу, когда для этого не было достаточного основания. Мы имеем в виду 20-ые годы. В качестве примера можно привести Амалию

в спектакле «Разбойники». Критика была довольна актрисой, она писала, что Восканян «играла прочувствованно в этой неблагодарной роли», но вместе с тем она упрекала ее за то, что «в пятой картине она была более чем героична; не чувствовалось скромной и милой Амалии»⁷⁰. В дальнейшем, в более поздний период, когда Арус Восканян уже прочно стояла на позициях советского искусства, она проявляла это стремление только в тех случаях, когда образ давал для этого хотя бы минимальную возможность.

Такова была ее Маргарита («Из-за чести»). Такова была и ее царица-мать («Страна родная»).

Взять хотя бы последний образ. В роли царицы-матери выступали и другие артистки. Критика не высказывала недовольства в отношении них, но находила, что игра Арус Восканян выгодно отличается и, как сказано в одной статье, она самобытна. Автор статьи говорит, что «артистка производит глубокое впечатление, в особенности тогда, когда внушает сыну быть решительным и твердым в отношении к Весту Саркису»⁷¹.

Критика отмечала эти особенности игры Восканян также и в связи с другими образами.

Печать, например, указывала, что Рузанна Вартамян в спектакле «Намус» «образ Сусанны строит в мягких, лирических тонах»⁷², а Сусанна-Арус Восканян уже вся охвачена духом протеста против необоснованных обвинений мужа⁷³; а другой критик писал: «В интерпретации Арус Восканян мы видим вспышки протеста против окаменелых форм жизни»⁷⁴. А вот еще один образ—Нено в пьесе «Арсен», которую играли Арус Восканян и Сюзанна Гарагаш. Все газеты пишут, что Нено у Гарагаш — «лирический образ»⁷⁵, что она «лирична и эмоциональна»⁷⁶, а Восканян наделяет ее «героической смелостью»⁷⁷. Артистка полностью выражает бунтарский характер образа⁷⁸, а в одной газете было написано даже, что «она придает образу Нено революционно-романтическую окраску»⁷⁹.

То же самое мы находим и в оценке Маргариты.

Центральную роль драмы «Из-за чести» в театре имени Сундукяна в одно время играли две артистки: Арус Восканян и Рузанна Вартамян. Критика отмечала, что «бросается в глаза различие в их толковании образа и в игре»⁸⁰. Образ, созданный Вартамян, раскрыт в лирическом плане, тогда как

Маргарит у Восканян — более вдумчивая, более зрелая по мыслям и чувствам, более сильная по характеру»⁸¹.

Говоря об этом, мы не ставим перед собой задачи упрекнуть Арус Восканян, тем более, что драматический образ дает основание и для такой интерпретации. Просто мы хотим подчеркнуть отмеченную нами тенденцию в искусстве артистки, то, что прежде всего привлекало ее в образе.

Стремление артистки придавать образам героичность более глубоко и обоснованно выразилось в исполнении таких ролей, как Нора («Кукольный дом»), Кручинина («Без вины виноватые»), и особенно Катерины («Гроза»).

Мы уже сказали, что центральной темой творчества Арус Восканян была любовь.

Любовь в понимании актрисы является не узко личным переживанием, а чувством, отражающим жизнь в различных окрасках. Любовь Маргариты отличается от любви Норы, а любовь Дездемоны — от любви Катерины.

Достаточно вспомнить ее Раутендлайн («Потонувший колокол»).

Кто может забыть эту простую и правдивую, не знающую жизни девушку, которую неожиданно воспламеняет искра любви. Ар-

тистка акварельными красками рисует нежный сказочный узор ее чувства, начиная от возникающего трепета любви этого создания природы до первой слезинки, пролившейся из ее глаз.

Раутендлайн Арус Восканян была законченным сценическим образом, оставившим неизгладимый след в памяти всех, кто ее видел.

«И сегодня перед моими глазами Раутендлайн Арус Восканян,—пишет Вагарш Вагаршян.—Сидя у колодца на фоне леса, обхватив руками свои полуобнаженные колени, слегка подавшись вперед и немного склонив голову, устремив взгляд вверх—в пространство, слагает фея свою песню, и эта песня в чистом произношении Арус Восканян звучит как роковая мысль, как выражение устремлений юной чистой души. Голос актрисы уносит зрителя в неведомый мир сказок и мечтаний и заставляет его дрожать за судьбу сценической героини»⁸².

Если в подобных ролях Восканян изображала непорочную любовь от ее зарождения до мощного проявления чувства, когда женщина поднимается на защиту своих прав, то в ряде других ролей она создавала образы женщин, окунувшихся в грязь, надлом-

ленных жизнью, сбившихся с пути под влиянием тяжелых социальных условий. Однако и тут разум и воображение артистки занимали не падение, не пороки, а чистота и добродетель, которые хотя и опорочены и затоптаны в грязь, но продолжают существовать. Артистка согревала роль теми искорками души героини, которые хотя и прятались теперь где-то далеко, но которые завтра или может быть через много дней, когда условия жизни изменятся, разгорятся и, став факелом, осветят ее путь в иную, совершенно новую жизнь.

Жизнеутверждающая сила искусства артистки много раз была отмечена и засвидетельствована зрителями и критиками.

Мы не имеем возможности остановиться подробно на всех образах, созданных Арус Восканян, но мы не сомневаемся, что такое исследование в будущем будет сделано. Да будет нам позволено в данном случае руководствоваться народной мудростью, гласящей, что нет надобности полностью опорожнять бочку, чтобы отведать вкус вина. Наша задача — остановиться на некоторых ролях, созданных артисткой, особенно на двух: на Норе и Катерине, на образах, которые в наиболь-

шей степени выражают характерные черты главной темы творчества этого замечательного художника.



Арус Восканян давно, еще до революции, мечтала играть роль Норы. Но так как эта роль принадлежит к числу самых трудных в мировой драматургии, то Азнив Грачия, как говорят, предупреждала Арус, советовала ей не спешить, «подожждать по крайней мере 10 лет, прежде чем создавать этот образ»⁸³.

В роли Норы актриса выступила впервые в 1922 году.

О Норе-Арус Восканян написано немало. Какие только хвалебные слова не произнесены в адрес артистки. «С начала пьесы до конца,— пишет один критик,— она передавала в тончайших переливах душевное напряжение, постепенно нарастающее в ней»⁸⁴. Другой критик высказывался так: «Все ее движения, все ее выразительные средства, мимика, интонация тщательно отработаны и нет ничего лишнего, преувеличенного или принужденного, нет ни одного неестественного психологического момента»⁸⁵. «Арус Восканян,— читаем мы на страницах журнала «Хо-

рудаин арвест»,—передает образ Норы с реалистической прозрачностью, тонкостью и самостоятельностью»⁸⁶. Ее даже сравнивали со знаменитой Комиссаржевской. Может быть и не без основания. Один из критиков, например, писал: «Ее Нора со всей смелостью может быть поставлена рядом с таким творением, каким является Нора знаменитой Комиссаржевской, и от этого сравнения она совершенно не бледнеет»⁸⁷.

Были критики, которые считали Нору-Арус Восканян вершиной ее творчества. Можно, конечно, и даже должно оспаривать это. Однако Нора является одним из крупнейших завоеваний Восканян, подлинной ее победой, ролью, в которой неподражаемый талант артистки проявился во всем своем блеске.

Сложность образа заключается не только в психологическом росте, переживаемом героиней на протяжении всей пьесы.

Трудность состоит в том, что Нора «внешне легкомысленна, но сложна по внутреннему своему содержанию». Вернее, она не легкомысленная, как думают иные, а «энергичная, веселая, сохранившая свою детскую бодрость и настроения». Весьма трудную задачу — увязать живость характера с душевной серьезностью и сложностью — разрешала артистка

успешно, выявляя в богатстве красок не только вкус и сдержанность, но естественность и искренность чувств.

Нора-Арус Восканян была то детски наивна, то мрачна и полна отчаянной тревоги, то вдумчива, то яростна и воспламенена, она страдала и мучилась, но мечта о счастье любви никогда не погасала в ее глазах.

Когда артист действует на разум и душу зрителя до такой степени, что, можно сказать, исчерпывает его представление об образе, то есть не оставляет места для взлета его воображения, то это означает, что артист полностью достиг своей цели. Так бывает всегда, когда артист или артистка играют хорошо, и образ так запечатлевается, что после этого затрудняешься примириться с другим, может быть, с не менее удачным исполнением, потому что этот другой образ не такой, какой уже ты однажды видел.

Арус Восканян долго играла Нору, около двух десятилетий, и это позволило ей отшлифовать, сделать более совершенным сценический образ. Критика уделяла большое внимание работе актрисы над этим характером; спустя год после того, как она впервые сыграла роль Норы, пресса отмечала, что она прогрессирует от одного представления к дру-



Нора

Г. Ибсен «Кукольный дом»

тому. Один из критиков пишет: «Чтобы убедиться, сравните ее Нору текущего года с прошлогодней. Уже тогда она была глубока и сильна, однако в этом году она просто потрясающая и удивительна своими тонкостями; детализацией штрихов и естественностью»⁸⁸.

Эта высокая оценка не была плодом малотребовательной критики тех времен; игра артистки получала ту же высокую оценку и позже, уже в 30-х и 40-х годах.

Образ Норы в творчестве артистки с каждым годом рос, развивался и углублялся. Зрелость разума и души, достигнутая артисткой в те годы, расширение и рост ее мировоззрения должны были особенно сказаться на тех ролях, которые она играла в различные этапы своей творческой жизни. Одно дело ее Нора 20-х годов, когда советский театр только что начал свою деятельность и артистка находилась в периоде исканий, другое дело — 30-е годы, когда реалистическая игра Арус Восканян в этой и других ролях уже твердо зиждилась на понимании социальных вопросов.

Воплощение образа Норы в начале пьесы, когда героиня еще полна детской веры в жизнь, удавалось артистке сначала сильнее, чем следующий этап развития образа. В дальнейшем же в ее игре очень большую значи-

мость получил конфликт, переживаемый Норой.

Нельзя сказать, что с годами первый период жизни Норы артистка раскрывала менее удачно, чем прежде, хотя следует заметить, что возраст уже становился отчасти понятным и естественным препятствием в этом отношении. Однако духовное возмужание Норы — результат пережитого ею разочарования — в 30-х и 40-х годах получил такое сильное звучание, что первые сцены не производили уже больше того впечатления.

В бумагах артистки найдена рукопись об исполнении роли Норы; эта рукопись необычайно характерна с точки зрения интересующего нас вопроса. «Героиня Ибсена Нора, — пишет Арус Восканян, — когда она осознает, что была в семье только куклой, предметом развлечения, уходя из дому, говорит мужу: «Прежде всего я человек, такой же, как ты, или хотя бы после этого я постараюсь быть человеком». Всегда, когда я снова работаю над этим восхитительным образом, я мысленно озираю духовный мир женщины 70-х годов и гляжу на нее и на ее мир глазами советской женщины 1940 года»⁸⁹.

Артистка поняла, что в образе существенным является не столько ошибочное представ-

ление Норы о жизни, сколько противоречие, возникшее между нею и средой, тот непримиримый конфликт, к которому привела ее в конце-концов честность.

Таким образом, центром внимания Арус Восканян было возрождение Норы. Хотя эти два этапа жизни Норы различны, явно противоположны, все же артистка, в особенности в последние годы, подготавливала духовное обновление героини уже с первого действия. Она, подобно Элеоноре Дузе, не отказывалась от детского периода Норы, но, как и та, вносила принужденность в игру с детьми и не доводила, как многие артистки, женственность своей героини до степени кокетства, чтобы психологически оправдать серьезность Норы в конце. Наоборот, в первом же акте, правда, еще в очень сдержанной форме, она показывала иногда такие душевные взлеты, которые давали зрителю почувствовать возможность сильных и глубоких переживаний у этой беспечной, полной неотразимого обаяния, шаловливой, как дитя, женщины. Так играла и Комиссаржевская, Нора которой, как и героиня Восканян, еще до своего духовного перерождения уже начинает испытывать горечь жизни—оскорбления, тревоги, отчаяние, что зарождает в ней решение о самоубийстве,

переживания, которые придают иногда образу глубокую драматическую окраску, доходящую, казалось бы, до степени трагического, а иногда пробуждают в героине дух возмущения, вызванный тоской и огорчениями, бессилой яростью. Дузе отказывалась от последнего монолога Норы, считая его слишком риторическим, публицистическим, обстоятельство, немыслимое, по мнению Дузе, с точки зрения общей характеристики Норы. Арус Восканян, наоборот, придавала этому монологу весьма большое значение, ибо в нем Нора выступает с защитой своих прав, однако, подобно Комиссаржевской, актриса старалась сообщить монологу большую эмоциональную силу, чтобы он прозвучал как слово, порожденное страданиями, как результат пережитого.

Известно, что немногим артисткам удавалось отобразить возрождение Норы. В большинстве случаев получались бесцветные и неубедительные образы, может быть, потому, что сами они не очень-то верили в такую возможность. То же самое могло случиться и с Арус Восканян, если бы она играла эту роль прежде, скажем, в 10-х годах. Но армянская артистка приступила к этому образу только в советском театре. Мы не можем

сказать, что этот шаг был осознанным, однако то обстоятельство, что она начала выступать в этой роли именно в тот период своего творчества, когда жизнь выработала в ней более широкие взгляды на сложность человеческого характера, дало ей реальную возможность рассмотреть этот вопрос с новой точки зрения.

В архиве артистки хранится материал, написанный, возможно, в качестве статьи для опубликования, или для выступления. В этом материале Арус Восканян касается образа Норы и освещает те позиции, с которых она подошла к этой роли.

«Общественное положение женщины,—пишет она,— было в буржуазном мире оскорбительным, унижительным, рабским. Женщина была в семье безропотной исполнительницей, прислугой, поварихой, а в лучшем случае, т. е. в имущих кругах, красивым предметом, мебелью, куклой в доме и для мужа. Только как редкое исключение сильные волей и индивидуальностью решались разорвать цепи их рабства и, бросившись в общественную среду, стать человеком, подвергаясь, конечно, неизбежному гнению окружающих.

Воодушевленная этим сознанием, я поняла, какое большое значение в моей творче-

ской жизни сыграла Нора. Я работала день и ночь, перечитывала и изучала все произведения Ибсена, критические работы... и так привязалась к Норе, что вне репетиций, в жизни, во время разговоров, споров, представляла ее, или, вернее, мне казалось, что я Нора.

Словами гениального Ибсена я пыталась выразить протест и беспомощную ярость бесправной женщины против общества и ее окружения»⁹⁰.

Особенно знаменательны были заключительные моменты игры Арус Восканян в роли Норы. Печать отмечала, что «игра артистки, насыщенная драматизмом, нарастает, достигая апогея в последнем акте, когда она покидает мужа и семью»⁹¹.

Сцену расставания, которая сама по себе является глубоко волнующей, Арус Восканян не строила на чувствах, как это делали другие актрисы. Она удалялась спокойно, но с таким прощальным взглядом, что вызывала не чувство жалости к разочарованной Норе, а чувство гордости за нее. До сих пор еще ярко сохранилось впечатление от той сцены, когда «Гельмер показывается Норе таким, каков он есть: посредственным, жалким, трусливым, эгоистом; на лице Норы мы видим внутреннюю борьбу, чувство непреодолимой

ненависти к окружающему за крушение ее иллюзий, а затем и принятое ею тяжелое решение»⁹². Нет больше прежней Норы, есть новый, совершенно иной человек, взамен прежней куклы. Если до этого Нора завоевывала любовь своей необычайной чистотой, то теперь мы являемся свидетелями ее духовного роста. Здесь игра Арус Восканян доходила до обобщения. Это был не обычный житейский разрыв, а рождение нового человека. Нора-Арус Восканян не просто оставляла мужа и уходила из дому, она разрывала все связи со средою, в которой жила до сих пор.

Она удалялась спокойно, но чувствовалось, что остановить, удержать ее от этого шага невозможно, так как в истолковании Арус Восканян Нора сама решала свою судьбу, а не муж или дети, как это всегда случилось, когда пьесу интерпретировали как трогательную историю крушения мещанского благополучия. Так знаменитая «Режан играла именно «Кукольный дом», случай из жизни, грациозную куколку, веселенькую птичку; она по воле автора уходит из дому, но этому плохо веришь, ибо этот уход артисткой художественно не оправдан, получив свое сценическое разрешение в плане маленькой, чисто

житейской правды—неправдоподобной в данном случае»⁹³. В литературе то же самое сказано относительно лучшей Норы немецкого театра — Агнессы Сормы, которая также была «куклой», полной женственности. «Эта «куколка» неотразимо кокетничала, великолепно играла с детьми, с заразительной увлекательностью плясала тарантеллу. Любопытно, что немецкий театр переделывал и финал ибсеновской пьесы в плане торжествующего мещанства, лишая Ибсена его протестующего конца: когда Нора хочет бросить свой дом, на пороге показывается ребенок с криком «мама, мама!» — и Нора остается»⁹⁴. Нора же Арус Восканян не могла остаться что бы ни случилось, даже если бы ей сейчас же дали когда-то лелеемое счастье. Для нее не было не то что путей, а даже и узенькой тропинки для возвращения. Ею теперь управляло чувство непримиримости, направленное не только против адвоката Гельмера, но и против собственного прошлого. Мы не знаем, что случилось с Норой впоследствии, скорее мы знаем, что могло случиться, но одно ясно, что героиня Арус Восканян уходит с решимостью жить новой и духовно более возвышенной жизнью.



Арус Восканян в роли Катерины Островского выступила в 1935 году. Исполнение этой роли было знаменательным шагом в жизни актрисы с точки зрения раскрытия основной темы ее творчества.

Катерина-Арус Восканян является в сценическом искусстве артистки одной из вершин, которая, как нам кажется, пока еще понастоящему не оценена. Говоря об образах, созданных артисткой, критическая литература большей частью выдвигает образ Норы и Дездемоны. Это правда, что Арус Восканян была наилучшей Дездемоной армянской сцены; правда и то, что она с особой любовью исполняла эту роль, из года в год отшлифовывала и совершенствовала ее. Но каким бы чарующим и привлекательным ни был образ Дездемоны, он не давал того богатого мира душевных переживаний, которые артистка в таком обилии могла найти и нашла в Норе и, в особенности, в Катерине.

Ей не довелось играть роль Катерины так долго, как Дездемону. Всего лишь три года. Однако она чувствовала себя сильно привязанной к героине Островского. «Эта пьеса Островского так гениально написана,—писа-

ла артистка в своем дневнике под впечатлением репетиций «Грозы», — так реально, что я до последних репетиций волновалась и проливала слезы»⁹⁵.

Артистка с прочной славой, привыкшая к щедрым похвалам, переживала неподдельное творческое беспокойство, страх и тревогу. «Интересно, какого приема удостоюсь»⁹⁶, — пишет она в своем дневнике накануне первого спектакля. Волнение артистки было понятно, но совершенно излишне. «Какой замечательный день сегодня для меня, — пишет она в том же дневнике, — вчера состоялось у нас первое представление «Грозы»; очень хорошо прошло; аплодисменты, возгласы, многие пришли за кулисы, восхищенные целовали и меня и Асмик... Все мы оставили хорошее впечатление, и Асмик сыграла хорошо, и Вагарш, и другие»⁹⁷. Критика также тепло и высоко оценила Катерину-Арус. Один из критиков говорит, что игра актрисы в «Грозе» доходит до виртуозности⁹⁸, другой критик видит в ее исполнении «содержательную... продуманную и богатую... сдержанную и корректную... высокохудожественную игру»⁹⁹ и т. д.

О Катерине-Арус Восканян высказался также побывавший в Армении американский театровед профессор Данан, видевший пьесу

Островского в московских театрах. Данан находил, что «здесь режиссерская трактовка значительно отличается; в спектакль внесено больше элементов, вызывающих смех зрителей, тогда как в других театрах господствуют моменты более серьезные»... И несмотря на это, по его словам, «большое впечатление оставляет мастерство народной артистки Арус Восканян». «Ее великолепная игра в роли Катерины в «Грозе» Островского,— продолжает свою мысль американский профессор,— еще раз доказала, что армянская женщина внесла замечательную лепту в советское театральное искусство»¹⁰⁰.

В высказываниях профессора Данана мы считаем особенно важным то, что, по его мнению, образ, созданный армянской актрисой,— такое творение, которое выходит за рамки национального театра и является вкладом в общую сокровищницу советской театральной культуры. Восканян очень любила некоторые из своих ролей, однако больше других—Нору. И единственный образ, который она ставила рядом с Норой,— это Катерина. Разве после этого не понятно, почему Арус Восканян была так заинтересована выступить в Москве в роли Катерины? Но это ей не удалось. Она надеялась, даже уверенно заявляла, что театр

имени Сундукяна после своих московских гастролей восстанавит «Грозу», которая тогда уже несколько лет не шла. Но и это не осуществилось. И, очевидно, именно поэтому в 1942 году во время встречи в Ереване выдающихся представителей московских театров с известными мастерами армянской советской сцены артистка выступила с исполнением ряда отрывков из роли Катерины. Такие блестящие мастера московского Малого театра, как В. Рыжова и В. Массалитинова, много раз видевшие Ермолову и игравшие с ней, были восхищены Катериной-Арус Восканян.

Как играла роль Катерины Арус Восканян?

По сравнению с Норой, палитра артистки была здесь иной. Если в рисунке Норы преобладала какая-то приятная легкость и живость, то для Катерины характерно было внешнее спокойствие, неторопливость. Образу Катерины не было свойственно то многообразие красок, которое мы находим в Норе. Не было в нем беспечной веселости, ни той степени женственности, которая делала Нору даже «невинной лгуньей». Подбирая краски для Катерины, артистка проявила небывалую скупость, но найденные ею две-три краски создавали полотно, отличающееся бездонной глу-

биной мыслей и чувств. Нельзя сказать, что Катерина была лишена того лиризма, которым отличалась Нора. Однако лиризм Норы господствовал в ней до конца, даже в самые трагические минуты ее жизни. В тихом же облике Катерины за ее лирической нежностью артистка давала почувствовать не только непокорность ее души, но и всю грозную силу ее характера. Это и поднимало игру Арус Восканян до трагического звучания.

В театральной критике была высказана неправильная, ошибочная мысль. Может быть, и не было бы необходимости к ней возвращаться, если не иметь в виду, что в будущем это может ввести в заблуждение людей, интересующихся творчеством артистки, в особенности тех, кто лично не видел Арус Восканян на сцене и, в частности, ее игру в роли Катерины.

Один из критиков писал о Катерине-Арус Восканян: «Слишком подчеркнута религиозная драма совести, покаяния и искупления через мученичество. А между тем, именно в этой постановке желательно было бы видеть Катерину как «луч света в темном царстве», как протестующий голос против гнета и насилия»¹⁰¹.

Прежде всего, вопрос поставлен очень

странно: критик считает желательным то, что является обязательным, ибо иная трактовка образа Катерины означала бы отход от Островского, искажение образа, утрату чувства историчности. Однако более странным кажется утверждение автора статьи, будто сказанное им относится «к спорным вопросам различного толкования образа». А затем он добавляет, что его критическое замечание «во-все не умаляет большого мастерства артистки, создавшей яркий, красочный и сочный образ Катерины»¹⁰².

Совершенно очевидна методологическая несостоятельность высказанных мнений; разве возможно принципиально возражать против толкования образа и одновременно дать столь высокую оценку игре.

Артистка не оставила без внимания этого критического отзыва. Возвращаясь к вышеуказанному вопросу, она в своем дневнике пишет: «Ведь религия и ее страшное воздействие на угнетенную и бесправную женщину 60-годов были самым сильным оружием «в темном царстве»¹⁰³.

Арус Восканян не могла представить Катерину свободной от религиозных предрассудков, однако, во всяком случае, не это было решающим в ее игре¹⁰⁴.

Вопрос этот затрагивался в театральной литературе и было правильно указано, что «актриса вовсе не сгущала до такой степени»¹⁰⁵ религиозные настроения в созданном ею образе.

И это действительно было так. Тот, кто видел Арус Восканян в роли Катерины, не может не засвидетельствовать, что религиозное настроение было только штрихом в ее игре, причем штрихом необходимым, дающим ей возможность объяснить, каковы были силы, сдерживавшие душевные взлеты героини.

Какую же оценку Катерине-Арус Восканян давали другие критики?

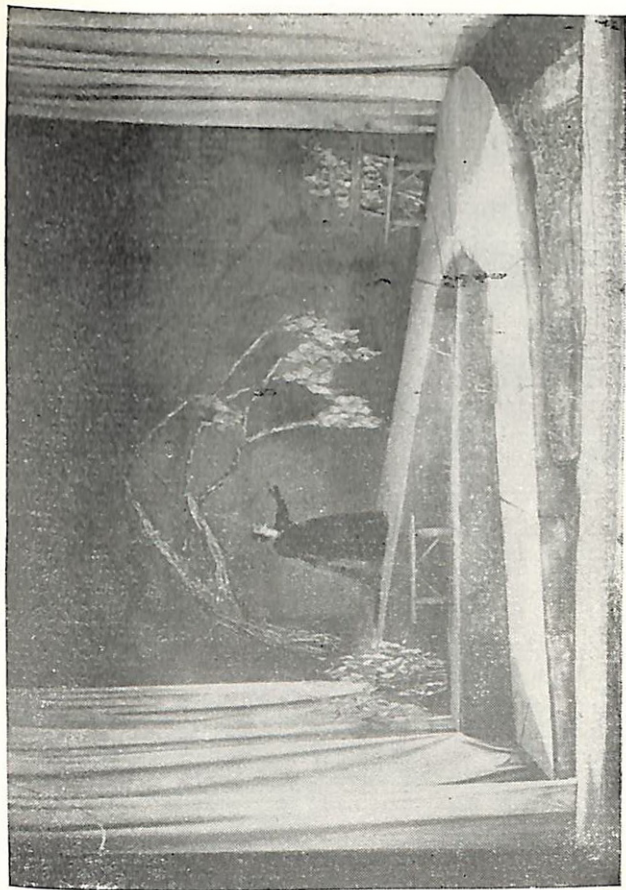
В архиве артистки хранится альбом, первые страницы которого занимают материалы: фото, критические статьи, письма зрителей и т. д., относящиеся к постановке «Грозы».

Нет ни одного письма, в котором с особой силой не подчеркивалась бы та мысль, что зрители восприняли Катерину-Арус Восканян как протестующую силу, поднявшуюся против «темного царства».

Рецензент газеты «Гракан терт» наряду с религиозным настроением видел в игре артистки «внутреннюю глухую борьбу», «бурлящие страсти», «чувство любви», «беспомощную ярость и протест»¹⁰⁶. Арус Восканян

выступала в этой роли также в Тбилиси. Печать отмечала, что «самоубийство Катерины-Арус Восканян было сильной и эффективной демонстрацией протеста и непримиримости против «темного царства» и его верных псов — кабаних и диких»¹⁰⁷. То же самое мы читаем в книжке «Арус Восканян». «В финале спектакля пробуждение самосознания Катерины доходит до протеста, направленного против дикого царства самодуров и полного несомненного разрыва с обществом, окружающим ее, в том числе и с Борисом Григорьевичем»¹⁰⁸. В памяти другого критика это исполнение запечатлелось как «протест яркой души русской женщины, страдающей в «темном царстве»¹⁰⁹. Тот же критик пишет, что «Арус-Катерина будто поет песню своего глубокого горя, песню отчаяния, свою лебединую песню, которая объективно превращается в социальный протест против мрака и невежества, угнетения и несправедливости»¹¹⁰.

Образ Катерины, как отметила однажды Арус Восканян, увлек ее не с бытовой стороны, а своим глубоким человеческим содержанием. «Готовлю Катерину «Грозы», — пишет Арус Восканян в своем дневнике, — всем своим существом отдалась этой роли; я очень люблю ее человеческое, скорее общечеловече-



Катерина
А. Островский «Гроза»

ское содержание. Меня не интересует бытовая линия, иначе и быть не может для меня...»¹¹¹. Однако это человеческое не было общим, отвлеченным понятием в спектакле. Наоборот, спектакль отличался социально-исторической насыщенностью. Арус Восканян не односторонне развивала образ. Естественное требование счастья, которым охвачена Катерина, было в ее представлении преступлением и находилось в непрерывном столкновении с чувством долга. Эти отсталые взгляды, являющиеся плодом патриархального воспитания, превратили Катерину в пленницу мрачного и затхлого мира. Но не это определяло игру артистки. Это было необходимо лишь для того, чтобы подчеркнуть другую, более важную сторону образа.

Артистка показывает Катерину, запутавшуюся в мучительных противоречиях; с одной стороны, она мечтает о свободной жизни, с другой стороны, полученное с детства воспитание, религиозные представления сковывают ее.

Катерина-Арус Восканян была, хотя и противоречивой, но сильной, решительной и страстной личностью. Она была одарена большим душевным богатством и не могла жить духовно обездоленной. Не было, не существо-

вало для нее жизни без счастья. Подобно тому цветку, который при восходе солнца тянется к его лучам, Катерина-Арус Восканян неудержимо стремилась к настоящей любви.

Катерина-Арус Восканян любила жизнь. И весь смысл своего существования видела в любви; она хотела, чтобы ее любили и ласкали, и это было в ее представлении наивысшим счастьем человека. Достаточно вспомнить артистку в сцене, когда Катерина рассказывает Варе о своих переживаниях, о том, что по ночам она не спит, что ей кажется, будто кто-то непрерывно шепчет ей на ухо, будто кто-то, обняв ее, несет далеко, далеко. Ее глаза излучали какой-то новый свет, взгляд менялся, казалась, будто она рассказывает не о своих мечтах, а о виденном, пережитом. Может быть, в этот миг ей даже казалось, что это не мечта, а реальность,— таким счастьем было озарено ее лицо.

Артистка правдиво передавала желание Катерины найти свое счастье в доме и, прежде всего, в муже. Естественным был и страх Катерины, что она может найти эту любовь в другом человеке. С какой правдивостью выражала она последнее, безнадежное усилие Катерины, но Тихон, не поняв ее, утрачивал право на ее любовь. В душе Катерины шла

сильная внутренняя борьба; у нее было только два выхода: восстать против своего окружения или молчать и, опустив голову, сносить все оскорбления.

Самой ценной стороной игры Арус Восканян было то, что она с невиданной глубиной выражала любовь своей героини и умела вложить в это чувство большое содержание. Ее Катерина выступала перед нами освобожденной от мучивших ее противоречий.

Важное и самое лучшее в исполнении артистки заключалось в том, что любовь Катерины в ее истолковании была не только желанием нарушить беспросветное однообразие жизни оскорбленной женщины, как это часто изображали другие актрисы, но и жаждой свободы, говоря словами Добролюбова, сильным стремлением быть безгранично свободной.

Свидание Катерины с Борисом было не обычной встречей влюбленных. Правда, Катерина-Восканян с величайшим счастьем предавалась своим чувствам. Игра артистки здесь ширилась, приобретая новый и большой смысл. Создавалось впечатление, что Катерина-Арус Восканян в этой сцене не столько упивалась выпавшей на ее долю любовью, сколько утверждала новую мысль — какое неограниченное счастье может дать подлинная любовь, когда

человек отдается ей без страха, без внутренних терзающих противоречий, полностью и без остатка. Катерина-Арус не боялась, что ее застигнут врасплох, она об этом не думала, как не думала и о том, что ожидает ее после. Она любила, потому что чувствовала себя свободной. Свобода становилась главным источником счастья человека.

Это был кульминационный момент игры Арус Восканян. Здесь ее Катерина стояла выше своей среды, выше всякого рода сковывающих предрассудков, выше религиозного ужаса. Этим и обуславливалось своеобразное решение образа артисткой в один из самых значительных периодов его сценической жизни.

Многие актрисы рисуют этот этап духовной жизни Катерины как возврат к мучительным противоречиям, которые обусловлены столкновением между любовью к Борису и сознанием супружеского долга, столкновением, завершающимся под конец гибелью Катерины. И нельзя сказать, что пьеса не дает оснований для такого толкования. Восканян же пошла по совершенно иному пути. Она, которая с такой силой умела подчеркивать душевные противоречия Катерины, после встречи с Борисом больше к ним уже не возвращалась. Этой борьбы для ее Катерины уже

больше не существовало. Теперь в ней началась иная борьба. После возвращения Тихона она должна была либо отказаться от своей любви и приспособиться к среде (чего, конечно, сделать не могла), либо продолжать тайную связь, лгать перед мужем в страхе быть пойманной каждую минуту, что также казалось совершенно немыслимым. Поэтому пусть все будет известно, пусть знают все. У нее нет иного выхода. Она хочет быть честной даже ценою гибели. И она раскрывает свое сердце перед мужем, признается во всем. Тяжелой и трудной была эта минута. Однако, в отличие от актрис, которые делают это признание покаянием грешницы, у Катерины-Арус Восканян не было и намека на раскаяние ни в голосе ни в выражении лица. Наоборот, после признания она бесподобна хорошела, все лицо ее освежалось каким-то благородным спокойствием. Правда, из глаз катились слезы, но лицо отражало душевный покой. Мы бы не сказали, что в позе ее была гордость, но в эту минуту она была выше всех, не только трусливого Тихона, глядевшего то на жену, то на мать, но и окаменевшей Кабанихи. Она была и выше общества, даже тех, которые жалели и сочувствовали ей. Она была выше всякого сочувствия, потому что сумела под-

няться до такого душевного благородства, которое было непонятно всему ее окружению.

Катерина-Арус была теперь спокойна, потому что сказала все, ничего не утаив. И это было таким проявлением духовного мужества, после которого понятно, почему Катерина делалась способной идти на последний шаг — на смерть.

Увидев такую игру, можно ли утверждать, что Катерина-Восканян пережила раскаяние на религиозной почве, пришла к убеждению, что ее поступок, с точки зрения религии, непростителен, а потому и покончила с жизнью. Никак нельзя. Конечно, раскаяние происходит под влиянием религиозных предрассудков, и вообще религиозные предрассудки сыграли свою роль. Да иначе и не могло быть. Сцена еще не видела такой Катерины, в жизни которой религия не сыграла бы свою роль, да и не увидит, так как такова Катерина по пьесе. И артистка оставалась верной пьесе, эпохе, порождением которой является героиня Островского, и, воплощая ее образ, она не перегружала его несвойственными эпохе особенностями. Катерина-Арус Восканян идет к гибели, к добровольной смерти, так как она не нашла в жизни искомого счастья, так как на-

стает даже такая минута, когда она почти разочаровывается в любимом человеке.

Когда Катерина просит Бориса увезти ее с собой и когда он ей отказывает, лицо Арус Восканян в это мгновение выражает не то сожаление, не то безнадежность, в голосе звучит нотка горести. Стало быть, и он? И когда она говорила: «Тебе что, ты едешь, вначале вспомнишь, будешь тосковать и скоро забудешь», — то воспринималось это не столько как упрек любимому человеку, сколько как безнадежная горечь человека, потерявшего все. Игра Арус Восканян была гимном любви, воспевающим красивые и чистые чувства.

Редко приходилось видеть на сцене такое возвеличение любви. В исполнении артистки ведущей была не страсть, но ее духовное выражение, в котором кристальная чистота чувства переплетается с преданностью, верностью, но без покорного повиновения. Отображаемая ею любовь рождалась не сама по себе, а завоевывалась в борьбе против ложной морали, против мрака и предрассудков.

Катерина-Арус Восканян не была покорной, не было этой покорности даже и в момент признания. И в эту минуту она была красива. На ее измученном лице выражалось все величие ее души. И умирала она не пото-

му, что запуталась, как иногда это представляли, а потому, что ее лишили самого дорогого — любви. Пусть не покажется странным, если мы скажем, что смерть Катерины-Арус Восканян была вызвана ее любовью к жизни. Гибель своей героини актриса трактовала не как отступление, а как взрыв непримиримости.

Таким образом, Арус Восканян подчеркивала в своих героинях именно те черты, которые делали их не только типичными с точки зрения эпохи, но и любимыми, близкими и родными для нас.

Независимо от того, изображались ли Маргарита Ширванзаде или Катерина Островского, Нора Ибсена, или какая-либо другая женщина, артистка защищала идеи гуманизма как руководящие принципы в жизни, благодаря чему, несмотря на печальный конец героинь и даже их гибель, мы не уходили из театра подавленными, ибо в игре артистки всегда присутствовала жизнеутверждающая основа. И в наших впечатлениях господствовал не факт гибели, не настроение безнадежности, а моральная победа героини над окружающим обществом. Любовь женщин, чьи образы нарисовала Арус Восканян, воспринималась как бурное выражение их любви к жизни, как защита их заветных чувств, как

героический шаг, а смерть, вернее, гибель как проявление непримиримого протеста против «темного царства», отнимающего у них счастье.

5

Арус Восканян известна как артистка классического репертуара. Она приобрела широкую популярность исполнением ряда ролей, которые принадлежат к лучшим завоеваниям советского армянского театра. Однако ошибочно предполагать, что советская драматургия была вне круга интересов артистки. Нет, она очень хотела создать героический образ современной, советской женщины.

Арус Восканян была натурой активной, художником, связанным с жизнью многими нитями. Она не могла остаться безразличной к драматургии, рисующей новые человеческие отношения, поднимающей новые вопросы и идеи. Желание выступить в советской драматургии проявилось у артистки очень сильно, и мы должны отметить, что она часто играла в советских пьесах. За годы работы в советском театре, т. е. в последние два десятилетия своей сценической жизни, Арус Восканян создала более двадцати образов из советского

репертуара. А это не так мало, если принять во внимание, что в советские годы в общей сложности она сыграла не более 70-ти ролей¹³⁶.

Мы считаем важным подчеркнуть, что большинство сыгранных артисткой ролей в советских пьесах относится к тому периоду истории армянского театра, когда велась борьба за советскую тематику, и мы не ошибемся, если скажем, что в утверждении советской драматургии на нашей сцене актриса сыграла большую роль.

Как мы уже сказали, Арус Восканян стремилась создать героический образ советской женщины. Однако в современных пьесах, поставленных в 20-х годах, женские характеры были настолько бледны и схематичны, что мечты актрисы остались мечтами, несмотря на ее энергичное участие в постановках этих пьес.

Арус Восканян не удавалось выступить в желанной роли, так как советская драматургия тех лет оказалась чрезвычайно «скупой» в создании более или менее яркого женского образа; если же актриса и получала роли современные, то они, повторяем, были столь слабыми, что все усилия Арус не давали желаемого ею результата. Например, роль Инги

в одноименной пьесе Анатолия Глебова, затрагивавшей вопросы морали. Инга—директор фабрики, коммунистка, жизнь ее содержательна, но она мечтает о более красивом будущем. К высоким принципам морали эта героиня приходит сложным, противоречивым путем. Казалось, что драматург нарисовал именно такой образ, который был близок интересам артистки. Однако пьеса была так слаба, а образ Инги так схематичен, что все упорные стремления Арус Восканян оживить свою героиню и добиться необходимого воздействия на зрителей особого результата не дали. Правда, печать находила, что «ее Инга только в некоторой степени стала живым человеком»¹¹². Сама же артистка была более требовательна к себе, считая, что эта роль ей не удалась.

Единственным образом, воодушевившим артистку, был образ Любви Яровой Тренева. Однако этой роли, вопреки ее ожиданиям, Арус Восканян сыграть не пришлось.

Года через два актриса выступила в пьесе «Огненный мост» Бориса Ромашева в роли Ирины, героини, которая разрывает свои связи с буржуазным миром, перерождается под влиянием революционных событий и становится совершенно новым человеком. Исполнение этой роли было высоко оценено пе-

чатку. «Ее игра в роли Ирины,—пишет рецензент,—глубоко продумана, естественна, свободна от излишней театральности»¹¹³. Следующий критик говорит, что Арус Восканян «бесподобна в роли Ирины»¹¹⁴. В другой рецензии читаем, что Арус Восканян «в роли Ирины проявила темперамент, неподражаемые моменты волнения».

Арус Восканян протестовала против того, что драматурги не создают сильных женских характеров. «Почему наши драматурги,—говорила она в одном из своих выступлений,—не думают об образе героинь? Неужели советская женщина своим творчеством во всех областях жизни не воодушевляет их?»¹¹⁵.

Артистка не могла примириться с теми необоснованными упреками, будто в артистических кругах существует предвзятое отношение к современной драматургии.

«Категорически возражаю против мнения некоторых наших драматургов, будто театр и актеры недоброжелательно относятся к оригинальной драматургии. Наоборот, факты показывают, что даже в тех случаях, когда произведение неполноценно, театр прилагает все усилия, чтобы поднять новую пьесу, но если она не живет, пусть драматурги подумают об этом и дадут более достойные произ-

ведения с полнокровными образами. Взять, к примеру, роль Дарии в пьесе «На вулкане», исполненную мной недавно. Героиня в третьем действии входит в комнату и вешается. Из-за отсутствия развития действия зритель даже не понимает, какие сложные психологические переживания толкнули ее к самоубийству. Наши драматурги могут и должны создавать более глубокие образы, чтобы они были живыми, взволнованными и убедительными»¹¹⁶.

Достаточно перелистать периодическую печать 20-х годов, чтобы убедиться, что Арус Восканян имела успех в советской драматургии. Она сыграла роль Дианы в пьесе Анатолия Луначарского «Красная маска», и современная печать так оценила исполнение актрисы: «Ее игра была умной, обоснованной, ее интонации и движения в зависимости от места и действия были то решительными и мужественными, то нежными и кокетливыми»¹¹⁸. В пьесе того же автора «Яд» Арус Восканян исполнила роль Римы. «Какая живая, непосредственная игра, богатая мимика»,—писала «Заря Востока»¹¹⁹. Другая же газета об исполнении той же роли писала: «Прекрасно играла Арус Восканян (Риму Гаеву), которая, наряду с живостью исполнения, особенно отличалась глубоким раскрытием психологических

моментов»¹²⁰. Роль Римы была также высоко оценена газетой «Коммунист» Баку¹²¹. Приблизительно в то же время Арус Восканян выступила в пьесе Алексея Файко «Учитель Бубус». «Арус Восканян (Стефка) ярко проявила свой талант и когда изображала беззаботность легкомысленной девушки, и когда выступала с протестом против лжи»¹²². Особенно «сильное впечатление она оставила в первом действии»,—писал один из критиков¹²³.

Много лет тому назад печать дала обобщающую оценку игре артистки в современных пьесах. В 1931 году Арус Восканян выступает в роли Анки в пьесе Николая Погодина «Поэма о топоре». В статье, написанной по поводу этой постановки, об Арус Восканян сказано, что она «...является одной из лучших исполнительниц новейших ролей»¹²⁴.

Арус Восканян всегда боролась против руководства театра, которое стремилось откликнуться на современность путем сокращения пьес классического репертуара. Одновременно с этим в ней все больше и больше усиливалась потребность работать над образами советских людей. Это особенно было ощутимо в 30-х годах, когда стремление отстранить ее от советского репертуара стало очевидным. Артистка не могла с этим примириться и

нашла средство восполнить этот пробел. Если в прошлом, как до революции, так и в 20-х годах она выступала иногда в роли чтеца, то и в 30-х годах художественное чтение превратилось в одну из активных областей ее деятельности. Арус Восканян выражала мысли и чувства новых людей, читая со сцены произведения Акопа Акопяна, Егише Чаренца, Гегамы Саряна и других советских поэтов. И все же это не удовлетворяло актрису, которая понимала и чувствовала, что художественное чтение, по крайней мере для нее, не может заменить сцены. Этим надо объяснить то, что гастролируя иногда вместе с Абелянном и другими, она играла наряду с Дездемоной, Норой, Кручининой азербайджанку, освободившуюся от чадры в пьесе Джафара Джабарлы «Севиль». Или, уезжая в Тбилиси, готовила роль Сони в пьесе Погодина «Аристократы», поставленной Армгосдрамой. «С тонкостью опытного художника она лепила образ Сони»¹²⁵, показав реальные возможности возрождения людей в нашей стране. В годы войны она выступала на сценах районных театров в пьесе «Возмездие» в роли польки-патриотки Эвдики, борющейся против фашистов¹²⁶.

Можно вспомнить и другие роли, однако из созданных ею положительных образов не-

которые являются настолько выдающимися, что смело могут быть поставлены в один ряд с лучшими работами артистки.

Одним из таких образов является Рашель в пьесе Максима Горького «Васса Железнова».

Нам приходилось видеть исполнение Рашель признанными артистками русской сцены. И мы не можем сказать, что в сравнении с ними Рашель-Арус Восканян в какой-либо степени бледнеет. Артистка не взяла за основу образа его чувствительной стороны. Рашель-Восканян не была ни страдающей матерью, которая, подвергнув свою жизнь опасности, преодолела большой путь, чтобы встретиться с сыном, ни рабыней идеи, героиней, увлеченной романтическими веяниями, какой иногда ее изображали, исходя не столько из реальной истории революционной борьбы, сколько из ложных и отвлеченных книжных представлений о революционных деятелях. Актриса достигла большого эффекта, показывая Рашель спокойной, далекой от противоречивых волнений, волевой женщиной. Взгляд Рашель-Арус Восканян был ясный, светлый, ум работал остро и целеустремленно. В пьесе образ Рашель не так сочен, как образ Вассы. Артистка хорошо понимала это, и, стремясь



Рашель

М. Горький «Васса Железнова»

удержать свою героиню от декламационной опасности, наделяла ее живыми чертами. Во взгляде Рашель-Восканян иногда мелькали искорки иронии, ярость, протест, которые она гасила, овладевая собой. Вообще же ее Рашель была сдержанной, спокойной. Это спокойствие вытекало из ее уверенности в революции. В ее спокойствии, овеянном каким-то величием, мы чувствовали огромную силу, в каждом произнесенном слове — необычайное мужество.

Такое решение образа вытекало из того, что постановщик спектакля, вопреки существовавшему тогда представлению, основным конфликтом спектакля сделал не противоречие между матерью и дочерью, а столкновение Вассы с Рашель; эта точка зрения, будучи правильной, только в последнее время победила в горьковедении.



Другой ролью, созданной Арус Восканян в советской драматургии, была роль Марии Николаевны в пьесе «Русские люди» Константина Симонова. Но прежде чем сказать о том, как она раскрывала образ Марии Николаевны, необходимо остановиться на одном

вопросе, уже затронутом неоднократно в литературе.

Актрисы, если не все, то многие, затруднялись, да и сейчас затрудняются примириться с той мыслью, что в связи с возрастом они должны отказаться от ролей молодых женщин, оставить мир интересных и чарующих волнений и перейти к исполнению ролей пожилых женщин, иногда даже старух. Из-за этого в свое время Ширванзаде упрекал, например, такую актрису, как Сирануйш. Сказать, что не видят интересного содержания в образах пожилых женщин, было бы ошибочно. Попросту психологически им трудно отказаться от ролей молодых героинь, вернее, от блеска и привлекательности, связанных с исполнением этих ролей, от всего того, что делает эти образы любимыми и родными подавляющему большинству зрителей.

И Арус Восканян переживала эти психологические затруднения.

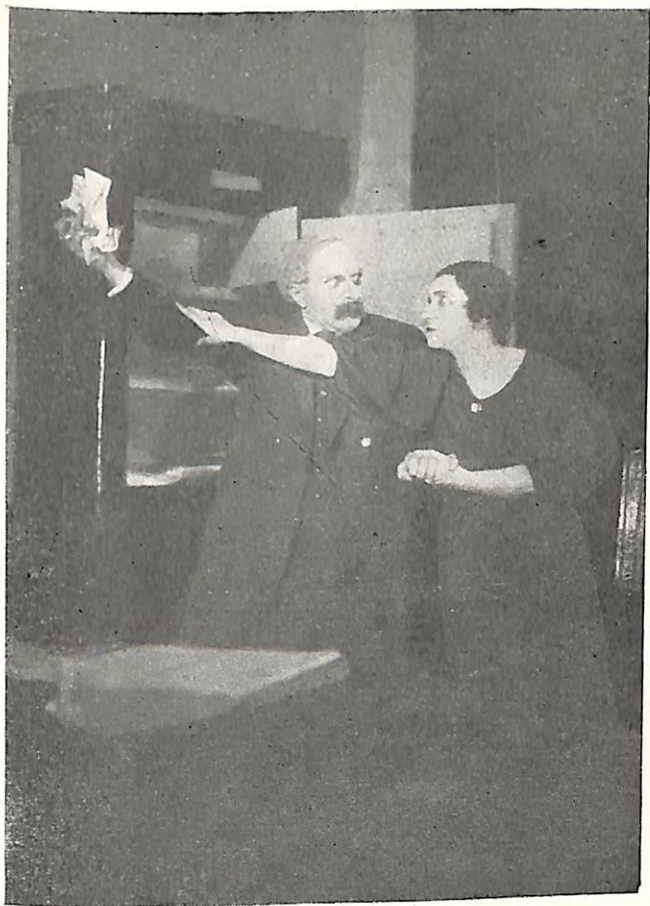
В воспоминаниях об артистке сказано, что проблема эта «часто стояла перед Арус Восканян, когда она с тоскливым взглядом глядела на список действующих лиц пьес, включенных в репертуар. «Энергичным, находящимся в вечном движении и в процессе горения творческим работником была Арус Вос-

канян, — пишет Тигран Ахумян. — Ей просто физически было трудно представить себя в роли старой женщины, когда, естественно, нужно было менять и свою походку, и жестикуляцию, и даже голос, блеск своих огненных глаз»¹²⁷.

В нашей мемуарной литературе имеется и другое примечательное свидетельство об этих переживаниях Арус. «Помню, — пишет С. Меликсетян, — она в этот период стала нервной и раздражительной. Мы все замечали на ее лице печаль, охватившую ее сердце, трудно было примириться с тем фактом и с той истиной, что она уже не Раутендлайн, Монна-Ванна или Саломея. И она долго сопротивлялась и не хотела уступать своих прав. В это время Арус производила такое впечатление, будто овеществленная юность со своим бодрым и свежим лицом отвернулась от нее и пытается убежать, вырваться из ее рук, а она, крепко схватив ее за подол платья, не пускает ее и не дает ей исчезнуть»¹²⁸.

Однако случается так, что происходящие в стране события оказывают на людей такое сильное, всепоглощающее влияние, что когда-то трудное и нежелательное становится теперь, если не сказать легким и желательным, то естественно необходимым.

Таким большим событием в жизни советских людей была Великая Отечественная война. Достаточно бросить взгляд на недавнее прошлое, чтобы перед нашим взором возникли высокие образцы самопожертвования, когда мужчины, а вместе с ними и женщины, требовали направить их на фронт. Они предпочитали фронт тылу. Это был трудный шаг, в особенности для женщин. Но все они были охвачены патриотическим энтузиазмом, в основе которого лежало высокое сознание того, что личная судьба не расходится с общественными интересами. Не может человек считать себя счастливым, если вся страна в опасности. Лучше умереть за родину, чем жить в эти тяжелые дни спокойно и удобно. Чувство патриотизма с такой силой овладело людьми, что многих нелегко было убедить, что они и в тылу могут быть полезными для защиты родины. Шло это от того представления, будто бы участвовать в войне можно только на фронте; это, конечно, было ошибочное представление. Мы это понимаем, но мы восхищаемся искренним патриотическим порывом, следуя которому женщина оставляет дом и уходит на фронт, чтобы непосредственно вступить в борьбу с врагом и, если пона-



Элизбаров—Гр. Нерсисян, Маргарита—А. Восканян
А. Ширванзаде «Из-за чести»

добиться, пролить свою кровь, умереть, но выполнить свой долг перед родиной.

Общий патриотический подъем захватил также и Арус Восканян. Она вступает в ряды ополченцев.

7 июля 1941 года состоялся митинг ереванской интеллигенции, на котором с патриотическими речами выступили профессора Ваган Арцруни, Левон Мелик-Адамян, Аршавир Шаваршян, от имени педагогов — народный учитель Симак, от писателей — Наири Зарян, от артистов — Айкануш Даниелян, Вагарш Вагаршян, Авет Аветисян. Среди ораторов была также Арус Восканян, которая сказала: «Я даю слово по первому требованию заменить сцену фронтом и с оружием в руках защищать нашу великую родину»¹²⁹.

Это были не красивые слова, патриотические фразы, а выражение искренних чувств. В бумагах артистки найдено заявление, в котором она просит направить ее на фронт.

И если Арус Восканян не удалось отправиться на фронт, то она старалась быть действительно полезной в тылу, убежденная призывами Коммунистической партии в том, что хорошая работа в тылу способствует успехам наших войск и также наносит удары по врагу.

«Все для фронта!» — этим девизом руко-

водствовались все без исключения, будь то пожилой работник у станка, пахарь колхозных полей, поэт или актер.

Арус Восканян, которая в советские годы всегда отличалась общественной активностью, должна была, естественно, трудиться еще более деятельно в годы Отечественной войны. Артистка руководила художественной бригадой, выступавшей в воинских частях, госпиталях, в селах, в военных лагерях, в рабочих клубах. Сама актриса не только читала стихи, но и выступала с патриотическими речами.

Через месяц после начала войны газеты отметили патриотическую деятельность Арус Восканян, которая за это время побывала в селах, в Октемберянском районе, выступала в местной труппе, устраивала читку газет, беседовала с колхозницами сел Армавир и Бамбакашат, разъясняла им, что происходит в мире, кто такие фашисты, почему они напали на нашу страну. Работу Арус Восканян газеты приводили в качестве яркого примера высокого патриотизма.

В самые суровые дни войны, когда враг занимал город за городом, когда наши войска отступали, артистка в одной из своих речей воодушевленно говорила, что фашизм никогда не победит, ибо советского человека не могут

«поставить на колени ни огонь, ни меч, ни кровавые судилища, ни бесчисленные зверства».

По точным подсчетам одного из биографов артистки Саркиса Меликсетяна, в течение первых двух лет Отечественной войны Арус Восканян «имела около 500 художественных выступлений, за что посмертно получила Всесоюзную почетную грамоту»¹³⁰.

Эта работа доставляла артистке «большое духовное удовлетворение», она поняла, что страстное патриотическое слово может укрепить дух людей, поднять, согреть их любовь к родине.

«О, любимый мой народ,— пишет Арус Восканян в своем дневнике,— как я тебя люблю, каждое твое доброе слово, твои аплодисменты являются моим венцом. Я счастлива, что в этот грозный и бурный час служу тебе, нахожусь с тобою и вместе с тобой борюсь, веря вместе с тобой, твердо веря, что мы разобьем кровавого шакала, обезумевшего от безнадежности»¹³¹.

Совершенно прав был поэт Наири Зарян, когда говорил об Арус Восканян, что «она погибла как воин на боевых позициях»¹³².

Происшедшие в связи с войной большие перемены в стране обусловили новый взгляд артистки на явления жизни, который, в свою

очередь, не мог не отразиться на ее эстетических понятиях и, по нашему глубокому убеждению, также и на ее искусстве.

Трудно не согласиться с Т. Ахумяном, который правильно и точно охарактеризовал Арус Восканян того периода:

«Когда в сердце человека накапливаются различные чувства, когда его душа кипит в страстях, а жизнь кажется короткой в сравнении со всеми этими внутренними сокровищами, он начинает искать все новые и новые поприща, чтобы полностью выразить богатый мир своей души.

А если к этому прибавляется высокое сознание гражданина и патриота своей Родины, тогда жизнь человека становится продолжительным фейерверком, костром неиссякаемой энергии, непрерывным напряжением созидательного воодушевления, тогда он забывает все: и отдых, и здоровье, и личный интерес.

Такой была жизнь Арус Восканян, которая со дня своего воспламенения и до конца не претерпела спада воодушевления, физического покоя, перерыва духовных исканий, ограничений поприщ¹³³.

Новая обстановка жизни, в которой дышала и работала артистка, была такова, что ее больше не занимал вопрос, молода или стара

Мария Николаевна—новая роль, предложенная ей.

Столь дорогие ей волнения, связанные с ролями молодых героинь, теперь отступали и на первый план выдвинулась проблема защиты самих этих героинь, т. е. задача борьбы против врага, стремившегося поработить людей нашей страны и отнять у юности право на любовь и мечты.



Пьеса «Русские люди» Симонова своим патриотическим содержанием углубила то обобщение, к которому пришла артистка. В самом деле, военная жизнь, любовь к родной стране делает не только Софопова, которого автор наделил героическими чертами, но и всех остальных действующих лиц — простых людей — героями. Вспомним хотя бы мать Софопова, эту простую и обыкновенную русскую женщину, которую немцы повесили за ее патриотизм, или Валу, юную девятнадцатилетнюю девушку, шофера по профессии, которая с неосуществленной любовью в сердце, падает тяжело раненой при выполнении ответственного военного задания. Или, наконец, Ивана Ивановича Глобу, военного фельдшера, простого по характеру, глубокого в чувствах,

твердого и бесстрашного человека, идущего по собственной воле на смерть, ибо он знает, что только такой ценой может спасти других. Можно ли всех перечислить? Ведь их — не один, не два — их много. Да дело и не в количестве, а в том высоком сознании, с которым они идут на смерть: гордые, полные достоинства, убежденные в том, что смертью своей они приближают победу.

И вот в рядах этих патриотов находится также и Мария Николаевна.

Роль эта была действительно «прекрасным откровением для Арус Восканян».

Артистку-патриотку не мог не взволновать, не воодушевить образ Марии Николаевны, которая, правда, была пожилой женщиной, но достигла в зрелые годы такой вершины развития своих духовных сил, какой не достигала в молодости.

Считаем необходимым напомнить здесь об одном факте, рассказанном постановщиком пьесы «Русские люди» режиссером В. Вартаняном и который подтверждает наш вывод.

«Во время распределения ролей,— рассказывает тов. Вартанян,— мне очень хотелось передать роль Марфы Петровны Асмик, а роль Марии Николаевны—Арус Восканян. Я представлял как высоко может поднять худо-

жественный уровень спектакля участие в нем этих двух бесподобных актрис. Но я не решился: я не сомневался в том, что Асмик с любовью примется за дело, но не был уверен в Арус, боялся, что не согласится.

И вот почему.

В последние годы Арус часто роптала, что не получает центральных ролей, что ей уже не доверяют играть молодых героинь, а Мария Николаевна в спектакле была и не молодой, и не центральной. Но не было еще объявлено распределение ролей, как случилось то, чего, по правде говоря, я не ожидал, и что, однако, меня обрадовало. Ко мне подошла Арус Восканян и сказала:

— Если ты хочешь мне доставить творческую радость, поручи мне роль Марии Николаевны.

Моей радости не было предела, и я, обняв Арус, рассказал ей о своих сомнениях».

Спектакль «Русские люди», являющийся одной из лучших постановок советской армянской сцены в годы Отечественной войны, имел большое политическое значение. Мастерству исполнителей спектакля: Рачия Нерсисяна, Асмик, Арус Восканян, Авета Аветисяна, Мурада Костаняна, Арус Асрян, Гургена Джанибекяна, Давида Маляна и других придавало

особое звучание политическое сознание, того, что они своей игрой служат делу защиты советской Родины.

Театральная критика тепло и высоко оценила исполнение роли Марии Николаевны.

Один из критиков пишет, что для артистки Мария Николаевна «новая, не характерная для нее роль, и радостно отметить ее исключительный успех»¹³⁴. «Она подошла к своей роли с высокой ответственностью и вылепила ее так, как может лепить живущий горем и радостями своей родины благородный гражданин и чуткий художник, глаза которого видят глубину явлений и в котором сердце патриота волнуется ненавистью против озверелого врага»¹³⁵. В другом месте сказано, что игра артистки «продумана и сильна, доходит до совершенства»¹³⁶. «Прекрасна Мария Николаевна у Арус Восканян, — пишет критик. — Она сообщила этому персонажу чрезвычайно эмоциональное содержание»¹³⁷.



Небольшая роль Марии Николаевны давала благодарный материал артистке. Автор пьесы поставил свою героиню в острое драматическое положение; в суровые годы Отече-



Арус Восканян

ственной войны немцы захватили город. Муж Марии Николаевны, безвольный человек, продан фашистам, он назначен городским головой, а ее сын ведет героическую борьбу против врагов. Мария Николаевна—добрая и скромная женщина, если не сказать, оторванная от политической жизни, то, во всяком случае, стоящая от нее далеко, ненавидит фашистов и страдает при мысли об измене мужа. Остановившийся в доме городского головы фашистский офицер Розенберг, находящий особое удовольствие в том, чтобы причинять людям страдание, сообщает ей о смерти сына. Ненависть Марии Николаевны к врагу доходит до предела, и она отравляет негодяя.

Мария Николаевна не стоит в центре драматического действия пьесы. Однако игрой Арус Восканян она выдвигается в один ряд с Софоновым и Глобой и выполняет весьма важную роль с точки зрения обобщающей характеристики образов русских людей в спектакле.

Ни у драматурга, ни в игре артистки Мария Николаевна не была схематическим образом, декларирующим патриотические настроения. Наоборот, Мария Николаевна нигде ясно и прямо не говорит о своей любви к Родине, однако та жизнь, которую ей пришлось

прожить, вернее то, к чему она приходит, является великим актом патриотизма. Артистка очень хорошо усвоила это, и, взяв за основу небольшой, но очень благодарный материал, создала довольно сложный психологический образ.

Мария Николаевна у Арус Восканян была хотя уже и не молодой, но интересной женщиной. И насколько обаятельна была она внешне, настолько же красива и величием души.

Небольшая роль становится обычно значительной, когда в ней выражена большая правда жизни, когда актер это правильно и своевременно осознает.

Арус Восканян каждый раз приносила на сцену большую идею.

Для Арус Восканян главное в человеке была его душа, его чувства, мир его идей. Правда, она любила отшлифовывать роль, находить детали, отражающие душевное состояние героини, интонационную характеристику, удивительно богатую своими полутонами. Однако ее игра всегда была ясной, всегда отличалась благородной скупостью, свободной от внешних украшений. Она была далека от обыденности, от наилегчайших штрихов бытовизма и являлась сторонницей обобщенного показа. Это не значит, однако, что ее игра была абстрактной.

Несмотря на сильное выявление мысли, образы Арус Восканян почти всегда были овеяны поэтическим дыханием.

Так же было и в роли Марии Николаевны.

Артистка, намечая этот довольно скромный с точки зрения текста образ, с удивительной тонкостью и глубиной, не впадая в чувствительность, но с яркой взволнованностью, раскрыла перед нами не только богатый духовный мир, но и тот духовный рост, то развитие, которое проходит образ от материнской скорби до героизма. Никогда не забудется тот момент игры актрисы, когда героине сообщили о смерти сына. Она была сдержанна и одновременно глубока. Артистка умела показать, что она внешне спокойна в тот миг, когда сердце ее разрывается от материнского горя. Создавалось впечатление, что еще один момент, и она потеряет сознание. Может быть, она действительно лишилась чувств, когда села с бумагой в руках, с закрытыми глазами, безмолвно страдающая. Этого мы не видели, но мы почувствовали и страдали вместе с героиней. Она не издала ни одного звука, не вскрикнула, но нам слышался этот крик.

Это было большое испытание, требовавшее чрезвычайного напряжения внутренних

сил, душевного мужества, чтобы скрыть свое горе от врага, сдержать свою ненависть к безвольному мужу и молча, будто ничего не случилось, внешне покорно наливать чай спокойно и нагло шутившему Розенбергу.

Мария Николаевна-Арус Восканян, несмотря на огромную боль душевного страдания, пыталась достичь внутреннего спокойствия, сдержать себя, чтобы горе полностью ею не овладело. И когда ей удалось это, она приняла решение отравить врага.

Скорбящая мать становится яростной мстительницей.

Этот переход в исполнении Арус Восканян не совершался сразу; он был подготовлен на протяжении всей игры. С точки зрения артистки, Мария Николаевна обладала большим духовным богатством. Однако, как это часто бывает, не всегда человек раскрывается сразу или до конца. Нередко жизнь человека складывается так, что определенные стороны его духовного мира так и остаются незамеченными, нераскрытыми. Случается и наоборот; когда наступает тяжелая минута жизни, час испытания, человек иногда выявляет такую силу, такое мужество, какое прежде сам в себе не подозревал.

Мария Николаевна в исполнении Арус

Восканян, конечно, любит нашу Родину, ненавидит врага, осуждает изменника мужа, но у нее не могло и возникнуть мысли, что она когда-нибудь сможет убить человека. Однако наступил тот момент, когда ее душевное напряжение дошло до высшей точки. Это—весть о смерти сына. Вот тут, в эти минуты перед нею встало счастливое прошлое, со всей суровостью было осознано мрачное настоящее, любовь и ненависть стали безграничными, исчезли или, вернее, слились границы, разделявшие мать от гражданина, и было принято решение мести, и Мария Николаевна стала героиней.

До сих пор еще остается неизгладимой, потрясающей по своему драматизму сцена, когда отравленный Розенберг валяется на полу, а Вернер угрожает повесить Марию Николаевну и Харитонову. Она знала, что жить ей осталось минуты, но, гордая своим поступком, стояла непокорная. Она теперь была спокойна, действительно спокойна, ибо отомстила за убитого сына, за тысячи несчастных матерей, за их лучшие чувства, истоптанные врагом. Она стояла гордо выпрямившись, словно изваяние, словно красное знамя, которое, развеваясь, возвещало торжество социалистического гуманизма.

Арус Восканян особенно подчеркивала душевную чистоту Марии Николаевны. Ее спокойствие было только внешним, особенно во время встреч с немцами, а на самом деле она находилась в напряженном и нервном состоянии. Ей было стыдно за мужа. Это была единственная тень, падавшая на ее гражданскую совесть. Муж пал в ее глазах. Другая, может быть, послушав Марфу Петровну, оставила бы дом и ушла. Именно в таком плане избражала Марию Николаевну другая исполнительница, подчеркивавшая в своей игре те стороны образа, которые должны были заставить героиню покинуть дом. Арус Восканян, наоборот, очень хорошо умела обосновать именно ту сторону поведения образа, что если бы Мария Николаевна покинула дом, то она все равно не успокоилась бы; муж, так или иначе, оставался бы в ее памяти как позорное пятно. Она могла бы покинуть город только вместе с мужем, т. е. лишь в том случае, если бы он очистился от позора. Но муж не понимал жену, и, хотя невольно, но с каждым днем все более и более погружался в болото и потому затруднял, просто делал невозможным возврат к подлинной жизни.

Арус Восканян играла так, что для зрителя становилось совершенно ясным, какое тя-

желое душевное состояние переживает Мария Николаевна. Все то, что она видела: будь то убийство беременной Тани, или смертельная опасность, нависшая над Марфой Петровной, сделала ее жизнь горькой и невыносимой. И она больше не боится, что лишится жизни. Когда фашисты угрожают повесить Марфу Петровну, Арус Восканян становится рядом с ней и, скорее возбужденно, чем спокойно, говорит, что они могут и ее убить, так как они — близкие подруги, друзья детства, что и у нее есть сын в армии.

Это был взрыв; не в состоянии более терпеть, она крикнула, обнаружила то, о чем искренне думала.

Правда, ее не вешают, учитывая «заслуги» мужа перед немцами, но стоит ли жить такой ценой? Конечно, нет. И если все-таки что-то удерживает ее, останавливает, связывает с жизнью, так это сын, материнская любовь и беспокойство за его судьбу. Но когда становится известным, что сына нет, обрывается последняя нить, связывающая Марию Николаевну с жизнью. И она поднимает руку не на себя, а на врага; смерть за смерть — эта мысль руководит ею. Теперь уже ее ничто не останавливало.

Вот тут-то артистка находила богатый ма-

териал для основной темы своего образа. Когда Вернер спрашивает, кто же отравил Розенберга, Арус Восканян очень спокойно, но твердым голосом отвечает:

— Мы, мы его отравили—вдвоем, я и мой муж.

Она говорила это и хватала за руку стоявшего рядом с нею Харитонов, а последний в великом смятении, с ужасом на лице бормотал, что он этого не делал.

Мария Николаевна объявляла об участии мужа в убийстве немца, вопреки его воле. Она это делала с твердым сознанием, чтобы спасти, вырвать его, наконец, из этой бесславной жизни. Мария Николаевна знала, что тогда немцы расстреляют их вместе. Только этим способом можно было сохранить чистоту гражданской совести, непорочную любовь к Родине. Смерть от руки врага в какой-то степени могла восстановить опозоренное имя доктора Харитонova.



Мы видели и другую исполнительницу роли Марии Николаевны — она с самого начала вела образ в героическом плане. Арус Восканян не пошла по этому пути. Это может

показаться странным, потому что в творчестве артистки всегда преобладало стремление к образам сильных женщин, находящихся выше своего окружения, героинь с подчеркнутой индивидуальностью. Чем же объяснить, что артистка в данном случае подошла к подготовке роли с иных позиций, избрала необычный путь для себя. Эти причины опять-таки следует искать в том влиянии, которое оказала на артистку жизнь военных лет.

Война, связанные с нею события, героические сражения наших войск, самоотверженные действия партизан в тылу врага привели артистку к убеждению, что героизм в нашей стране—массовое явление.

Ежедневно газеты сообщали о множестве героических поступков, большей частью рядовых воинов, ничем до этого не отличившихся.

Люди не рождаются героями, а становятся ими—вот та правда, к которой пришла артистка и под влиянием которой пересмотрела некоторые стороны своего искусства. Каждый человек может стать героем, если он действительно любит Родину, любит всей мощью своей души. И когда жизнь человека складывается так, что появляется возможность выразить свою любовь, он действительно становится героем. Если же он им не ста-

новится, стало быть, это была не подлинная любовь, а только кажущаяся, только слова.

В свете этого нового понимания природы героизма Арус Восканян и воплотила образ Марии Николаевны. Прежде эту же роль она сыграла бы иначе, теперь—это была обычная женщина, встретившись с которой никто никогда не подумал бы, что имеет дело с героиней.

Мы не можем согласиться с мыслью, высказанной критикой, будто игра артистки не раскрывала правдиво огромную тяжесть горя Марии Николаевны, будто это «только надуманная игра», «артистическая нходка», при помощи которой она осуществляет «сложную и глубокую программу уничтожения врага».

Прежде всего, в пьесе Мария Николаевна не действует замаскированно. Наоборот, она у Восканян была очень искренняя, до такой степени искренняя, что она затруднялась не высказывать свое отношение к фашистам. Но не высказать еще не значит скрываться. Она не высказывалась, но и не маскировалась. Она была с фашистами не только сдержанна, подчеркнуто холодна, но даже и нелюбезна. В противовес мужу, она в своем отношении была независима. Фашисты это замечали. Это им не нравилось, но, не имея оснований

для подозрений, они по-своему объясняли отношение хозяйки к ним, они усматривали в ней прежде всего мать, которая обеспокоена судьбой сына, находящегося на фронте. Затем, с точки зрения политической ориентировки, они считали ее человеком нейтральным, который не особенно радуется приходу фашистов, но и не печалится по этому поводу. По их представлениям, для нее все равно, кто управляет, лишь бы было мирно, а сын — рядом.

Между тем, Мария Николаевна в исполнении артистки (это мы хорошо помним) переживала тяжелую драму; она не могла и не хотела казаться беззаботной. И как она это могла, когда находилась в постоянной тревоге за сына, когда она стыдилась и переживала невольную измену мужа, когда мучилась из-за унижительного положения, в котором она оказалась. Но мы чувствовали, что происходит с этой неразговорчивой, молчаливой, сдержанной и холодной женщиной; она была подобно облакам, которые сгущаются, охватывают все небо, и вот-вот появится молния и разразится гроза.

Думается, что мы не ошибемся, если скажем, что Арус Восканян в роли Марии Николаевны, получила, наконец, возможность рас-

крыть накопившуюся в ней в течение многих лет силу и осуществить свою заветную мечту—воплотить на сцене образ советской героини во всем ее величии. Это было началом нового этапа сценической жизни актрисы. Начало позволяло надеяться, что дальнейшее будет более блестящим и победным. Однако это начало, к сожалению, стало одновременно и концом. Мария Николаевна была последней новой ролью Арус Восканян.





Немало времени прошло со дня смерти Арус Восканян, однако она не забыта, ее всегда помнят и помнят с той же любовью и воодушевлением, что и при ее жизни. Не будет ошибкой сказать, что чем дальше отдалемся мы от дня ее смерти, тем больше вспоминаем ее. Было бы неправильно объяснять это только тем, что ее смерть была неожиданной и преждевременной, что она оставила сцену, не исчерпав себя. Нельзя это объяснить и тем, что никакая другая актриса не сумела заполнить брешь, образовавшуюся после смерти Арус Восканян.

Перед нашими глазами стоят созданные ею образы, а некоторые из них со всеми своими подробностями живут в нашем воображении. И сейчас мы видели ее Кручинину во всей величавой гордости, и хитрую улыбку Ануш, и страстную пляску Норы, мы слышим крик Катерины, смех Сюзанны, мы встречаем

спокойный, но суровый взгляд Марии Николаевны.

Теперь, когда прошли годы, отшлифованное, сверкающее, полное обаяния и неповторимости искусство Арус Восканян предстает перед нами своими самыми существенными сторонами, как бы очищенное, кристаллизованное.

Трудно найти современного поэта, от самого неизвестного до Егише Чаренца, который «вдохновившись гением и пламенем» Арус Восканян, не посвятил бы ей стихов.

Все любили ее, но больше всего ее любила молодежь, в особенности студенчество и учащиеся.

Молодежь как в жизни, так и в книгах и в спектаклях ищет героев и героинь, которые примером своей большой жизни были бы близки и родственны ее стремлениям и мечтаниям. Арус Восканян принадлежала к тем художникам, творчество которых дает молодежи новые импульсы. Тысячу раз был прав наш великий поэт Аветик Исаакян, когда говорил, что «Арус Восканян воплотила большие человеческие страсти, тревожные миры, глубокие психологии», особенно подчеркнув, что «краски и переливы таланта артистки воодушевляли зрителей, пробуждая и ярко

сохраняя в них благороднейшую любовь и стремление к красоте»¹³⁸. Таково же впечатление и другого поэта, Наира Заряна, по убеждению которого зритель в творчестве артистки находил «какой-то призыв, зовущий к совершенству, обещание какой-то хорошей благородной и величественной жизни»¹³⁹.

В представлении зрителя артистка и сыгранные ею образы отождествлены. Арус—означало Нора, Катерина, Маргарита, Раутендлайн, Дездемона,— все то хорошее, что есть в них: любовь, тоска, стремление, красота, все то, что воодушевляло и продолжает воодушевлять молодежь на пути к будущему. Это не значит, конечно, что артистке приписывается то, чего она не имела. Правильно, тонко и глубоко заметил Чаренц в стихотворении, посвященном артистке:

Твое искусство
Тобою богато.

Этим отождествлением надо объяснить то, что восхищение зрителей талантом артистки, как правило, превращалось в искреннюю любовь, в такую теплую дружбу, которой удостаивались не многие художники.

Потеря ни одного из выдающихся мастеров советской армянской сцены не причинила, по-

жалуй, столько боли и скорби, как смерть Арус Восканян 20 июля 1943 года.

Удар был неожиданным, горе—великим, боль—глубокой, потеря—невозвратимой.

Трудно примириться со смертью родного человека. Арус Восканян была близка сердцу всех, имела свой уголок в душе у каждого. Но было еще и другое обстоятельство; трудно было поверить в кончину человека, который был самой жизнью.

Правильно замечено, что для Арус Восканян не существовало среднего настроения: она то была чрезвычайно скорбна, то весела. Она любила жизнь глубоко, с тоской, жизнь, постоянно обновляющуюся, окрашенную властными красками солнца, беспокойную и взволнованную¹⁴⁰.

Юная душою, бодрая и жизнерадостная, она словно была олицетворением жизни; на сцене она утверждала любовь к жизни, воспевала ее. И совершенно не удивительно, что писавшие о ее смерти, выражая свою скорбь и боль, не понимали, как можно примирить факт смерти с ее именем.

«Бывают люди, — читаем мы в одной статье, — неиссякаемая энергия, жажда жизни и труда которых всегда сохраняют юность их души и тела и, кажется, что смерть никог-

да не сможет свалить их, погасить пламя их глаз и заставить замолчать их сердца. Такова была и Арус Восканян»¹⁴¹.

Эту мысль выражали многие, однако никто из них не высказался так самобытно об Арус Восканян, как поэт Геворк Эмин, выступивший у гроба артистки.

Все мне кажется: ты улыбаешься нам,—
Для чего ж отдана ты могиле?
Ты была героиней всех сыгранных драм —
Так все роли тебе подходили!

Любовался тобой взволнованный зал.
Речь звучала то страстно, то грустно...
Кто ж тебе эту страшную роль навязал,
Гримом смерти покрыл неискусно?

Жарче жизни самой в непрестанной борьбе
Ты горела... И нас покидаешь?
Встань, Арус! Эта роль не подходит тебе.
В первый раз ты так плохо играешь!¹⁴²

(Пер. В. Звягинцева)

Никто, никто не мог примириться с той мыслью, что нет больше Арус Восканян. В сознании всех укрепились мысль, что смерть не смогла бы поставить ее на колени, если бы не подобралась к ней тайком не ударила бы в спину.

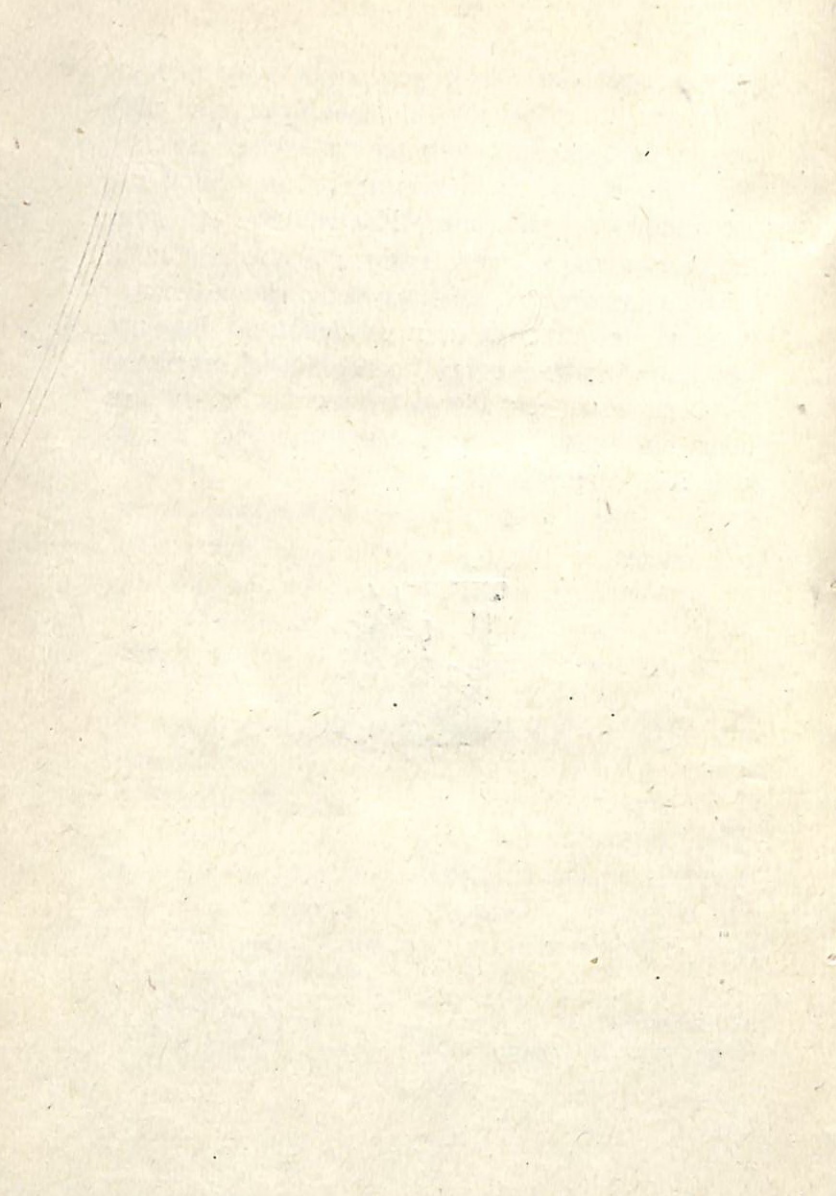
22 июля 1943 года Ереван провожал в последний путь Арус Восканян.

Не было человека, пришедшего на психороны без цветов; все желали окружить её той красотой, с которой она прожила свою жизнь на сцене. Если не считать школьников, которые не могли сдержать своих слёз, то можно сказать, что никто не плакал. Кто смотрел со стороны на движущуюся процессию, тот мог видеть, что лица людей выражают разные чувства: один был сосредоточен, мрачен, другой—ещё не пришёл в себя от неожиданного удара и был растерян, третий—задумчив, четвёртый шёл с высоко поднятой головой, с тоскливой гордостью, но подавленности в людях было мало. Трудно сказать отчего, может быть, время было такое; суровая атмосфера войны так всех закалила, что горе, даже самое тяжёлое горе воспринималось совершенно иначе. А может, это исходило от самой Арус, от яркости её искусства; ведь какую бы глубокую драму она ни играла, она потрясала, но не подавляла, и нас всегда охватывало какое-то чувство надежды, хотя бы и маленькой и дальней, но надежды.

Впечатление от глубокой и потрясающей игры живёт долго, ибо кроме эстетического

удовлетворения, которое она доставляет, игра эта приобретает большей частью силу морального воздействия на человека. Лучшие роли Арус Восканян достигали огромной силы такого воздействия. И если по сей день люди с теплотой вспоминают Арус Восканян, то это потому, что её искусство всегда помогало им стремиться к прекрасному. Вот это чувство благодарности к любимой артистке и обеспечило ей светлый уголок в памяти всех видевших её пожилых, молодых и совсем юных зрителей.





ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Армен Арменян, «60 лет на армянской сцене» (на арм. яз.), 1954, стр. 132.

² «Ժամանակ», 1908 г. декабрь.

³ Там же.

⁴ «Արվեստի փրկիւմ», 1940, № 6—7.

⁵ Из неопубликованных материалов Музея литературы и искусств АН Арм. ССР.

⁶ «Правда», 1914, № 5.

⁷ Из неопубликованных материалов Музея литературы и искусств АН Арм. ССР.

⁸ «Աշխ», 1918, № 3.

⁹ Там же, № 175.

¹⁰ Из неопубликованных материалов Музея.

¹¹ «Աշխ», 1917, № 261.

¹² «Кавказское слово», 1917, № 258.

¹³ «Республика», 1917, № 74.

¹⁴ «Աշխ», 1918, № 6.

¹⁵ «Тифлисский листок», 1918, № 160.

¹⁶ «Кавказское слово», 1917, № 220.

¹⁷ «Слово», 1920, № 266.

¹⁸ «Աշխ», 1918, № 74.

19 «Приазовский край», 1917, № 195.

20 «Հորիզոն», 1917, № 218.

21 Там же, № 3.

22 » »

23 «Республика», 1917, № 77.

24 Из речи, произнесенной на юбилее (из неопубликованных материалов Музея).

25 Там же.

26 » »

27 » »

28 «Խորհրդային տրվիտ», 1936, № 7.

29 В письмах, написанных А. Восканяни друзьям — деятелям искусства, она жалуется, что не получает роли, могущие в какой-то степени удовлетворить актрису. В одном письме она пишет: «Да, люблю искусство, страстно люблю, но творить и работать, к сожалению, приходится очень редко. После Кручинной я еще не имею роли» (Из неопубликованных материалов Музея).

30 «Սովետական Հայաստան», 1941, № 27.

31 «Սովետական տրվիտ», 1941, № 1.

32 Там же.

33 «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 105.

34 С. Меликсетян, «Театральные очерки» (на армянск. яз.) 1945, стр. 165.

35 Там же.

36 Там же.

37 Там же, стр. 168.

38 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5.

39 С. Меликсетян, указ. произв., стр. 166.

40 «Խորհրդային տրվիտ», 1938, № 3.

41 «Սովետական տրվիտ», 1941, № 1.

- 42 Из неопубликованных материалов Музея.
- 43 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 7.
- 44 «Սովետական արվեստ», 1941, № 1.
- 45 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 7.
- 46 «Советское искусство», 1939, № 75.
- 47 «Սովետական արվեստ», 1941, № 1.
- 48 «Գրական թերթ», 1953, № 17.
- 49 «Պրովետар», 1937, № 54.
- 50 «Խորհրդային Ղարաբաղ», 1936, № 158.
- 51 «Սովետական արվեստ», 1941, № 1.
- 52 «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 4.
- 53 «Սովետական արվեստ», 1941, № 27.
- 54 Арус Восканян (альбом, посвященный 30-летию сценической деятельности актрисы), 1941, стр. 3
- 55 «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 3.
- 56 Там же.
- 57 «Կշակ», 1918, № 3.
- 58 Там же, № 72.
- 59 «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 3.
- 60 Там же.
- 61 » »
- 62 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 1.
- 63 «Советское искусство», 1939, № 78.
- 64 А. Восканян «Биография мсей Дездемоны».
- 65 Там же.
- 66 «Խորհրդային Հայաստան», 1940, № 270.
- 67 Там же.
- 68 «Коммунист», 1940, № 162.
- 69 Там же.
- 70 «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 25.
- 71 «Սովետական Հայաստան», 1940, № 260.
- 72 «Коммунист», 1936, № 261.
- 73 Там же.

- 74 «Աովետական արվեստ», 1941, № 1.
- 75 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 5.
- 76 «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 50.
- 77 Там же.
- 78 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 5.
- 79 «Պրոլետար», 1937, № 59.
- 80 «Աովետական Հայաստան», 1941, № 48.
- 81 Там же.
- 82 «Աովետական արվեստ», 1941, № 1.
- 83 Там же.
- 84 «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 95.
- 85 Там же.
- 86 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 5.
- 87 «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 12.
- 88 Там же.
- 89 Из неопубликованных материалов Музея.
- 90 Там же.
- 91 «Коммунист», 1941, № 24.
- 92 «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 5.
- 93 Д. Тальников, «Комиссаржевская», 1939, стр. 240.
- 94 Там же.
- 95 Из неопубликованных материалов Музея.
- 96 Там же.
- 97 Асмик в «Грозе» исполняла роль Кабанихи, а В. Вагаршян—Тихона.
- 98 «Գրական թերթ», 1935, № 17.
- 99 «Պրոլետар», 1937, № 54.
- 100 «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 20.
- 101 «Коммунист», 1935, № 155.
- 102 Там же.
- 103 Из неопубликованных материалов Музея.
- 104 Мы считаем необходимым отметить один факт, имеющий важное значение при рассмотрении настоя-

щего вопроса. В данном случае не существенно: права ли была актриса. В архиве Арус Восканян сохранился переписанный экземпляр «Грозы», видимо, актриса по этому экземпляру готовила свою роль. Она сократила некоторые куски роли, в которых подчеркивались религиозные моменты. Так, например, сокращен большой отрывок беседы Катерины с Варей в первом акте.

¹⁰⁵ С. Арутюнян, «Арус Восканян», 1953, стр. 40.

¹⁰⁶ «Գրական Բերք», 1935, № 17.

¹⁰⁷ «Պրոլետար», 1937, № 54.

¹⁰⁸ С. Арутюнян, «Арус Восканян», 1953, стр. 41—42.

¹⁰⁹ «Սովետական տրիбуна», 1941, № 1.

¹¹⁰ Там же (статья В. Терзибашяна — «Арус Восканян в ролях»).

¹¹¹ Из неопубликованных материалов Музея.

¹¹² «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 280.

¹¹³ «Կոմունիստ», 1930, № 113.

¹¹⁴ «Ավանգարդ», 1929, № 29/2.

¹¹⁵ «Պրոլետар», 1930, № 105.

¹¹⁶ «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 247.

¹¹⁹ «Заря Востока», 1926, № 1195.

¹²⁰ «Մարտական», 1926, № 128.

¹²¹ «Կոմունիստ», 1926, № 138.

¹²² «Մարտական», 1926, № 130.

¹²³ «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 23/12.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ «Պրոլետар», 1937, № 59.

¹²⁶ «Սոցիալիստական արշավ», 1924, № 32.

¹²⁷ «Սովետական գրականություն», 1943, № 6—7.

- 128 С. Меликсетян, «Театральные очерки», 1945, стр. 176—177.
- 129 «Սովետական Հայաստան», 1941, № 161.
- 130 С. Меликсетян, указ. произв., стр. 178.
- 131 Из неопубликованных материалов Музея.
- 132 «Գրական Բերք», 1953, № 27.
- 133 «Սովետական գրականություն», 1943, № 6—7.
- 134 «Коммунист», 1942, № 160.
- 135 «Սովետական գրականություն», 1942, № 6—7.
- 136 «Սովետական Հայաստան», 1942, № 157.
- 137 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—6.
- 138 «Սովետական Հայաստան», 1941, № 27.
- 139 «Арус Восканян» (юбилейный альбом), 1941, стр. 4.
- 140 «Խորհրդային արվեստ», 1953, № 4.
- 141 «Սովետական գրականություն», 1943, № 6—7.
- 142 Геворк Эмин, «Стихи», 1947, стр. 27.

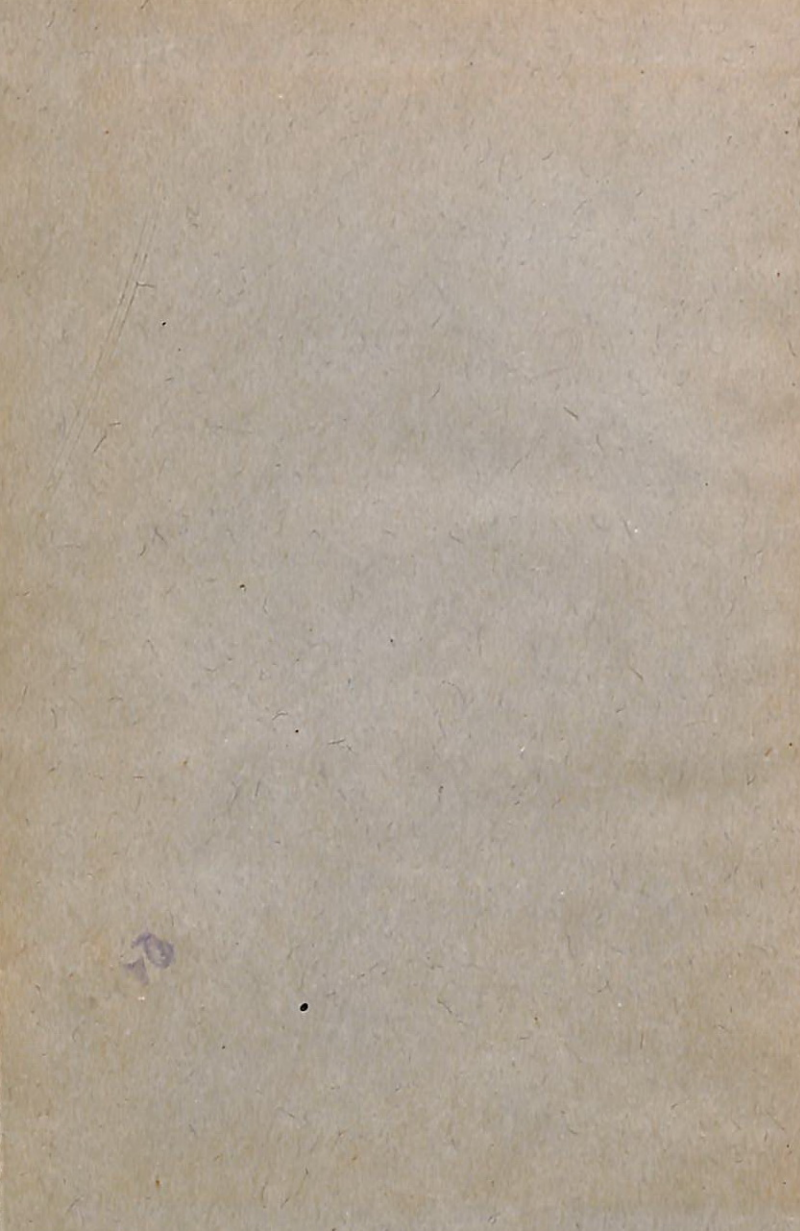


Редактор Ж. Акопян

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
25	1 сверху	колеги	коллеги
35	9 снизу	баласт	балласт
46	11 сверху	руководства	руководство
90	12 сверху	состоялось	состоялась
98	13 снизу	казалась	казалось
134	13 сверху	нходка	находка

Заказ 1299



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110051655

P^I51655