

7 МАЙ 1954

Ереван

Газета №

Театр им. Г. Сундукяна и армянское классическое наследие

Государственный театр им. Г. Сундукяна является гордостью армянской советской культуры. За время своего тридцатилетнего существования театр поставил много произведений современных армянских и русских авторов, произведений армянской, русской и западноевропейской классической драматургии.

Кропотливая работа над классикой оказала огромную помощь творческому коллективу в полноценном сценическом воплощении пьес современной драматургии.

Основное классическое наследие с позиций социалистического реализма, традиционная идея трактовка авторского замысла, глубокое художественное воплощение образов действующих лиц во многих спектаклях приносили театру в прошлом значительный успех, заслуженное признание.

Эти успехи в работе над классическим репертуаром, и в частности, над произведениями армянских классиков были обусловлены в первую очередь тем, что, несмотря на отдельные недостатки, режиссура к трактовке того или иного произведения подходила с позиций сценического реализма, рассматривала пьесы классиков в неразрывной связи с эпохой, конкретной действительностью, отразившейся в них, и, что не менее важно, не превращала произведения классиков в сырые для «новаторских» экспериментов.

Но с глубоким сожалением приходится констатировать, что за последние несколько лет театр в сценическом воплощении армянской классической драматургии не шагнул вперед, не развив свои большие успехи в этом направлении. Более того, за последние годы театр допустил грубые ошибки в работе над классикой, некоторые пьесы ставились с формалистическим, вульгаризаторским поведением, зачастую по воле режиссера выключались или перекраивались целые сцены, произвольно сокращался текст, а иногда кое-что и присоединялось явно вопреки замыслам авторов.

Такое отношение к классическому наследию привнесло к тому, что роль классики в театре из года в год прижималась, и сейчас на его репертуара выпадает много произведений выдающихся мастеров ар-

мянской драматургии. Из репертуара театра один за другим исчезли «Из-за чести» и «Намус» А. Ширванкяна, «Багдасар ахпар» и «Высокомерные попрошайки» А. Пароняна, «Утес» В. Паназяна, «Убитый голубь» Нар-Доса, «Георг Маршпетун» Мурацана, «Храбрый Назар» и «Страна родная» Д. Демирчяна и другие.

В настоящее время все армянское классическое драматургическое наследие представлено в театре только двумя спектаклями — «Пепю» и «Хатабаза».

Как это ни парадоксально, но в театре имени Г. Сундукяна больше всего не повезло именно пьесам Сундукяна, постановки которых были почти монополизированы режиссером А. Гулякяном, допустившим грубые идейные ошибки в их трактовке.

Почти вся режиссерская практика А. Гулякяна оказалась крайне отрицательное влияние на творческое развитие театра и главным образом на сценическое воплощение армянской классической драматургии.

Конечно, неправильное и, в частности, формалистическое решение отдельных пьес на сцене армянского советского театра имело место и в творчестве других ведущих режиссеров — А. Канатяна, В. Аджемяна, А. Буржуляна и др. Но если в их творчестве это было известной «слепой точкой», и они быстро подпадали под обманок, твердо став на широкой дороге реалистического искусства, то этого никак нельзя сказать о А. Гулякяне, у которого формализм и актизм, пренебрежительное отношение к драматургии, были и продолжают оставаться господствующими в его режиссерской практике. Это особенно сильно проявилось в постановках пьес Сундукяна, где художественные права подменялись режиссером социальными «принятиями», трюкачеством, заглушались тейное звучание, демократические мотивы драматургии Сундукяна, непримиримое отношение автора к обману, насилию, эксплуатации.

Обобщенно «теплого паркета», парадные симпатии к страдающему трудовому народу, вера в конечную победу социаль-

справедливости красной нитью проходят через все творчество Сундукяна.

Однако высокие идейные мотивы, заложенные в драматургии Сундукяна и созвучные советскому зрителю, как это ни странно, глушились А. Гулякяном в первую очередь.

На протяжении почти двадцати лет А. Гулякян три раза ставил «Пепю» в театре имени Сундукяна: в 1929 году, в 1935 и, наконец, в 1948 годах. О двух первых постановках театровед С. Меликсетян в своей книге «Путь нашего театра» справедливо писал: «Спектакль стал произведением, искажающим историческую действительность, связанным с одержанием пьесы... Постановка «Пепю» по своей стилистической структуре была смеся асиметров формализма и натурализма, хотя при некоторых исполнителях и была реалистической. Последние обстоятельства еще более выпячивало и без того очевидные недостатки спектакля».

Третья по счету постановка пьесы «Пепю», до сих пор продолжающая жить на сцене театра, свидетельствует о том, что режиссер А. Гулякян все еще держит от правильного понимания этого бессмертного произведения, где голос народного протеста звучит гнетным обвинением угнетателя.

Судить о постановке того или иного спектакля — это значит говорить, прежде всего, о режиссерской концепции постановки.

Ярким выражением протеста в пьесе является сам Пепю. Он выступает непримиримым идейным противником купца и ростовщика Зимизюма. Несмотря на очевидные материальные выгоды, он не идет на компромисс и принимает с ним. Пепю поднимает свой голос в защиту таких же обманутых, как и он сам. Это протестующее начало составляет своей кульминацией в пьесе в доме Зимизюма, куда приходит Пепю за своими деньгами.

Но в актерском исполнении мы не видим правильно поставленной режиссерской задачи. В доме Зимизюма Пепю показан недостаточно уверенным в своей правоте. И потому в этой сцене не ощущается внутренняя буря в душе Пепю. В режиссерской трактовке он подается, забит, А. Зимизюм, весьма смахивающий на

«доброе яхыншу», не обнаруживает своей подлой сущности, аверного лица ростовщика. В совершенно таком же плане очерчены эти образы в их столкновении в последней акте, когда Зимизюм, узнав о том, что злопыхательная расписка вышла, поспешно приходит к Пепю. Боясь разоблачения, он предлагает ему дружбу, просит прощать прошлые обиды и предлагает готовность дать денег выше бывшей первоначальной суммы. Но не темны привлекают Зимизюма, сорвать маску с его лица, показать людям черную душу этого «счастливца» торговца. Притворный Зимизюм в поспешную смену — вот цель Пепю, вот его идейная задача, и она ясно была автором в пьесе. В спектакле режиссер не вывел на первый план отрицательные черты характера Зимизюма, его пороки, разбавил «философию» Зимизюм получил слишком мягким и добродушным. Поэтому он не вызывает у зрителя необходимого и острого чувства ненависти. Наконец, в этой сцене очень важно было показать симпатию обнаружившихся к борбе Пепю. Получилось же наоборот: Пепю — одинокий, непонятый никем упрям.

Совершенно нигилизмом также финал спектакля, не имеющий ничего общего с замыслом Сундукяна.

В своем последнем монологе Пепю разоблачает Зимизюма, осуждает моральную побуду над ним. Он полнит в тюрьму, высылает срок, но доведет свое дело до конца. Так мы прощаемся с Пепю в замечательном сундукянском финале. Но в спектакле Пепю проходит по асфальту с опущенной головой, и сопровождающий дуэт молчаливо подхватывает, проводящий тоскливым взглядом убитых горем сестры и матери и жалобной, мнимоной музыки... Ничего подобного у Сундукяна нет! Как и почему советский режиссер мог задуматься по этому, трудно понять.

Не примиря режиссером в знаменитый монолог Пепю в конце первого акта. Г. Сундукян устает своего гоним и бедного драматурга говорит о несправедливости жизни, о бесправном положении бедняка. В этих словах не только выражены страдания трудового народа, но и звучит гневный протест. Слова эти настолько сильны, что по существу воспринимались как призыв к борьбе за справедливость и свободу, правды. Но в спектакле эти замечательные слова, их идейный смысл

размыжены, приносятся в жертву режиссерской «новаторству». Протестующий смысл монолога почему-то адекватно заменен музыкой. Исполнитель роли Пепю лишь декламирует текст. Наилучшее позирование на чаше с вином, чего нет и не могло быть в пьесе, ибо это привнесло уже давно отошедших в прошлое серицистических кинофильмов отвлекает внимание как исполнителя, так и зрителя от правильного понимания этого важного места в пьесе.

Формалистически даны образы и других персонажей. В плане буффонады и ничем неоправданного парика решен режиссером образ Гитюк. Артист из всех сил старается смущать публику, трюкачеством, грубо комедует. А между тем в доме Зимизюма это единственный персонаж, социально чуждый античному средству. Искать и сплести образ, называть его чертами балаганщины — едва ли это влечет к сценическому решению классического произведения.

В спектакле много и других расхождений с авторским замыслом, которые ведут к искажению правды жизни.

Все эти недостатки спектакля явились результатом порочной режиссерской концепции, вернее сказать — отсутствия какой-либо ясной концепции у Гулякяна, что вообще характерно для его режиссерского облика. То он беспринципно бегает в натуралистическом восприятии бытия, то разводит зубочную безвкусию, то путается в лих самозабвенной формалистической переделке, и, так и не находит правильного подхода к бессмертной комедии, несмотря на то, что уже третий раз ставит ее.

Не многим лучше обстояло дело о неоднократной попытке постановки комедии «Хатабаза». И здесь сказалось неуменье А. Гулякяна правильно осмыслить авторский замысел в рамках конкретной исторической действительности и под углом зрения нашей живой современности.

Первая постановка комедии в 1927 году представляла собой смешанный различных жанровых приемов, астетско-формалистических вывертов, в ней были смешаны в одну кучу все персонажи, независимо от их социальной принадлежности и идеологии. Позже, когда А. Гулякян, под давлением общественного мнения, пытаясь привлечь порочность своего спектакля и поставил комедия яловую, он улизнул в хитрую крайность — целиком ушел в быт правдивые сказаны — отдаленные, разрозненные бытовые мелочи,

лишая пьесу того острого социального звучания, которым столь мастеров надежд ее Сундукян.

При этом произошло нечто уже совершенно несусловное. Из старой постановки переделывалось в новую несколько персонажей в своем прежнем облики и качествах, разбавлялись лишь в немногих отдельных деталях. По существу — это раз навсегда застывшие утробные маски.

За столь невидное положение с использованием армянского драматургического классического наследия в театре им. Г. Сундукяна несет главную ответственность бывшее художественное руководство театра в лице А. Гулякяна, как известно, создавшего своим действиями драматический режим в творческой жизни театра. Не вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что доля вины ложится и на самый творческий коллектив театра и в первую очередь на ведущих режиссеров и актеров, партийную организацию театра (секретарь партбюро В. Маргуян), которые за частую, имея грубые ошибки и извращения в руководстве театром, приведшие к серьезным идейно-художественным ошибкам, мирятся с ними. Но проявляя должную принципиальности в решении творческих вопросов и фактически попустительствовал порочной режиссерской практике и несправильному художественному руководству А. Гулякяна бывший директор театра Д. Малин. Годами не разлагавшие серьезного критического слова о деятельности театра им. Сундукяна, в адрес его художественного руководства и со стороны наших театральных критиков.

Ясно, что все это только способствовало углублению ошибок театра.

Голы экспериментов над классикой давно канули в восток. Советский театр является единственным наследником классической драматургии. Основное классическое наследие — большая серьезная, ответственная задача. В разрешении этой задачи нашим театрам, и в первую очередь театру им. Г. Сундукяна, предстоит много сделать, многое осознать, многое пересмотреть.

Для этого он имеет все возможности. Театр должен неустанно обогащать свой репертуар произведениями, подлинно реалистическими постановками пьес советской драматургии и вести вместе с тем планомерную, глубоко продуманную работу по правильному освоению классического драматургического наследия.

Н. КАГРАМАНОВ.