

Д. ТАЛЬНИКОВ

Армянский театр

Вслед за декадой армянской литературы в Москве начинается гастроль армянского драматического театра им. Сундукяна.

На будем предвосхищать впечатлений зрителя от спектаклей, которые он сам увидит. Хотелось бы только ввести его предварительно в творческую атмосферу театра, помочь узнать круг интересов и проблем, которые связывают этот театр с общей жизнью нашего искусства.

Когда бываешь в Ереване, чувствуешь особенно сильно дышащее вечность. Современность выглядит здесь возрожденным мифом. Сочетание современности и жизни в делах показывает в том числе армянской культуры, в том числе драматургии.

Советское поколение армянских драматургов воспитывалось под прямым воздействием русской драматургии, и вместе с тем на развитие армянского театра в прошлом огромное влияние имела мировая классика и «новая» западноевропейская драма. Именно на этом основаны Деревик Демирчян, например, считает «подлинным преобразователем» армянского театра великого артиста Аламяна с его шекспировским репертуаром.

В армянском театре ясно ощущаются глубокие напластования старой классической культуры и общеевропейских традиций национальной театральной школы, которая дала замечательных армянских сцене таких замечательных артистов, как трагик Аламян, «армянская Дуэ» — Сирамуш, Абелян.

Большую роль в формировании этой школы сыграли, повторяем, западноевропейские влияния, с которыми встречались в Ереване на каждом шагу, в частности, влияния французской и частично итальянской сцены. Изданный у нас недавно книга В. Палазяна, рассказывающая о его артистических скитаниях «по городам мира», выступлениях этого замечательного трагика со своими спектаклями на французском языке, его встреча Давте на итальянском — свидетельства этого порядка.

Крупнейшая артистка Армении Арус Восканян в 1908 г. дебютирует в роли Эмелии («Отелло») в Константинополе, а в 1910 г. переезжает на Кавказ, работает в Абеляном, становится ученицей великой Сирамуш и ее бывшей группы. Здесь происходит ее подлинное сценическое крещение. Она проходит большой путь от европейской классики и импрессионистской драмы до русской и национальной армянской классики.

Наиболее мощное влияние на новый армянский театр оказала великая культура русского классического театра, его непревзойденные реалистические традиции.

Пот замечательный исторический факт. Жемчужина русской национальной сцены — «Горе от ума» — впервые увидела свет рампы в Ереване, в Сардаровской крепости, когда ее играли в обители: офицеры и их жены. В артельном зале находился сам Грибоедов, проезжавший через Ереван в Персию. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в Ереванском музее мемуары английского путешественника, жившего в Ереване в те годы.

Крупнейшие актеры армянского театра сочетали в себе, в своей национальнейшей форме европейские влияния с могучим и решительным в конечном счете влиянием русской национальной сценической культуры. В этом — своеобразие и сила армянской театральной школы.

При легкости «французской» игры Арус Восканян захватывает зрителя художественной простотой и естественностью, психологической правдой раскрытия внутренней сущности образа — лучшими качествами «русской» школы.

Для незнакомого с армянским языком русского зрителя особый интерес должны представлять качества ему чуждые классического репертуара, в которых возможны сопоставления и ассоциации. Зритель хочет видеть армянский театр как таковой, то есть не только в его этнографических особенностях и в национальной форме, но и в его общечеловеческих качествах. И армянский театр своим «Отелло», своей «Норой», своим «Без вины виноватым» показывает, что он является театром широкого плана. Зритель может сопоставить армянскую Нору с известными ему русскими Норами, армянскую Кручинину — с Кручининами Малого театра и вагнеровцев. От таких сопоставлений яснее возникает представление о самом творческом лице театра.

Сундукян является блестящим драматургом, не имевшим равных свои повести, а писанным непосредственно для сцены, подлинным основателем армянской классики — ее Островским. Он талант и на внутренним творческим качеством своего таланта. Национальная сочность и органичность дарования сочетались здесь, несомненно, с влиянием русской культуры (он учился, как известно, в петербургском университете). Содержание созданных им образов, характер композиции, сами отдельные задачи имеют при всей их замечательной оригинальности и, повторим, органичности, черты несомненной близости к творческим идеям Островского, одновременно с которыми он работает (первая пьеса Сундукяна относится к 1903 г., его «Хатабала» — к 1906 г., его лучшие пьесы «Лепса» — к 1910 г.).

Когда Д. Демирчян делает не акт, а артиста Аламяна «подлинным преобразователем» армянского театра, то он представляет артиста — носителя общечеловеческих шекспировских образов, характеров и идей — убого-марковому бытовому сундукяновской комедии ирланд. Демирчян видит «каждостатом» большинства пьес Сундукяна — в их ограниченном бытовом, в его театр считает театром «марковому бытовому комедий». Нам кажется, что в такой характеристике Сундукяна кроется тот же методологический подход, с помощью которого в свое время и в Островском писалась почти исключительно бытовика-марковиста, а не великого романтика и поэта. Сундукян — подлинный художник-реалист, близкий Островскому. У него социальный, остроумный, сценически выразительный язык, живые образы. В недоразумениях с ним повинен, как это было и в случае с Островским, прежде всего сам театр, характер самой сценической интерпретации.

Московский зритель увидит его раньше,

чрезвычайно выразительную, «театральную» «Хатабалу». На армянской сцене идет и другая его великолепная пьеса позднейшего периода «Разрушенный очаг» (1875 г.).

Персонажи пьесы — купцы. Содержание ее: банкротство, гибель медного капитала, поглощаемого крупным капиталом «европеизированного» типа. Основная тема Сундукяна, как и Островского, — власть денег, их власть над миром, над всеми человеческими отношениями, идеалами, честью, любовью. И в каких подвздошных и выразительных образах воплощена эта тема! Почему, кстати, на русской сцене, знающей далекое наследие Гольдони и Лопе де Вега, не ставят этого превосходного и близкого нам автора? Перед современными армянскими режиссерами стоит та же задача, что стояла и перед русскими постановщиками Островского: переосмыслить проблему «вагнеризма» Сундукяна, преодолеть традицию чисто бытовой интерпретации его драматургии, выделить реалистическую силу ее художественных образов-обобщений.

Эта задача только смутно ощущается в постановке «Разрушенного очага». Финал пьесы можно было бы поднять местными здесь приемами трагикомического гротеска. Исполнение вообще должно уйти от примитивного бытовизма над мелодраматизма, стать драматически выразительнее и совершеннее.

То же нужно сказать об общем характере режиссерского и актерского разразившей пьесы «Без вины виноватым» Островского на ереванской сцене. Именно эта пьеса Островского, построенная на мотивах «документального», наиболее популярна в национальных театрах Закавказья. С большим успехом она шла в последние годы в Баку, в Тбилизи. Не если в Тбилизи спектакль поставлен в духе монументального, трагического и романтико-героического театра, то в Ереване пьеса шла в реалистически-бытовой манере. К ней мы привыкли на русской сцене. Местами жаровые натуралистические детали были даже особенно подчеркнуты. На сцене глады были «по-настоящему», по всем правилам опытной «мхатовской» прачки, омывая белье предварительно водой, покачивая, что уютно «по-настоящему» горитый, и потому его не ставят прямо на стол, а на медную кофору, а когда увосит на комнату эту кофору, то берут ее тряпкой, чтобы не «обжечься».

В последнем действии «Без вины виноватым» — «настоящая» густая аллея парка, с озером в глубине, «настоящая вода», в которой отражается «настоящая луна». Публика аплодирует при полях, где записана самой декорации — этой «иллюзии» действительности, как она аплодировала «настоящему» лесу в Малом театре («Лес»).

Но это все — второстепенное. Самое важное в этом «актерском», а не «режиссерском» театре — исполнение: особенно — роли Кручинной. Она амплирует все уклоны постановки и поднимает спектакль на высоту подлинного реализма.

Кручинина — Восканян воссоздает художественную правду русской драмы в ее простых конкретных выражениях, в манди, простых формах старой русской классической школы. Даже внешний образ Кручинной подчеркивает преемственность русской классической традиции, воскрешенных здесь в тонком изяществе: стильный старинный костюм в рюшках и оборках, стильная прическа, локоны, шляпка. Это малая русская женщина в хорошем якусом, с гранней и изяществом большой актрисы, с слержанным артистическим темпераментом, с благородной простотой внутренних переживаний.

Театр покажет Москве свои последние редакции «Отелло». Роль Отелло будет играть три актера и среди них — сильнейший трагик Ваграм Палазян. Театр работает сейчас над «Гамлетом» с артистом В. Вагаряном в центральной роли.

Другой опыт разрешения театром шекспировской комедии, совсем не лучшей на московских сценах («Виндзорские кумушки»), к сожалению, не совсем удали, к урок этого спектакля, мне кажется, очень показательны для театра. Роль Фальстафа играл один из лучших актеров театра Нерсисян, актер драматического плана, которому сознательно была поручена роль яркой комедийной характеристики. Такой выбор обусловливался тем, что театр искал и здесь — даже в Фальстафе! — не столько яркости и остроты условной комедийной формы, комедийного гротеска, сколько психологической правды «переживания». И на этот раз у хорошего актера получилось «психологически» больше, чем «игро». Это весьма одержанный Фальстаф, добродушный, даже привлекательный, без вынесения за скобки «фальстафовщины», как явления.

Словом, получился Фальстаф театра переживания, а не театра представления. Это объясняет и творческие результаты опыта. Фальстафа надо «играть»; играть его веселую и остроумную природу, все его семь смертных грехов, его изысканность, его артистичность, его глупость, или «степени» глупости «человечески» — нем. Один английский критик писал о Фальстафе: «Когда боги обидели сара Дюва, они глубоко погрузили руки в творческую материю; поэтому у него, во исключенном добродетели, преобладают всего, что может иметь человек...» «Преимущество» этот и нужно играть.

Как мы видим, перед театром, обладающим превосходными актерами, в последние годы стоял особенно остро проблема творческого метода. Он возникает первоначально в той или иной степени потребности перед подлинно творческими организациями: как найти новые формы выразительности? До сих пор, к сожалению, на драматическом театре не видно было такого художника, как М. Сарьян. Не потому ли, что это художник не бытовое, а условно-нравительными форм в искусстве? В связи с этим находится и вопрос о новых кадрах режиссуры, стоящей на высоте современных требований и идей.

Гастроль в Москве должна на этом материале показать, чего достиг театр не всех этих изысканий. Одно для нас ясно: в армянском театре артисты увидели много свежего, живого, почувствуют настоящее искусство актерской эволюции и мысли.