

792 Ар
3-35

РУБЕН ЗАРЯН

ШЕКСПИР
АДАМЯНА

792 Ар | 135

3-35 | ЗАРАК. Р. В.

ШЕКСПИР

ДРАМАНА.

1964.





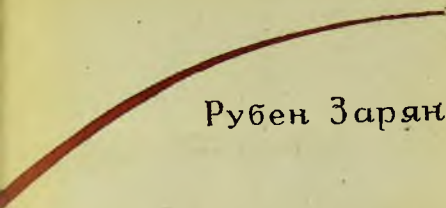


Rouben Zaryan

SHAKESPEARE
ACTED BY
ADAMYAN

*Haypethrat
Yerevan
1964*





Рубен Зарян

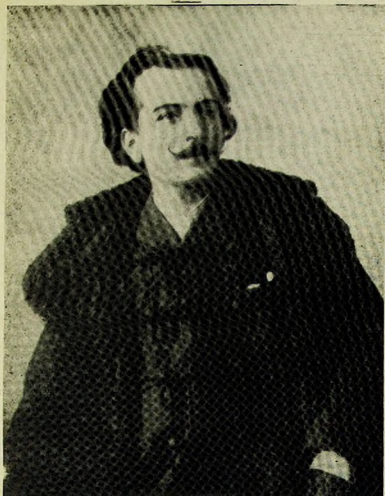
ШЕКСПИР
АДАМЯНА

✓

Անետրառ
Երևան — 1964



Перевел с армянского
А. П. ГРИГОРЯН



Петрос Адамян.



Адамян — один из крупнейших мировых трагиков, гений которого во всю свою мощь раскрылся в 80-х годах прошлого века.

Адамян родился в 1849 году на берегу Босфора, в Константинополе. Формирование его мировоззрения и искусства относится ко времени, когда армянская демократическая интеллигенция, получившая образование в Европе, главным образом во Франции, возглавляла национально-освободительное движение. Овеянный этими идеями, совсем еще юный Адамян посвящает себя театру. Очень скоро он становится самым любимым актером города. Его репертуар состоял из армянских национальных трагедий и европейских мелодрам. Исключение составлял только Карл Моор в «Разбойниках».

В 1879 году Адамяна приглашают в Тифлис, где в эти годы после довольно долгого перерыва создается постоянный армянский театр. Здесь ему также сопутствует слава. Ему прочат великое будущее. Он знакомится с русским театром и литературой. Это придает новую силу его таланту. Адамян воплощает на сцене такие образы, как Жадов, Чацкий, Франц, Коррадо, Арбенин.

Это триумфальное шествие завершается созданием грандиозного образа Гамлета.

В 1882 году он в Новом Нахичевани, а спустя год — в Москве. В 1884 году Адамян уже в Петербурге. И Москва и Петербург восхищены Адамяном, особенно высоко оцени-

ли здесь исполнение ролей Гамлета и Арбенина. Продолжается его победное турне по России — Астрахань, Киев, Одесса, Казань, Кишинев и многие другие города. Во время этой поездки им были созданы новые шекспировские роли — *Отелло*, *Король Лир*, а также *Уриэль Акоста* Гуцкова.

Повсеместно спектакли с участием Адамяна проходят с огромным успехом.

Адамяном восхищаются такие гиганты русской сцены, как Ермолова и Савина, Самойлов и Немирович-Данченко, грузинский трагик Ладо Месхишвили, академик Александр Веселовский, армянские писатели Рафаэл Патканян, Александр Ширванзаде, Ованес Туманян, Газарос Агаян и многие другие.

Разносторонен талант Адамяна. Он был не только великим актером, но также и поэтом и художником. Меня, художника, особенно трогает это пристрастие замечательного армянского трагика.

Человек высокой эрудиции, он написал специальное исследование о Гамлете. Александр Веселовский считал Адамяна феноменальной личностью, а Немирович-Данченко придерживался того мнения, что «его недюжинный талант трагика сделал бы честь какой угодно нации».

Зритель, независимо от национальности — армянин, русский, грузин, еврей, украинец — горячо полюбил Адамяна. Он считал его одним из тех художников, которые выражают его собственные стремления. А театральная критика, восхищенная его игрой, сравнивает армянского трагика с самыми прославленными европейскими актерами того времени и признает его равным им. Если в те годы признавалось, что в роли *Отелло* Адамян не уступает Сальвини, а в роли *Лира* он равен Росси, что его *Уриэль* не менее интересен, чем *Уриэль Барная* и *Зоненталья*, то об адамяновском Гамлете было высказано мнение, что

это лучший из всех Гамлетов. «Ни Сальвини, ни Росси, ни Пассарт, ни Барнай, ни один из других выдающихся артистов, посетивших Одессу, не дал нам такого цельного «Гамлета», как г. Адамян» — писал в 1887 году «Одесский Вестник».

В 1888 году Адамян возвращается в Константинополь, мечтая о поездке в Париж, Лондон, Вену. Многие советовали ему выступить с шекспировскими ролями на европейских сценах, не сомневаясь в том, что успех его и там будет столь же блистательным. Тяжелое материальное положение не позволяет ему осуществить эту мечту.

В 1891 году Адамян умер.

Об Адамяне написано немало. Русская печать 80-х годов полна восторженных статей, посвященных ему. Они недоступны широкому читателю. А специалисты — те до самого последнего времени не проявляли должного интереса к фигуре Адамяна. Написано много воспоминаний. Отдельными изданиями выпущены биографические очерки.

В 1960 и 61 гг. вышли два тома фундаментального труда талантливого и глубоко эрудированного театроведа Рубена Заряна о жизни и творчестве П. Адамяна.

Богатый фактический материал, собранный автором этого труда, и его проникновенный анализ творчества Адамяна проливают новый свет на адамяновскую интерпретацию шекспировских образов. Замечательная монография Рубена Заряна — ценный вклад не только в изучение наследия Адамяна и всей истории армянского театра, но и в шекспироведение.

Настоящая книга — лишь глава двухтомного исследования, посвященная шекспировским ролям Адамяна. Очень желательно двухтомный труд Р. Заряна увидеть в переводе на русский язык. Да и не только на русский, но и на другие языки. Я считаю глубоко не случайным пожелание профессора Бухарестского университета.

виднейшего арменоведа Влада Бенециану увидеть перевод книги Заряна на европейские языки.

Исследование Рубена Заряна определяет место армянского трагика среди самых выдающихся актеров шекспировского репертуара.

Эта книга—правомерная попытка возратить Адамяну его место среди всемирно прославленных шекспировских актеров.

МАРТИРОС САРЬЯН

24/IV—62 г.

Ереван

ПРЕДИСЛОВИЕ

Расцвет сценического творчества Адамяна относится к 80-м годам прошлого столетия. В России свирепствовала реакция. Она отражалась на всех сферах общественной жизни. Отчаяние и обреченность — таковы были господствовавшие в те годы настроения, годы, когда, как писал Горький, «литература выбрала героем своим «не-героя»¹.

Политическая обстановка в стране отражалась естественно, и на деятельности театров. По театральному репертуару можно судить, какая благоприятная почва создавалась для пьес, проповедующих утешительство и расслабленное безволие, примирение с мрачной действительностью и вообще упадочнические настроения.

Было бы, однако, неверно думать, что все это составляло единственное содержание художественной жизни тех лет. Для того времени характерно и нечто совершенно противоположное этим идеям и настроениям.

«Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества на-

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 26, 1953, стр. 427.

родных масс сменяются в истории периодами, когда царят внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»¹.

Так писал Ленин об эпохе господства Александра Второго. Об этом времени у Ленина сказано, что «очередь мысли и разума наступает»². Какую бы область русской художественной жизни мы ни взяли, в любой из них в эти годы создавались подлинные шедевры искусства. Достаточно вспомнить Толстого и Салтыкова-Щедрина, Ермолову и Ленского, Репина и Сурикова, Чайковского и Римского-Корсакова.

В те кошмарные годы русской жизни они и были, по словам Ленина, передовыми представителями человеческого разума.

В это десятилетие благодаря свободолобивым устремлениям демократически настроенной части общества раздавались призывы к тесному единению представителей двух таких очагов русской культуры, как Московский университет и Московский Малый театр.

Подобному единению во многом способствовал интерес к мировой культуре и особенно к Шекспиру. Профессора с университетских кафедр, актеры со сцены театра представляли широкой аудитории Шекспира — это было поводом для разговора о высокой человечности, о гуманизме. И таким образом в ту эпоху они приобщали общественность к высоким идеям. Это было время, о котором Горький говорил:

«Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной,

¹ В. И. Ленин, Соч., изд. IV, т. 10, стр. 230.

² Там же.

гасли яркие звезды надежд, уныние и тоска давили юность, окровавленные руки темной силы снова быстро плели сети рабства»¹. Подобное брожение общественной художественной мысли наблюдалось как в украинской, так и в грузинской действительности. Характерны они и для армянской действительности.

Адамян был выразителем именно этих настроений своего времени, «одним из передовых представителей человеческого разума».

Он не был одинок. Рядом с ним был Раффи, два его исторических романа — «Давид-Бек» и «Самвел» непосредственно отражали эти идеи. Здесь же были и два других автора, отражавшие новые веяния, — Ширванзаде и Ованисян. Новые веяния проникали не только в литературу. В изобразительном искусстве они отражались в творчестве Башинджагяна, а позднее — Вардкеса Суренянца, в музыке — в творчестве Кара-Мурзы.

Самые различные представители художественной интеллигенции, несмотря на всю несхожесть их художественной индивидуальности, таланта и творческой фантазии, делали одно и то же дело: они поднимали в народе чувство собственного достоинства, не позволяя ему в эти смутные годы утратить веру в свои силы и будущее.

То же делал и Адамян с той, однако, разницей, что поле деятельности трагика было значительно шире. Если Раффи творил в условиях армянской действительности, то Адамян был одним из тех художников, чья творческая жизнь, начавшись в армянской среде, подобно полноводной реке, вышла из берегов, захватывая новые пространства. Не порывая связи с родной армянской действительностью, будучи ее выразителем, он в то же время стал выразителем дум и стремлений русского общества, его самых широких масс. И в том, что он в

¹ М. Горький, Избранные литературно-критические статьи, 1941, стр. 392.

эти годы нашел себя как художник именно в Шекспире, собственно, сформировался, вырос на этом репертуаре, нет ничего неожиданного. Если Раффи вызывал к жизни героическую историю далеких времен, Адамян с помощью шекспировских образов утверждал со сцены неодолимую любовь человека к свободе, величие свободолюбивых стремлений, красоту человека. Здесь уместно вспомнить о том, что говорил Энгельс о светлых людях эпохи Возрождения. «Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени... и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»¹.

Адамян был одним из тех, кто вместе с виднейшими деятелями русской культуры в тяжелые годы реакции своим глубоко народным творчеством способствовал пробуждению общественного самосознания. Его герои, восставшие против мрака и насилия, представляя трагическое столкновение идеального и реального, звали к борьбе против обреченности, против поисков примирения с гнетущей действительностью, во имя утверждения истинной и высокой человечности.

И все это силой подлинного искусства.

Сценическое искусство Адамяна — одна из вершин художественного мышления того времени. Он не только воспринял то, чего достигли его предшественники, но и во многом пошел дальше, способствуя дальнейшему развитию театральной культуры, завоевывая новые недостижимые вершины театра. Этим объясняется то, что русский театральный мир 80-х годов прошлого века признал несравненное сценическое величие Адамяна и поставил его в ряд с актерами, снискавшими себе мировую славу.

¹ Ф. Энгельс, «Диалектика природы», 1948, стр. 6.

ОТЕЛЛО

Первым исполнителем роли Отелло на армянской сцене был Чмшкян. Как играл он — мы не знаем, потому что до нас дошел только самый факт, других данных не сохранилось. Самые различные замечания относительно исполнения этой роли Чмшкяном, встречающиеся в театроведческой литературе, может быть и верны, но это все-таки лишь догадки, основанные на общем представлении о Чмшкяне как художнике и гражданине¹.

Историческая заслуга Чмшкяна — первого в армянской действительности исполнителя шекспировских ролей — неоспорима. То же можно сказать и о Вардовяне. Первый — это Отелло и Шейлок, второй — Макбет. Что и говорить — исполнение этих ролей имело художественное и идейное значение. Однако совершенно очевидно, что исполнение Чмшкяном шекспировских ролей не вызывало того всеобщего восхищения, которое с самого начала и очень долго сопутствовало сценическому воплощению им же роли Пепо.

¹ «Советакан ґраканутюн еа арвест» («Советская литература и искусство»), 1946, № 5.

Чмшкян был актером сундукьяновского театра.

Говоря иными словами, образ Отелло не был им еще «завоеван» с той художественной силой, которая позволила бы думать, что это уже какое-то постижение шекспировского духа.

Перед Адамяном стояла именно эта задача, тем более, что русская печать (речь идет о Петербурге и Москве) тогда еще не писала о его Отелло, и потому бакинский и тифлисский зритель не имели даже предвзятого мнения о нем — ни положительного, ни отрицательного. Если какое-то мнение и существовало, то это была или слепая вера в талант Адамяна, а с другой стороны, если не недоверие, то, во всяком случае, сомнение — сможет ли внешне хрупкий Адамян осилить роль полководца-мавра. Это сомнение выразил Ширванзаде.

«Известно, что армянский артист, если не говорить о его актерском нутре, по своим внешним физическим данным больше Гамлет, чем Отелло. Роль Отелло требует могучего сложения, мощного и грубого голоса, так по крайней мере объясняют многие критики, это следует и из содержания пьесы. Адамян же — человек хрупкого и тонкого сложения, а голос его, несмотря на всю свою трагическую силу, все-таки не столь могучий и мощный, какой нужен исполнителю роли Отелло. Имея в виду эти физические особенности, мы были вправе ожидать, что г. Адамян не должен иметь того успеха, который имел он в роли Гамлета. С этим предвзятым мнением мы и пришли в театр 17 числа сего месяца, в прошлый понедельник.

Но г. Адамян победил нас.

Мы впервые видели г. Адамяна в роли Отелло, и он еще раз убедил нас, что для истинного таланта не имеют значения даже физические недостатки»¹.

¹ «Ардзганк» («Эхо»), 1886, № 45.

Подобного рода сомнения высказывались и позже. Хотя Ширванзаде и кончает свою статью тем, что «не считая незначительных ошибок, Отелло Адамяна бесподобен», однако спустя годы, уточняя свое отношение, он пишет: «В роли Отелло он был довольно слаб»¹.

Это невольное противоречие нетрудно объяснить.

В первом случае он высказал мнение под непосредственным впечатлением от спектакля, на которое, несомненно, повлияла в какой-то мере и восторженная реакция зрителей. Что же касается второго мнения, то оно было высказано не менее, чем через четверть века. Это было пронесенное через годы, проверенное впечатление. Может быть, этому и не стоило бы придавать особого значения, если бы так думал только он. Но дело в том, что мнение Ширванзаде, высказанное спустя долгие годы, выразили и некоторые из русских критиков, писавших в то время об исполнении Адамяном роли Отелло. И если мы столь подробно останавливаемся на этом факте, то объясняется это не только тем, что он интересен сам по себе, но и тем еще, что он помогает решению проблемы по существу.

Об Отелло Адамяна единодушного мнения не было. Впрочем, ни одна роль Адамяна не вызывала только восторга или только осуждения. Речь, конечно, идет о тех ролях, которые составляли основу его репертуара. Это обстоятельство также чрезвычайно показательное и характерно. Но вернемся к Отелло.

Вот несколько выдержек.

Один из критиков пишет:

«В этой роли он был гораздо слабее, чем в других, сыгранных им до сих пор ролях»².

¹ «Мшак» («Труженник»), 1916, № 108.

² «Елисаветградский вестник», 1888, № 15.

Другой высказал мнение, что эта роль «особенно ярко развернула перед нами блестящий талант Адамяна, и потому спектакль этот вызвал в нас чувство истинного восторга и изумления»¹.

И снова мнение критика:

«Наш знаменитый трагик не дал нам цельного, законченного типа»².

И другого:

Адамян... «представляет нам совершенно законченный и глубоко правдивый тип»³.

К нему, казалось бы, присоединяется и другой рецензент:

«Его художественное исполнение, — пишет он, — отличалось «психологической правдой, цельностью воспроизведенного характера...»⁴.

Один из рецензентов отмечал:

«Для зрителя после игры Адамяна остается невыясненным, кто такой Отелло»⁵.

Было высказано и такое мнение:

«Это исполнение ему «удалось довести до высокой степени совершенства»⁶.

Вот еще одна категорическая оценка:

«Адамян в роли Отелло не удовлетворил нас»⁷.

А другой критик пытается обосновать это мнение:

«Когда вы видите его в «Отелло», видите как мучимый ревностью, беснующийся мавр, как дикий раненый зверь кидается то к Яго, то к Дездемоне, вам не делается за них страшно и сам он не производит на вас по-

¹ «Казанский листок», 1888, № 151.

² «Елисаветградский вестник», 1888, № 15.

³ «Одесский вестник», 1887, № 298.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

⁵ «Елисаветградский вестник», 1888, № 15.

⁶ «Казанский листок», 1888, № 151.

⁷ «Елисаветградский вестник», 1888, № 15.

трясающего впечатления, не подавляет вас своей мощью и силой, нет, вам становится его жаль, жаль как малого беспомощного ребенка»¹.

А вот и выражение восхищения:

«Мы видели перед собой великого артиста, во всем блеске его могучего таланта и были поражены, подавлены его дивной игрой»².

Цитаты можно было бы продолжить. Но вряд ли в этом есть необходимость, потому что все высказывания, собственно, сводятся к тем же двум противоположным оценкам. Одни оценивают игру Адамяна положительно. Другие отрицательно. Одни уничтожают, другие восхищаются.

Что же это — различие вкусов? Безусловно. Но не только это. Противоречия имеют более глубокие основания. Мы привели только оценки, но ведь в их основе лежит разное понимание образа, противоречивые и даже противоположные точки зрения. В одном случае — это традиционное понимание, в другом — совершенно свободное от традиций прошлого. Здесь-то и кроется причина того, что часть критиков не принимает адамяновского Отелло, а другая, напротив, защищает его.

Какой же можно сделать из этого вывод?

Адамян своим Отелло пересматривает традиционную сценическую интерпретацию этого образа, отвергает ее и выдвигает новую, совершенно отличную от распространенной и уже признанной. Адамян и в этой роли, точно так же, как и в других своих главных ролях, пошел по пути разрушения традиций. Он не только отрицал старое, но и создавал новое, свое, что, по его мнению, более правильно выражало Шекспира, было бли-

¹ «Театр и жизнь», 1888, № 100.

² «Казанский листок», 1888, № 151.

же духу великого драматурга и вместе с тем отражало некоторые существенные черты эпохи, в которую жил сам артист.

* * *

Основанием для большинства возражений в конце концов было несоответствие внешних данных Адамяна в роли Отелло.

Остановимся на этом вопросе.

Играя роль Отелло, Адамян и на этот раз подчинил внешнюю сторону образа его сущности, его душевным проявлениям. И в этом смысле адамяновская интерпретация Отелло была явлением прогрессивным для тех лет.

Критики адамяновского Отелло (речь идет особенно о выступлениях 1887—1888 годов) подчеркивали в печати ряд существенных сторон воплощенного им образа, самобытность трактовки.

В литературе отмечалось, что «грим Адамяна отличается от грима Сальвини»¹. Это верно и почерпнуто из свидетельств современников². Однако это лишь начало исследования вопроса. Не случайно здесь называется имя Сальвини, а не какое-либо другое, потому что в это время Сальвини считался лучшим в мире Отелло. За исключением лишь одной статьи, в которой автор усматривает схожесть некоторых деталей в игре Сальвини и Адамяна³, все остальные авторы, видевшие мавра в исполнении итальянского трагика и высоко ценившие это исполнение, подчеркивали тем не менее независимость адамяновской игры от сальвиниевской, а также и от

¹ С. Меликсетян, «Театральные очерки», 1945, стр. 121 (далее—С. Меликсетян).

² «Одесский вестник», 1887, № 298.

³ «Театр и жизнь», 1888, № 100.

игры других прославленных актеров, отмечали самобытность его трактовки.

Один из авторов статей, который помнил Айра Олдриджа в роли Отелло, Эрнеста Росси, из русских актеров — Чарского, писал, что выше всех, конечно, Сальвини, этот «признанный всеми король драматической сцены». И несмотря на это, он писал: «Но сила истинного дарования в том, что оно всегда дает артисту возможность внести в исполнение бездну оригинальных черт и увлечь зрителя. Г. Адамяну не только не повредили воспоминания об итальянском трагике, но сослужили ему некоторым образом службу — припомнив Отелло-Сальвини, зритель имел возможность воочию убедиться, насколько разносторонен талант г. Адамяна».

И тут же прибавляет:

«Значительно расходясь со своим знаменитым соратником в толковании характера Отелло, г. Адамян тем не менее представляет нам совершенно законченный и глубоко правдивый тип»¹.

Значит, отмечается не только отличие от Сальвини, но и исключительный успех артиста в этом отличии.

Другие критики также отмечают, что Адамян продемонстрировал всей своей игрой, насколько глубоко его проникновение в природу образа, насколько и в этом случае самобытен его талант. В другом случае сравнивают Адамяна с Отелло, воплощенном Барнаем, причем предпочтение в этом случае отдают обычно армянскому трагику. Один же из критиков пишет, что в игре Адамяна встречаются такие великолепные детали, которые могли бы вызвать зависть лучших Отелло².

Однако вернемся к проблеме внешнего восприятия образа.

¹ «Одесский вестник», 1887, № 298.

² «Русские ведомости», 1888, № 80.

Во время одной из бесед, состоявшихся в Одессе в 1887 году, актера спросили, играет ли он Макбета. Адамян ответил:

— Я представляю его себе здоровенным, сильным мужчиной, с атлетическим сложением, а моя внешность для изображения такой фигуры не подходит.

Ему тут же возразили:

— Ну, а Отелло разве не силен, не атлет? Вспомните его угрозы Кассио во время дуэли, сцену, где он душил Яго, наконец, его рассказ о мусульманине, которого он схватил за горло и задушил.

Вот объяснение Адамяна:

— Да, Отелло действительно могуч, храбр, но не атлет. Отелло человек высоких душевных и нравственных качеств. Отелло гениальный полководец, с могучей сильной волей, а вообще все гениальные полководцы выделялись больше интеллектуальными качествами, нежели физическими; мавританская раса преимущественно отличалась крепким и пропорциональным сложением и невысоким ростом. Если не верите — справьтесь по истории: почти все гениальные полководцы от древнейших времен до новейшей эпохи были среднего роста: Атилла, Тамерлан, Чингис-хан, Суворов, Наполеон. Мольтке и другие¹.

Этот ответ интересен с нескольких точек зрения.

Прежде всего выясняется, что в выборе Адамяном роли нет случайностей, все продумано, глубоко взвешено. На это обстоятельство особенно большое внимание обращали русские критики.

Второе — здесь, как всегда, удивляют энциклопедические знания армянского актера.

Третье — актер возражает тем, кто подходит к обра-

¹ «Одесский вестник», 1887, № 301.

ду полководца поверхностно, через внешность, в то время как, по его мнению, здесь также все решает интеллект и, может быть, образованность, но более всего — природная острота мысли.

Можно ли спорить с Адамяном? Конечно, да. Правде действительности, правде фактов можно противопоставить правду сценическую, хотя бы для того, чтобы актеру с атлетической внешностью не возбранялось играть гениального полководца, в данном случае — Отелло. Утверждения Адамяна нужно принять как полемичку, направленную не столько против внешне могучих Отелло, сколько в защиту своего права и права трагиков с такой же, как у него, внешностью играть роль Отелло.

Но дело не только в этом.

В ответе Адамяна есть и чрезвычайно интересная мысль, которая по существу является сжатым объяснением исполнения армянским трагиком роли мавра.

«Отелло, — говорил он, — человек высоких душевных и нравственных качеств». Здесь охарактеризован Отелло в понимании Адамяна. Стало быть, исходной точкой для понимания, объяснения и оценки его Отелло должна быть именно эта точка зрения, тем более, что театральные рецензии дают немалые для этого основания. Итак, — не человек с бесстрашным и честным сердцем. Но это ведь необходимо? Да, и это есть в его игре. Не восточный человек. Но ведь и это тоже необходимо? Да, и это тоже есть в его игре. Не мнительный и ревнивый человек. Это, конечно, тоже необходимо и можно найти в его игре. Но руководят, объединяют и движут всем этим его высокие душевные и моральные качества, да, именно они, причем и в любви, и в роковые минуты сомнений и ревности, и в порыве мстительной ярости, когда он совершает преступление и убивает Дездемону, и в

тот миг, когда он убивает себя. Словом, по Адамяну, поступками Отелло всегда, и до хаоса, и в минуты хаоса, движут его высокие нравственные качества.

* * *

Современники оставили описание внешнего облика Отелло-Адамяна. Кроме того, сохранились и фотографии. Его Отелло моложе, чем того требует трагедия. Ему, самое большее, сорок лет, но не больше. К этому мы еще вернемся позднее, потому что, как нам кажется, и это тоже Адамяном было глубоко продумано. Его Отелло — араб, чистокровный араб. Лицо его не смуглое, а почти черное. Видно, как хорошо знал Адамян все, связанное с эпохой Шекспира. Слово «мавр» в те времена употреблялось в значении «человек с черной кожей». Из старинных баллад известно, что во времена Шекспира и позднее, причем довольно долго, Отелло играли с черным, а не смуглым или бронзовым лицом. Впервые черный цвет был заменен бронзовым Эдмундом Кином¹. Английский трагик имел на то две причины. Он считал, что все его предшественники — Беттерман, Барри, Гарик, Кембл — как бы они ни были велики, играли негра, в то время как Отелло — мавр, и по его убеждению, потомок кавказских племен. Кроме того, он хотел тем самым сказать, что в драме Отелло нет ничего исключительного, что те же чувства могут быть присущи очень многим людям². У него густые кудри, лицо с широкими скулами, усами и бородой, огненными глазами, толстыми и мясистыми губами, из-за которых при улыбке видны белые зубы³.

¹ См. М. Морозов, «Комментарии к пьесам Шекспира», 1941, стр. 27 (далее—«Комментарии»).

² И. Милиц, «Эдмунд Кин», 1957, стр. 54—55 (далее—«Эдмунд Кин»)

³ «Одесский вестник», 1887, № 298.

По свидетельству современников, он не придавал Отелло внешнего обаяния. Если обратиться к пьесе — Отелло скорее некрасив, чем красив. Отметим, между прочим, что и Пушкин не считал Отелло красивым, называя его «старым, безобразным негром». Когда в 1888 году Адамян выступил в роли Отелло в Москве, один из критиков писал, что нельзя не обратить внимания на продуманность грима Адамяна. По мнению этого критика, армянский актер загримирован гораздо удачнее, чем, например, Ленский в той же роли. Отелло Адамян был скорее безобразен, в то время как Отелло Ленского выглядел привлекательным арабом¹.

Думается, что Адамян намеренно избрал такую внешность. По-видимому, сделал он это с целью показать, что главное в человеке внутренняя красота, а не внешняя, т. е. именно то, что сумела в конце концов настоящему оценить только Дездемона.

Заметим, что Шекспир не дал никаких оснований думать, что он представляет себе Отелло красавцем. Больше того, есть свидетельства, подтверждающие обратное — хотя бы то, что ни Бранцио ни Яго так и не смогли понять поступка Дездемоны². А в новелле Чинтио совершенно ясно сказано о красоте Отелло: «Когда-то жил в Венеции мавр, очень смелый и красивый человек». Из этого, конечно, нельзя сделать вывод, что актеры, играющие Отелло красивым, такие, например, как Муне-Сюлли, Маджи, Ленский, Папазян, Остужев, Мордвинов, Тхапсаев и другие, — более близки к новелле, чем к трагедии. Но не вызывает сомнений то, что Адамян, строя свою игру по принципу некрасивая внешность — красивый внутренний мир, резко отходит от Чинтио и приближается к Шекспиру. Основа создания образа — понимание роли идей, положенных в основу трагедии.

¹ «Русский курьер», 1888, № 81.

² См. «Комментарии», стр. 27—28.

Здесь было бы кстати провести одну параллель. Яго всегда наделяли внешностью, выражающей его внутренний мир. Так, например, играл Яго Микаел Манвелян и многие другие до него. Однако Джанан в нашем театре, Васадзе — в грузинском театре пошли по другому пути. Их Яго не лишен внешнего обаяния. И это так же правильное и ближе к Шекспиру, как и адамяновский «контрастный» принцип исполнения роли Отелло. Это прежде всего необходимо хотя бы для того, чтобы оправдать то доверие, с которым относятся к Яго Отелло и Дездемона. И потом тут тот же принцип противопоставления внешнего облика внутреннему миру — душа злодея и привлекательное лицо. Если логически развить принцип Адамяна, то, надо думать, что, по представлению трагика, Яго внешне должен был быть антиподом Отелло, — если не красивым, то хотя бы привлекательным. Между тем традиция тех времен требовала, чтобы внешне Яго был изображен злодеем. Известно, что Адамян в одной из задушевных бесед выразил желание сыграть роль Яго. Он сказал, что если найдется приличный исполнитель роли Отелло, он с удовольствием сыграет Яго. Не было ли целью Адамяна пересмотреть окаменевшую традицию, тем более, что ее ошибочная сущность, естественно, отражалась и на сценическом успехе исполнителя роли Отелло¹?

Отелло-Адамян в Венеции предстает в местном одеянии. Только диадема и оружие у него восточные², но зато на острове — он в восточном облачении³.

На этой подробности также хотелось бы остановиться.

Нас интересует не проблема исторической достовер-

¹ «Мшак», 1886, № 131.

² С. Меликсетян, стр. 121.

³ «Мшак», 1886, № 131.

ности одевания Отелло. Эта сторона вопроса ясна, тем более, что известна доходившая до педантичности требовательность Адамяна и к себе и к другим, не допускавшая никаких отклонений. Адамян был сторонником исторически достоверного воспроизведения внешнего облика героя.

Вот два факта, подтверждающих это.

В Одессе у Адамяна как-то собрались актеры, художники, писатели, журналисты. Во время оживленной беседы речь заходит о последнем спектакле «Отелло». Когда кто-то из товарищей-артистов,— рассказывает сотрудник «Одесского вестника»,— сделал какое-то замечание по поводу костюма Отелло, г. Адамян немедленно достал из своей библиотеки старинную французскую монографию о венецианской республике, где костюмы воинов того времени описаны довольно детально¹.

Другой факт.

«В Феодосии,— пишет Адамян в письме к Шахбазяну,— после моего бенефиса даже такой человек, как Айвазовский, которому мало что нравится, увидев моего Отелло на жалкой сцене, пришел ко мне в артистическую уборную, поцеловал меня в лоб и сказал, что кроме моей игры удивительна и достойна похвалы историческая достоверность моего костюма»².

Отелло Адамяна,— хоть он и мавр,— образованный человек, а не отсталый азиат, достигший звания и положения своего благодаря отчаянной храбрости. И если он полководец, с которым считаются, то это, по мнению самого Отелло, вызвано лишь тем, что сам он не делает никакой разницы между собой и венецианцами, будучи уверенным в том, что он, как и все венецианцы, честно служит республике Венеции. Поэтому в Венеции он

¹ «Одесский вестник», 1887, № 301.

² «Письма» (на арм. яз.), изд. АН Арм. ССР, 1959 г., стр. 151.

одет как и все. Он не помнит о том, что он мавр, и не стыдится этого, как и того, что, в отличие от венецианцев, он носит серьги в ушах и на руках — браслеты. Отелло не думает об этом. С теплотой и любовью он вспоминает свою родину и соотечественников.

Подчеркнем одно обстоятельство.

Многие актеры, среди них и прославленные, представляли Отелло человеком хотя и добрым и честным от природы, но интеллектуально ограниченным солдатом. Отелло-Адамян имеет то преимущество перед ними, что в мавре он видит и играет человека с могучей мыслью. Его Отелло столь же добр и честен, сколь и по детски доверчив, но это не полудикарь с восточной ограниченностью, напротив, это личность, приобщившаяся к культуре, и личность мыслящая.

Это краеугольный камень адамянской интерпретации шекспировского Отелло.

Если и были критики, которые не принимали Отелло Адамяна, возражали, критиковали его, то одна из причин как раз в том и заключалась, что его новая по существу трактовка не совпадала с традиционной интерпретацией образа. Исходя из этого, иной раз делались даже попытки разгрома адамянского Отелло.

Но разве не то же самое произошло с Ленским, который попытался в 1888 году сыграть Отелло, избрав тот же путь, по которому шел и давнишний его знакомый Адамян. По всем сохранившимся данным, игра Ленского была подвергнута резкой критике. Исследователи утверждают, что нет никаких оснований настаивать на том, что роль Отелло удалась Ленскому, тем более, что актер, как рассказывают, еле доиграл этот спектакль, прекрасно осознав свой неуспех. В то же время они находили, что причина неприятия прежде всего в новизне и необычности трактовки образа¹. Например, совре-

¹ Н. Зограф, «Александр Павлович Ленский», 1955, стр. 165.

менник Ленского С. Васильев, который хвалил его за то, что он не играет сладострастного и чувственного мавра. все-таки был недоволен тем, что в Отелло-Ленском не чувствуется величия генерала-полководца, и выразил сожаление, что его Отелло кажется человеком миролюбивым, кротким и честным¹.

Судьба обоих актеров в роли Отелло одинакова — с той лишь разницей, что Ленского только критиковали, и поэтому он перестал играть эту роль, а Адамян имел не только критиков, но и защитников и восхищенных почитателей, которых, кстати, было гораздо больше, чем критиков, и с юношеской энергией играл эту роль долгие годы.

Один из критиков в 1887 году прислал из Одессы статью в московский «Театральный мирок». Статья называется «Театральная Одесса». Она целиком посвящена гастролям Адамяна. В одной короткой фразе дается положительная оценка адамяновского Гамлета, вся же статья посвящена оценке сценического образа Отелло. Давая местами положительную оценку исполнению, рецензент в основном подвергает его критике. Он выражает ту мысль, что внешние данные Адамяна не соответствуют роли Отелло. Высказывая же свою точку зрения на мавра, критик прежде всего подчеркивает, что это храбрый воин, а затем характеризует его как «лишенного черт цивилизации офицера»². Неужели не ясно, что критик, придерживающийся такой точки зрения, не мог быть доволен игрой Адамяна и должен был отвергнуть чуждую ему адамяновскую концепцию.

Адамяновское исполнение роли Отелло многими своими нитями было связано с современностью. Большой и тонкий художник, Адамян не мог играть Отелло про-

¹ См. «Московские ведомости», 1888, № 60.

² «Театральный мирок», 1887, № 51.

сто так, между прочим. Ему было что сказать — потому и играл он эту роль. И играл не только в плане главной своей темы, но и, более конкретно, — в соотношении с политической обстановкой в стране. Нужно постоянно помнить о том, что Адамян играл и Отелло, и Гамлета, и Урреля в середине и конце 80-х годов, когда в России свирепствовала реакция. Адамян видел, что происходит вокруг, как подавляется и преследуется любое свободное, любивое устремление, он видел и то, каким преследованиям подвергаются малые народы — евреи, армяне, грузины, азербайджанцы и другие. И это обстоятельство если не непосредственно, то хотя бы косвенно не могло не оказать влияния на такого актера, как Адамян. Он видит в Отелло не дикаря, доброта и честность которого используются окружающими для того, чтоб поставить его в трагическое положение, а человека, который не уступает никому из окружающих его людей ни по развитию, ни по остроте мысли, ни по способностям. И если все-таки случилось то, чего не должно было случиться, то в этом повинна несправедливость общественного устройства жизни. Вот почему то, что высказано об Отелло Чмшкяна в качестве хотя и вполне правомерного, но все-таки предположения, будет совершенно верным по отношению к Отелло Адамяна — признавать человеческие права всех, независимо от их национального различия¹.

Играя Отелло человеком, которому за пятьдесят лет, многие актеры, сознательно или бессознательно, извращают природу любви Отелло — она обретает какой-то отеческий оттенок. Так играл Отелло Ованес Абелян — во всяком случае, в последние годы своей жизни. К этому же приближалась и прославленная игра Остужева, о котором критики писали, что в его отношении к Деде-

¹ «Советакан граванутюн ев арвест», 1946, № 5.

этом был оттенок назидательного поучения. Возникает вопрос — зачем же после этого удивляться или восхищаться чистотой любви Отелло? Ведь так и должно было быть, если это, действительно, родительская любовь, нежная, сердечная, заботливая любовь к питомцу, а не любовь мужа, не любовь, исполненная тех чувств, которые питает любящий муж к жене, как это играет Ваграм Папазян. Адамян, играя человека, которому едва исполнилось сорок — а по утверждению одного из критиков, его Отелло было от тридцати до сорока лет,¹ — вызывал восхищенное удивление зрителя, потому что в свое отношение к Дездемоне вкладывал не страсть, не влечение мужчины к женщине, но чистую, непорочную любовь.

Два Отелло, две любви.

Мавр Папазяна, в отличие от адамянского, красив, полон внешней привлекательности и обаяния. Строен — кажется, перед тобой прекрасное изваяние — цельное, литое, завершенное. Отелло-Папазян тоже восхищен Дездемоной, но его любовь пламенная, бурная во всех своих проявлениях. Любовь Отелло-Папазяна исполнена жизни и таит в себе легкий налет чувственности. Любовь Отелло-Адамяна исполнена поэтичности. Дездемона Папазяна, как всегда и во всех случаях, прекрасна, больше того — она красавица. Две красоты стремились и нашли одна другую. В свете игры Папазяна Дездемона возвышается над всем окружением потому, что, преодолев расовые предрассудки, она полюбила чернокожего и вышла за него замуж. А в свете игры Адамяна Дездемона могла бы и не быть очень красивой. Отелло-Адамян не искал внешней привлекательности. Он искал человека. Искал духовные достоинства. Их связывает внутреннее богатство — высокие

¹ «Мшак», 1886, № 131.

нравственные и душевные черты. И бесстрашие Дездемоны Отелло-Адамяна проявляется в том, что она, родившаяся венецианка, не только преодолела расовые предрассудки, но и увидела в Отелло друга жизни, сумела понять его глубокую человечность. Она увидела в Отелло настоящего человека. Но разве не такова пьеса — ведь мавр в сцене сената прямо говорит — она меня за муки полюбила, а я ее — за сострадание к ним. Вот почему современники усматривали в любви Отелло-Адамяна романтику, юношескую влюбленность, доходящую до восторженности, когда весь мир сводится к предмету любви. Есть любовь — есть этот мир. Нет любви — нет и мира. Это не обычная любовь, а преклонение перед внутренней красотой человека.

Вот что говорят об этом современники.

«Адамян-Отелло любил Дездемону так, что, лаская ее, он даже не прикасался к ней, а смотрел на нее горящим взором и, казалось, прикасался руками к воздуху, обволакивающему ее, будто нежно очерчивая в воздухе линии головы и стая жены»¹.

Здесь Адамян был близок к Айра Олдриджу. Русские критики противопоставляли друг другу Олдриджа и Росси. Вопреки Росси, в игре Олдриджа и в сцене сената и при встрече с Дездемоной на Кипре, как пишут они, не было и тени чувственности: «Он прикасался к ней, как к святыне, любовь сквозила в каждом его движении. Нега, ласка, счастье были в его глазах, в голосе»².

Таким образом, Адамян-Отелло подчеркивал непорочность любви, причем в ту самую молодую пору, когда, казалось бы, проявления любви должны были бы быть более бурными и страстными.

¹ С. Меликсетян, стр. 121.

² «Воспоминания Е. Ф. Юнге», стр. 171.

По игре Адамяна Дездемона — не только его любовь, но и его честь, его вера, иначе говоря, все те моральные понятия, которые и рождают совершенную гармонию человеческого счастья.

Это очень важно.

Если не подчеркнуть эту гармонию, не будет и впечатления от ее нарушения.

В этой связи было бы небезынтересно упомянуть о других современных Адамяну актерах, игравших Отелло почти в те же годы, на тех же сценах России. Сравнение подобного рода кажется нам исторически более обоснованным, кроме того, оно дает возможность оценить игру трагика в неразрывной связи с той живой атмосферой, в которой он жил и творил.

Вот всемирно известные Отелло того времени — Томазо Сальвини, Айра Олдридж, Людвиг Барнай, Эрнесто Росси.

Остановимся на последнем.

Но прежде — небольшой экскурс в историческое прошлое. Первым исполнителем роли Отелло был Ричард Бербедж, вторым — Филд, которому, как стало известно, руководитель театра Глобус уступил эту роль незадолго до своей смерти.

Бербедж и Филд эту роль играли по-разному.

В одном из сохранившихся воспоминаний Отелло Бербедажа характеризуется как «скорбящий мавр». Вывод — Бербедж в своей игре акцентировал скорбь, т. е. то чувство, которое позднее родило в нем и ревность.

Филд, напротив, подчеркивала ревность.

Филдиева трактовка, очень возможно, независимо от желания актера, снижала смысл шекспировской драмы, сводя трагедию к личной драме. Это, по существу, означало уход от Шекспира и приближение, а если говорить точнее, снижение до новеллы Чинтио.

Понимание Бербедажа, напротив, глубже охватывает

явления, раскрывает, расширяет внутреннюю природу драмы, обобщает ее¹.

Разумеется, это подразделение нельзя принимать безоговорочно, потому что обе интерпретации обогащались одна за счет другой и это взаимопроникновение иногда так запутывалось, что невозможно было различить границы двух концепций.

Филдиева трактовка имела многих приверженцев. И зритель в течение десятилетий воспитывался так, что ему хотелось видеть в Отелло страдания не «венецианского мавра», а «дикого мавра», внушающего страх и ужас. Против этого возражала русская печать. Периодическое издание «Русские Ведомости» сетовало на то, что многие, даже знаменитые актеры, пошли по этому пути, и в результате создавалась сценическая традиция дикого и сластолюбивого Отелло, причем «эта традиция настолько сильна, что так играют такие выдающиеся актеры, как Росси и Барнай». Вот еще один пример, подтверждающий эту мысль: «Сцена бешенства Отелло в представлении Бутса поразила всех. Отелло преобразился в дикого зверя, он рычал и скалил перед нами зубы»². Отметив это, критик тут же добавляет: «Но, несмотря на всю эту утрировку, у Эдвина Бутса не было недостатка в энтузиастах, и эти ярые поклонники ставили его выше всех артистов»³.

И вот перед таким зрителем должен был выступить Адамян. Какой же нужно было иметь могучий талант, чтоб преодолеть все эти предрассудки!

Как играл Росси?

Русский шекспировед Стороженко находил, что техническая сторона игры Росси, безусловно, поражала ма-

¹ «Остужев-Отелло», сб. ВТО, 1938, стр. 8.

² «Театр и жизнь», 1886, № 64.

³ Там же.



Адмян—Отелло.

стерски отделанными гранями, однако эти грани еще больше подчеркивали неверность сценической трактовки и концепции роли¹.

По глубокому убеждению критика, ошибка Росси заключалась в том, что он постоянно выдвигал на первый план внешние, расовые черты, подчеркивая африканский характер Отелло, и представлял мавра человеком не только страстным, но и сластолюбивым. Тот же критик, обосновывая свое возражение, писал о том, что хоть Отелло и любил свою жену со всей страстностью, но в данном случае уделять главное внимание плоти — значило исказить шекспировский образ Отелло: это противоречило и его возрасту, и идейному складу его души. Одностороннее освещение природы любви Отелло, естественно, приводило к одностороннему пониманию и его ревности. Поскольку актер воспринимал и играл любовь Отелло как любовь чувственную, то естественно, он должен был придать и ревности Отелло исключительно чувственный характер, в то время как в действительности и в любви, и в ревности Отелло преобладает идеальное начало. Чувство обиды, неутолимая скорбь по идеалу и, наконец, растоптанная честь — вот что было, по мнению критика, источником нравственных страданий Отелло, которые и привели его к убийству жены².

Насколько такая трактовка далека от Шекспира, еще ярче раскрывает игра Барная. Его игра — одно из крайних выражений этой концепции.

Вот как высказывался о нем критик «Нового времени» в те дни, когда немецкий трагик выступал в роли Отелло в Александринском театре. Критик писал, что актер в первой сцене показал, что «его Отелло зверь».

¹ См. «Артиста», 1890, № 7.

² Там же.

во второй — «дал почувствовать, как жесток этот зверь». В последней сцене есть эпизод, в котором «он напоминает барса и гораздо меньше — человека». Критик сообщает, что когда Барнай-Отелло довел Дездемону до обморока, закричал на Эмилию и ушел со сцены, после того как опустился занавес, никто ни в партере, ни в амфитеатре не осмелился аплодировать. Его Отелло, по мнению рецензента, ужасающе, и потому его, критика, удивляет, как это не полетели на сцену бинокли, когда в четвертом действии этот кровожадный зверь бьет по хрупкому и очаровательному лицу своей жертвы. Все это критика объясняет следующим образом: все знаменитые актеры пытались объяснить, подчеркнуть в сценическом образе Отелло человеческую гордость, любовь и ревность в африканском звере; Людвиг Барнай решал эту проблему в совершенно ином, противоположном аспекте — он подчеркивал победу африканского зверя в человеке, едва приобщенном к культуре¹.

Совершенно иначе, а точнее, прямо противоположно обоим вышеупомянутым актерам играл Сальвини. Станиславский, увидев Отелло Сальвини, так высказался о нем: «Отелло-Сальвини — это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон»².

Однако, несмотря на все достоинства, в игре Сальвини была и уязвимая сторона.

Стороженко, о котором мы упоминали в связи с Росси, находил, что в сравнении с последним предпочтительнее нужно отдать Сальвини, потому что его игра была шагом вперед по пути приближения трактовки сценического образа Отелло к шекспировскому духу. Но несмотря на это, русский критик имел основание и для некоторой неудовлетворенности. «...Но и Сальвини — лучший

¹ См. «Новое время», 1882, № 2211.

² К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», 1936, стр. 236.

из виденных нами Отелло — не вполне проник в сложный характер Отелло, не вполне передал идеальный строй его духа. Отелло без темперамента немислим, но он также немислим без наивности и идеального строя духа, который и составляет главное отличие шекспировского Отелло от Отелло новеллы Чинтио»¹.

Это было впечатление не только Стороженко. И другой критик в связи с игрой Муне-Сюлли в этой роли вспоминает об Отелло Сальвини и высказывает почти те же возражения.

Отелло Сальвини, по мнению Кугеля,— плебей. Это прекрасная, но не сложная душа. Он готов пролить кровь за родину, он способен на чудеса героизма, однако сомнительно, чтоб Отелло-Сальвини мог создать планы батальи и тем более править островом в мирное время... Главная черта Отелло в данном случае,— продолжает критик,— безусловно, простодушие. Однако простодушие бывает разным. Простодушие может быть результатом невежественности и ограниченности интеллектуального кругозора. Но может оно быть и результатом высокого разума, которому из-за истинной его широты недоступны бытовые мелочи... Отелло Сальвини, по его мнению, простодушен именно потому, что он попросту несложный человек, но совсем не потому, что разум его выше мелочей жизни².

Кажется, что теперь уже должно быть понятно, почему некоторая часть критиков была недовольна Отелло Адамяна — в понимании Отелло они придерживались россиеской и тем более сальвиниевской ориентации. И если тем не менее находились критики, восхищавшиеся адамяновским Отелло, то происходило это потому, что в игре Адамяна они видели и находили то,

¹ «Артист», 1890, № 7.

² См. А. Кугель, «Театральные портреты», 1923, стр. 111—114.

чего не было в игре обоих этих очень крупных актеров. Благодаря более правильному пониманию Шекспира эти критики хотели увидеть на сцене всю сложность душевного мира Отелло и его идеального взгляда на людей и на мир, который смешан с грязью в условиях буржуазной действительности и порожденного ею индивидуализма.

Критика указывала на бесцветность игры Адамяна в первых двух действиях. Один из авторов рецензий даже писал, что когда после первой картины опустился занавес, впечатление было настолько грустным, что в зале никто не аплодировал. Критик иронизирует над зрителями, тут же добавляя, что, видимо, будучи любителями острых ощущений, они не поняли и не одобрили спокойной игры Адамяна в сцене сената, которая была отмечена строгой простотой. Никакого стремления к внешнему эффекту, напротив, все просто, ясно и строго. И хоть мавр рассказывает о своем прошлом, о своих подвигах, в его рассказе нет и тени кичливости, напротив, есть скромность, подкупающая своей непритязательностью. Несмотря на некоторую застенчивость и скромность, свойственную любому порядочному человеку, когда он вынужден говорить о собственных успехах, в манере держаться, в голосе, во взгляде Адамяна-Отелло ощущается чувство достоинства. И все это передано настолько тонко, что ни у кого не могло возникнуть и мысли, что здесь под маской скромности скрыто самовосхваление. За все время рассказа перед сенатом истории любви не было ни одного мгновения, когда бы Адамян-мавр просил. Совершенно уверенный в своей правоте, он держался и говорил с достоинством, и не потому, что он сознавал всю значительность своих заслуг перед республикой или считал себя незаменимым, а потому, что был уверен в том, что любовь его к Дездемоне совершенно естественна, человечна, искренна и незапят-

каиа, а потому — законна. А сенат — он не идет на встречу, не уступает, а просто подчиняется голосу природы. Что из того, что кто-то из них белый, а кто-то черный. И зачем это нужно отделять людей друг от друга или даже противопоставлять их? Важно, что они любят друг друга. Они разной национальности — но это от них не зависит, они любят и понимают друг друга и ищут друг в друге счастье — это уже зависит от них, от их сущности, души, мыслей.

В этом исходная точка адамяновской трактовки.

Критик, который защищал игру Адамяна в первой сцене, остался, однако, недоволен первой встречей Отелло с Дездемоной на Кипре. Он вспоминает игру Барная в этой сцене и находит, что тот играл несравненно лучше. Мы не случайно упомянули Барная, потому что это также связано с вопросом адамяновской интерпретации.

Критик рассказывает, что несмотря на пальбу пушек и всю торжественность атмосферы на острове, Отелло Барная, спустившись с корабля, бежит к Дездемоне и, весь сияющий, замирает в ее объятиях. Потом он внезапно вырывается из ее объятий, весело прыгает, кружится, хлопает руками, словом, могучая стихия Отелло льет через край, растворяется в сильной любви к Дездемоне¹.

Восхищение критика совсем не случайно. Он не пытается противопоставлять Адамяна и Барная. Больше того, можно заметить, что тайные его симпатии на стороне Адамяна, тем более, что, исходя из другой статьи, можно утверждать, что Отелло Барная произвел не такое уж хорошее впечатление. Однако критик вспоминает этот кусок барнаевского исполнения, потому что, по его мнению, именно так должен был после нескольких дней разлуки и жгучей тоски встретиться с Дездемоной на

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

острове Кипр Отелло-Адамян. К сожалению, в статье не сказано ничего о том, как же играл этот кусок Адамян. Однако не это здесь самое существенное. Важно, что и на этот раз критическое замечание дополняет картину адамянского исполнения роли Отелло.

Тот же критик о следующей картине пишет:

«Но если Адамян эту сцену провел слабо, зато он в следующей переступил, кажется, за грань человеческого искусства и вступил в область божественного».

Далее упоминается преследование Кассио Родриго, суматоха среди публики, поединок Монтано и Кассио.

«В это время за кулисами,— пишет критик,— раздается голос Адамяна, но это не был человеческий голос, это был гром небесный, вступивший в борьбу с остальными стихиями природы. Страшные раскаты, дикий вопль оглушает все, и пронизывающий мороз пробегает по вашим жилам»¹.

Критик рассказывает о том, как одним взмахом сабли Отелло разделяет дерущихся. Отелло-Адамян пытается унять свою ярость. Это требует от него невероятных усилий. Левая рука его заложена за спину, казалось бы, для того, чтобы сразу остановить малейшее невольное движение. Взгляд его сверкает молнией.

И зритель, даже тот, который был недоволен сценой в сенате, видит и понимает, как актер постепенно раскрывает характер своего героя. Он спокоен, сдержан, величав, но когда есть к тому повод — вспылчив, взбешен, яростен. Он унимает кипучую стихию свою редким самообладанием².

И, как всегда, Адамян стремится к индивидуализации образа, его оживлению характерными чертами. «Молчаливый, раздумчивый, но яростно вспылчивый» — таковы основные черты характера его Отелло.

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

² Там же.

Критик утверждает, что «вообще Адамян глубоко разумел характер Отелло и выдержал его от начала до конца, что удается не всем, даже великим актерам»¹.

Очень хорошо, что русская критика дает такую высокую оценку его исполнению. Но нас занимает не восхваление ею Адамяна-актера. Вопрос здесь глубже и сложнее. Какой это был большой художник, видно из того, как его сценическое мастерство, не знающая границ артистичность,— все подчинялось вечной, непреходящей идее. Основная черта характера его Отелло, о которой мы только что говорили,— с одной стороны, молчаливая раздумчивость и, с другой — яростная испальчивость — не случайность и не обычная манера оживления, одухотворения образа. Приняв за основу природу характера мавра — сомнение и вера, сменяющие друг друга состояния души,—актер именно на этом строит всю свою игру.

По другому поводу уже было сказано о том, что русская критика отдавала предпочтение Отелло-Адамяну перед Барнаем-Отелло.

«В прошлом году,— пишет один из русских критиков,— в этой роли выступал г. Барнай, но его исполнение весьма многих не удовлетворило, т. к. немецкий артист в погоне за оригинальностью и натурализмом превратил венецианского мавра в какого-то сладостолобивого зверя»².

После этого критик сразу же добавляет:

«Г. Адамян смотрит на шекспировского героя шире»³.

Кстати заметим, что цитата приведена не совсем точно. Мы выпустили одно слово, которым критик начинает приведенную фразу. Это слово «только». Значит —

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

² «Одесский листок», 1887, № 298.

³ Там же.

«только Адамян». Адамян, а не все другие исполнители роли Отелло, которых, скажем, довелось увидеть критику. Именно это ли хочет он сказать? Видимо, да. Однако мы не остановимся на этом моменте, потому что слово «только» по существу не раскрывается и не развивается в статье. Тем более, что дело совсем не в том, только ли Адамян, или еще кто-нибудь играл так, хотя и это обстоятельство имеет свое значение, особенно если иметь в виду сценическую историю образа, процесс развития его концептуальных трактовок и место великих трагиков в этой истории. Главное здесь заключается в том, насколько адамяновская трактовка отражала шекспировские идеи, как она раскрывала образ, что хотел сказать актер своим исполнением и как велико было его влияние на современников.

Вернемся к критике Барная.

Упоминание о Барнае здесь также не случайно. Из критических упреков в адрес немецкого трагика можно сделать выводы в пользу адамяновской интерпретации.

Прежде всего, об игре Адамяна всегда говорили, что она отличается самобытностью. И говорилось это только и только в положительном смысле, в то время как Барная за самобытность критикует. Следовательно, критика сумела различить, когда самобытность приносит новое и более широкое понимание роли и, напротив, когда она является самоцелью, лишь тенденцией отличаться от других.

Далее, определение, которое дается Барнаю — «сластолюбивый зверь», — объясняет преимущество адамяновской трактовки. Оба актера считали любовь Отелло к Дездемоне краеугольным камнем роли с той, однако, разницей, что у Барная, как это следует из приведенного определения, это звериная, дикая страсть, а у Адамяна — высокое человеческое чувство.

Отсюда и различие в дальнейшем развитии образа.

Барнай-Отелло переживает трагедию, потому что у него отняли то, что принадлежало только ему.

Адамян-Отелло переживает трагедию, потому что, теряя Дездемону, он теряет тот высокий нравственный идеал, который видел в ней.

Чтоб не быть голословным, поспешим привести свидетельство из печати 80-х годов — заметку одного из русских критиков, написанную под впечатлением исполнения Адамяном роли Отелло.

Он так определяет свое впечатление.

Не трудно проследить за переменами в душе чело-пека, «положившего всю силу своей любви и нежности в женщине, которая перестает быть для него воплощением света и превращается во что-то лицемерное и гнусное»¹.



Различные Отелло в различные времена по-разному реагировали на интриги Яго — одни быстрее, другие — позже. Сальвини, например, реагировал очень поздно. И это понятно, потому что главной чертой характера его Отелло была доброта, и каким бы легковерным он ни был, он больше склонен верить хорошему, чем плохому. Барнай же, напротив, очень быстро поддается козням Яго. «В третьем акте Отелло-Барнай сразу попадает на удочку Яго: той долгой борьбы, которую проявлял здесь Сальвини, мы у немецкого артиста вовсе не видим: в его исполнении Отелло как бы сам даже забегает вперед Яго, как только начинает понимать его». И почти тут же критик добавляет: «...Облегчая себе переход к последующим бурным сценам и умаляя для этого благородный образ мавра, он вместе с тем как бы зачерки-

¹ «Казанский листок», 1888, № 151.

вает наше сочувствие к своему герою, и мы следим за ним с меньшею симпатией»¹.

Сохранились свидетельства о том, что сомнения, за рождаемые Яго, не сразу охватывают Отелло Адамяна.

«Отелло,— пишет один из критиков об Адамяне.— поддается ревности не сразу»².

Это существенное замечание. Адамян-Отелло, конечно, ревновал и ревновал бурно, как это следует из трагедии Шекспира. Однако, оставаясь до конца глубоко верным духу трагедии, он не превращал ревность в смысл всей своей игры.

Вероятно, этим же нужно объяснить и то, о чем с упреком говорил один из критиков — артисту недоставало «дикий звериной ревности мавра»³, того, что и зритель, и упрекающий Адамяна критик привыкли видеть в Отелло. Воспитанные на традициях России и других видных актеров, зрители привыкли к извивающимся от ревности Отелло, к их буреподобному появлению на сцене и столь же стремительному исчезновению, к тому тигриному рыку, из-за которого даже такой зритель, как А. П. Чехов, отвергал Отелло Ленского, говоря, что «игра добросовестная, но не было главного — ревности»⁴.

Возвращаясь к рецензенту, критикующему Адамяна, заметим, что он в целом обрисовывает Отелло-Адамяна следующим образом: «Перед вами обманутый в святых чувствах муж; ревность доводит его до преступления и делает несчастнейшим человеком»⁵.

Общая картина сцен ревности, т. е. исходная точки интерпретации ясна. Но как эта интерпретация воплощается в игре актера — вот что очень важно, потому

¹ «Русская мысль», 1897, пятая книга.

² «Одесский вестник», 1887, № 298.

³ «Театральный мирок», 1888, № 51.

⁴ А. П. Чехов, «Полн. собр. соч. и писем», т. 14, 1949, стр. 50.

⁵ «Театральный мирок», 1888, № 51.

что, по мнению большинства критиков, высказывавшихся об его Отелло, третье и четвертое действие были высшей точкой его исполнения.

«Особенно великолепно он провел III и IV акты,— пишет один из критиков,— сцены зарождения ревности и сцену с требованием рокового платка у Дездемоны»¹.

«Нужно отдать полную справедливость артисту,— пишет другой критик,— третий акт был проведен бесподобно»².

«Исполнение г. Адамяном III акта,— пишет один из театроведов,— отмечалось замечательной филигранной отделкой деталей: каждый жест, почти каждый звук голоса как нельзя более гармонировал с ощущением Отелло данного момента»³.

По мнению критика, Адамян в третьем и четвертом актах приближается к шедеврам Сальвини⁴.

Другой критик, также упоминающий Сальвини, идет еще дальше: «Сцену с Яго, в которой последний нарушает душевное спокойствие Отелло и хитросплетенными науськиваниями разжигает тропическую фантазию мавра, Адамян провел мастерски: здесь он поднялся на такую высоту, до которой не возвышался даже Сальвини, вызывающий в этой сцене громкий восторг в зрителях»⁵.

Образ Отелло Адамяна особенно человечен. Так же лепили этот образ Сальвини и Олдридж, а еще раньше— Мочалов и Кин. Однако Адамян в своей игре никогда, ни на мгновение не предавался дикой стихии, возникающей в нем, как это случалось и с Сальвини, и с Олдрижем. Вся игра Адамяна строилась на внутренней борь-

¹ «Одесский вестник», 1887, № 314.

² Там же, № 298.

³ Там же.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

⁵ Там же.

бе Отелло против этой стихии. В игре же Олдриджа. «когда сдерживаемый человеческий зверь прорвался в Отелло на волю (сцена III акта), Олдридж поистине был страшен. Зрительный зал оцепенел от ужаса — и не легенда, а правда, что многие его партнеры в этих сценах немели от сковывавшего их страха»¹.

Адамян не только не сразу оказывается во власти ревности, но и долго, почти два действия, не поддается ей целиком. Зритель помнит его то охваченным сомнениями, разъяренным, а то «под влиянием красоты Дездемоны снова утяхающим и желающим отделаться от гнетущих подозрений»².

Одна из деталей его игры, которая в те времена производила сильное впечатление на критику, раскрывала это внутреннее, противоречивое страдание. «В сцене Яго, — читаем в одной из статей, опубликованных в то время, — в которой он впервые возбуждает в нем ревность к жене, Отелло расстроенный, потрясенный, но еще колеблющийся между страхом и надеждой, буквально не находит себе места — то сядет, то встанет, то опять сядет, спять встанет...»³.

То сомневался он, то верил, то ревновал, то любил и, как правильно отмечали современники, был в вечной борьбе с самим собой.

Важно подчеркнуть концептуальное содержание такой трактовки. Потому что и раньше, и в эти годы, и позднее, вплоть до наших дней были Отелло, которые, однажды оказавшись во власти ревности, два действия подряд играли дикую ярость. Ценность адамянской игры как раз и заключается в том, что еще в те годы

¹ С. Дурьянн, «Айра Олдридж», 1940, стр. 98 (далее — «Айра Олдридж»).

² «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

³ «Русские ведомости», 1888, № 80.

он отверг этот принцип игры. Он играл человека, страдающего человека, который любил и верил даже в минуты роковых сомнений.

Даже в сцене с платком, верный своей концепции, Адамян не требует, не строит свою игру на интонации категорического и неумолимого требования. Здесь гакже удивительно тонки переходы от любви к ревности, от сомнения к надежде. Актриса Московского Малого театра Надежда Львовна Тираспольская оставила нам описание этой сцены.

Трижды повторяет Адамян слово «платок», и трижды меняются интонации и оттенки голоса актера. В первый раз он, потеряв самообладание, почти кричит: «таш-ки-нак» (платок)... Пауза... И уже сдержаннее, но возбужденно он произносит раздельно: «таш-ки-нак». Вновь пауза и очень мягко, любовно заглядывая в глаза Дездемоны, он повторяет медленно, как бы умоляя ее: «таш-ки...» и словно прочитав в глазах Дездемоны что-то, возвращающее его к подозрениям, Адамян в отчаянии, на высоких нотах заканчивает последний слог, — «...нак»¹.

Актриса считает такое решение сцены «смелым и сильным». Таким образом, впечатление от игры было полным и исчерпывающим.

Свидетельство русской актрисы очень ценно, тем более, что, как это отмечалось в критике, в сцене с платком многие актеры с особенной силой подчеркивали дикую ярость Отелло. Сальвини, точно так же, как и Адамян, играл эту сцену с беспредельной человечностью. Итальянский трагик не требовал, а просил платок. Это была исполненная страдания просьба погибающего человека, — в ней звучала какая-то медленно угасающая сила. И если другие актеры завершали сцену грозной

¹ «Из прошлого русской сцены», стр. 68—69.

яростью и даже грубо оттолкнув, бросив наземь Дездемону, то Сальвини уходил со сцены неровной походкой, жалкий, съжившийся, казалось совершенно разрушенный в эти несколько минут и, остановившись на мгновение, опершись о стенку головой, начинал рыдать. Совершенно отличался в сцене с платком и от Адамяна и от Сальвини Олдридж. Он трижды подряд повторял «платок», и трижды в бешеной ярости, но потом удалялся со сцены «глухо рыдая и смотря в лицо Дездемоны с невыразимым страданием»¹.

Интересно напомнить, как представлял себе эту сцену Станиславский уже в зрелые годы своей жизни. В 1929—1930 годах он составил подробный план будущего спектакля «Отелло». Он считал необходимым несколько раз предупредить исполнителей роли мавра относительно сцены с платком — не следует здесь играть с откровенной, злой рассерженностью, с бурным проявлением темперамента, с высоким напряжением. Он предупреждает, что актер еще будет иметь такую возможность, а здесь из трех произнесений слова «платок» первое должно быть просящим, второе — предупреждающим, третье — полным решимости. А после этого, по его мнению, все должно выглядеть так, словно Отелло защищается от нападения на него, борется с собой: Пауза. Потом... Что выйдет, что бог пошлет. Пусть актер даст полную свободу своим чувствам. Хуже всего, если он убежит, как это всегда делается; хорошо, если из груди его вырвется скорбный вздох или, если сделав какое-то безнадежное движение, он уйдет, согбенный, разбитый, сам не зная куда. В этот момент у него вид человека, сошедшего с ума².

¹ И. Панаев, «Литературные воспоминания», 1932, стр. 271 (далее—И. Панаев).

² К. С. Станиславский, «Режиссерский план «Отелло», 1945, стр. 315—317.

Иной в подробностях, но по существу схожей с этой была интерпретация Сальвини, безгранично воодушевившая Станиславского и близкая к адамяновской игре, которую Станиславский не видел.

Различными путями приходят к одному и тому же итогу Сальвини и Адамян. Оба, хоть и с недвоякими сомнениями, больше любят, чем ревнуют, оба борются с собственной внутренней стихией, но здесь-то как раз и расходятся их дороги. До сих пор Сальвини-Отелло раздираем противоречиями. Но здесь уже внутренняя борьба для него закончена. И он, как это заметила русская критика, восхищавшаяся сценой с платком и последующими, вплоть до сцены, когда ему становится ясна невиновность Дездемоны, играет роль с каким-то жестоким спокойствием. Сомнений и колебаний нет. Есть виновная и есть обвинитель. Той же дорогой шел и Олдридж. Начиная со сцены с платком он спокоен, умиротворен—преступление жены доказано, и это приносит конец его внутренней борьбе. Его теперь занимает только одна мысль — отомстить¹. В исполнении же Адамяна Отелло продолжает любить, и до конца так и не может примириться с мыслью о виновности Дездемоны, потому что любит. Это различие проходит через всю оставшуюся часть спектакля и сопутствует обоим актерам до того самого момента, когда они убивают Дездемону.

Некоторые критики упрекали актера в том, что в минуту самой яростной ревности в душе его героя чувствовались колебания. И это приписывалось даже тому, что он не в состоянии довести яростное возбуждение до высшей кульминационной точки. Однако дело тут не в умении или неумении, а в подходе к роли. Адамян, конечно, мог сделать все, чего требовала пьеса, но он акцентировал человеческое страдание, душевную муку.

¹ «Русский вестник», 1861, № 41, И. Панаев, стр. 271.

И тот же критик хотя и резко, но тем не менее с внутренней симпатией говорит о подобных сценах, проводимых актером, не понимая, однако, того, что актер на них-то и строит свою игру.

«Зато в сценах тихой грусти и печали, где скорбь и горе о потерянной любви и о потерянном счастье берут верх над вспышкой дикой ревности и мести,— артист прекрасен. Он влагает в эти сцены столько думы, столько искренности и теплоты, что производит сильное впечатление»¹,— пишет он.

Следовательно, не дикая вспышка, а грусть, не зверские порывы, а раздумье.

Мы вынуждены напомнить о сказанном ранее: Отелло Адамяна — человек мысли, человек сложного душевного склада по сравнению с теми Отелло, которые представляли шекспировского героя простодушным, но и наивным, храбрым, но и полуневежественным.

И как же могло быть иначе, если Адамян играл не трагедию ревности, а трагедию обманутого человека, если игра его строилась, как это верно отмечал один из современников актера, «на постепенном угасании светлого и возвышенного чувства»².

Страдает человек. Страдает потому, что потерял он не только жену, не только любовь, а нечто гораздо более высокое и возвышенное — понимание жизни, которая в его сознании связывалась с любовью и женой.

«Вы слышали,— пишет один из критиков,— душераздирающий рев, вопли растерзанной души, и ваша душа невольно отзывалась на величайшие страдания Отелло и испытывает тысячи мучений»³.

Немало было актеров, особенно в прошлом, которые,

¹ «Театр и жизнь», 1888, № 100.

² «Казанский листок», 1888, № 151.

³ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.



Адамян — Лир.

подчеркивая дикую стихию, с самого начала и слишком рано бросая Отелло в сети Яго, сознательно или помимо собственной воли приходили к мысли, что от человеческого до звериного — только один шаг. Отелло-Адамян, напротив, насколько это возможно, увеличивал расстояние между тем и другим, акцентируя мыслящее начало и тем самым раскрывая природу борьбы разума с инстинктом. И это потому, что он был человеком мысли, глубоких раздумий, сложного душевного склада.

* * *

Несколько слов о последнем действии.

Из сценической истории «Отелло» известно, что многие актеры не особенно его подчеркивали, считая высшей точкой драматического напряжения третье и четвертое действия. Стало быть, они не придавали особого значения сцене убийства Дездемоны, так же как и самоубийству мавра, вероятно, придерживаясь того мнения, что драматическое действие пьесы само по себе достаточно волнует и потрясает.

Исключение составляет Отелло Мочалова, о котором Белинский писал, что эта сцена — венец его исполнения¹. То же самое писали современники Кина — он был «великолепен в последней сцене»².

С. Волконский в своей статье об Отелло Басермана писал, что «в игре Басермана в этой сцене ничего не запоминается. И тем не менее, как бы для оправдания выдающегося актера тут же замечает: «Последняя сцена никому не удавалась»³.

По всей видимости, Волконский прав, потому что даже критик Сальвини Льюис как-то заметил: «В пятом

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, 1948, стр. 388.

² «Эдмунд Кин», стр. 57.

³ «Русская мысль», 1897, книга пятая.

действии я перестал восхищаться», а такого актера, как Альберт Фертерн, французы обвиняли в том, что пятое действие в его исполнении бляже по духу к французской мелодраме, чем к английской трагедии. Не производила сильного впечатления и игра в пятом действии уже упомянутого нами Барная.

«Что касается финала,— пишет один из русских театроведов,— то и здесь Адамян остался верен себе. Обыкновенно у иностранных артистов и у наших русских эта сцена проходит бесследно. В их исполнении, в конце пьесы, как будто не узнаешь Отелло. Не то было у Адамяна»¹.

К сожалению, это точка зрения не раскрыта. Высказана только одна мысль—Адамян «обнаруживает здесь полную расшатанность души»².

В качестве примера приводится игра Барная, который играл эту сцену ужасающе спокойно, что, по мнению критика,— и это, конечно, верно,— не соответствует бурному характеру Отелло. То же самое рассказывают и о Сальвини. Говорят, что когда он в пятом действии выходил на сцену с саблей в руках, все приходило в ужас. То же рассказывают и об Олдридже: в спальню спящей жены он входит спокойным, старательно закрывает дверь. Но это спокойствие ужасающе³.

Один из критиков писал, что он трижды видел Отелло Сальвини и трижды был свидетелем того, как монолог «И вот причина...» не производил на зрителя никакого впечатления, потому что в исполнении актера это не носило характера глубоких переживаний, глубокой тоски⁴.

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

² Там же.

³ «Русский вестник», 1862, № 12.

⁴ «Русские ведомости», стр. 305.

Яблочкина, которая играла Дездемону с итальянским трагиком, писала: «На спектакле, когда Сальвини кинулся ко мне, я всем своим существом ощутила, что наступил для меня конец, так потрясающе страшен был Сальвини...»¹.

Так же играл и Олдридж. «В сцене умерщвления Дездемоны,— рассказывает А. Кони,— он был просто страшен. Войдя в спальню, он крался, как кошка, и, видимо, торопился совершить свое жестокое дело с незрелой решимостью»².

Что же касается Адамяна, то в нем, как это явствует из его игры, несмотря на уже принятое решение об убийстве жены, продолжались душевные колебания, внутренняя борьба. Он играет не палача, а человека, который страдает от собственных намерений. Внутренне разрушенный, душевно изнуренный, он осуществляет свое решение, душит Дездемону, а потом закалывает кинжалом и себя.

Другой критик, писавший о том же спектакле Адамяна, так же как и его предшественник, оставил, правда, тоже очень краткое, но зато весьма ценное свидетельство: «Казнь Дездемоны,— пишет он,— это возмущение обманутого доверия, это возмездие добродетели мнимому пороку»³.

Это ключ не только к пятому действию — во всяком случае, до сцены убийства Дездемоны, но и ко всему развитию действия до последнего акта, а также и к причине того, почему критика писала, что Адамян шире других видит образ и играет роль.

Олдридж, как и Сальвини, в пятом действии очень отличался от Адамяна. Невинность Дездемоны по-

¹ Н. Яблочкина, «Жизнь в театре», 1953, стр. 74.

² «Ежегодник императорских театров», вып. 1, 1912, стр. 2.

³ «Одесский листок», 1887, № 298.

трясала Отелло-Адамяна с такой силой, что он не мог радоваться, подобно Кину, и не мог, подобно Олдриджу, бурно раскаиваться. Все, казалось, было теперь уже отнято у него, наступила какая-то внутренняя опустошенность. А «Олдридж, узнав о невинности жены, испускал бешеный, звериный рев. Этот рев возносился к небу, к земле, к людям как проклятие только что совершившемуся злодеянию. Олдридж метался по сцене, рвал на себе волосы и одежду и искал руками в воздухе способа растерзать самого себя. Смотреть на него и слышать его было и жалко, и страшно»¹.

Игра Адамяна, исполненная мятежных порывов до сцены убийства Дездемоны, после убийства принимает совершенно иные очертания, течет по иному руслу. Последний свой монолог он произносит спокойно. Так же играл и Кин — в последнем монологе не было интереса к словам, он произносил его как-то машинально². И то мнение, что актер делает это специально для того, чтоб не привлекать внимания окружающих к себе и чтоб они не помешали его самоубийству, конечно, верно. Между прочим, придерживаясь того же мнения, Фехтер в конце своего последнего монолога бросается с кинжалом на Яго, как будто пытаясь убить его, но убивает не его, а себя. Однако причины подобной игры Адамяна глубже. Борьба окончена. Допущена роковая ошибка, в жертву принесена прекрасная жизнь, но этой дорогой ценой завоевана большая правда — восторжествовала утраченная вера в человека. Успокоенность Адамяна-Отелло — не равнодушие, а проявление воли, потому что теперь уже сабля его может быть занесена только над одним человеком. Этот человек — он сам.

¹ А. Де-Рибас, «Старая Одесса», 1913, стр. 122. Взято из книги С. Дурылина «Авра Олдридж», стр. 92—93.

² «Эдмунд Кин», стр. 57.

Теперь уже нет в нем противоречий. Автор роковой ошибки—он сам, и наказание понесет он сам. Решение принято и никакая сила не может остановить его.

Неизвестно, знал об этом Адамян или нет, но так играл и Мочалов. Белинский писал, что Отелло Мочалова умирал без отчаяния, спокойно, словно ложился спать после утомительных трудов беспокойного дня¹. И разве не под влиянием всего этого русская критика, восхищавшаяся Сальвини, но недовольная его игрой в пятом действии, высказала ту мысль, что после выяснения невинности Дездемоны было бы желательно увидеть «не плаксивость, а спокойствие, глубокую умиротворенность».

Как Адамян, так и Мочалов строят свою игру на контрасте: с одной стороны, буревая исступленность, с другой — спокойствие. И это не только потому, что так представляли они характер Отелло, но и потому еще, что видели преобладание, подчеркнутость резкой контрастности в полной страстей и столкновений драматургии Шекспира.

Таким образом, Адамян обобщал свою игру, доводил ее до логического завершения, подводил важнейший итог.

Какой из всего этого следует вывод?

Если до сих пор было совершенно ясно, какой глубокий смысл вкладывает Адамян в любовь Отелло и в его страдания, если, хотя и предположительно, намеками, но все-таки мы постигали то, что все его страдания связаны не только с изменой, но и с утратой, с разрушением самых высоких человеческих идеалов, то теперь уже в связи с дошедшими до нас свидетельствами о пятом действии мы убеждаемся, что месть Отелло,

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, 1948, стр. 388.

то есть убийство Дездемоны, по Адамяну, содержало в себе нечто более глубокое, чем наказание изменившей жены обманутым мужем.

Между прочим, заметим следующее. Критика в лице Ширванзаде писала: «Отелло убивает ее и падает на тело Дездемоны с возгласом: «с поцелуем убил я тебя и с поцелуем встречаю смерть свою я в твоих объятиях» И Отелло целует бездыханное тело Дездемоны. Но г. Адамян не делает этого... Он не бросает ни единого взгляда на Дездемону, чтоб показать, что Отелло по-прежнему любит ее и чувствует, что содеянное им — преступление, а не справедливая месть»¹.

С первого взгляда может показаться, что игра в финале действительно противоречит логике трактовки Адамяна, но это только с первого взгляда. Убивая Дездемону, Отелло был убежден в том, что он наказывает зло, теперь же выясняется, что зло — это он сам и что Дездемона — невинная жертва. А если это так, то он хоть и может по-прежнему любить Дездемону, но целовать ее уже не может, потому что даже бездыханная Дездемона — сама справедливость, чистота, к которой он не должен прикасаться. Для него это было бы кощунством. Отелло и кощунство — понятия несовместимые. И Отелло не только не целует свою жертву, но и не смотрит на нее — он считает себя, злодея, недостойным даже этой радости. Своим поступком он лишил себя этого права; он был неумолим по отношению к Дездемоне; столь же неумолимым он будет и по отношению к себе. Между прочим, Кин-Отелло пытался поцеловать Дездемону, но, не успев сделать это, умирал...² То же самое и Олдридж, о котором прямо сказано, что пора-

¹ «Ардзаганк», 1886, № 45.

² «Эдмунд Кин», стр. 57.

зив себя кинжалом, он «тянется к изголовью Дездемоны и, точно недостойный ее, падает мертвый»¹.

Классическое определение мавра принадлежит Пушкину: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»².

Лучшие Отелло всех стран мира независимо от времени, в которое они жили, и от различия влияний подпадают под это определение. Здесь Мочалов, Сальвини, Олдридж. Конечно, и другие тоже. Рядом с ними стоит и Адамян. Все они похожи друг на друга и в то же время совершенно отличны. Они похожи, потому что ни один из их Отелло не ревнив от природы, все они просто доверчивы. И тем не менее они различны. Речь идет о том, что общее понимание образа у них единое, но сценическая трактовка этого понимания у каждого своя.

Возьмем Сальвини и Адамяна.

Их Отелло — воплощение душевной чистоты. И тем не менее они различны. Различны они потому, что чистота одного из них, речь идет о Сальвини, это ясный и несложный взгляд сына природы на мир, на людей и их взаимоотношения, в основе же душевной чистоты другого — широкий взгляд цивилизованного человека. Отелло Сальвини остался чист душой, потому что он не постиг ханжеских нравов Венеции. Адамян-Отелло чист душой, потому что он выше этих нравов. Один — против цивилизации, другой является представителем цивилизации. Один — жертва цивилизации, другой — жертва разрыва и несоответствия между его устремлениями и действительностью. Не случайно, что в большинстве статей о Сальвини его Отелло воспринимается как дитя природы, в то время как Адамян-Отелло — человек высокого душевного склада. Отелло Сальвини зовет

¹ А. Де-Рибас, «Старая Одесса», стр. 123 (далее — «Старая Одесса»).

² А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 7, 1949, стр. 515.

назад—к природе, а Отелло Адамяна идет иной дорогой, вперед. Весьма остроумно было замечено, что даже голос Сальвини все время зовет к простоте, естественности, к Жан-Жаку Руссо, учению о естественном праве человека¹. Взгляд же Адамяна устремлен в будущее. И то, что он находится в постоянной борьбе как с самим собой, так и с окружающими вызвано тем, что он не хочет утратить веру в человека. Если Отелло-Сальвини убивает Дездемону и тем самым разрывает последнюю связь между свободной, дикой природой и цивилизованным миром, считая уже невыносимой их гармонию, то Адамян-Отелло убивает, чтоб предупредить зло, существование которого грозит красоте и гармонии призвания человека.

* * *

Вкладывая в свою роль большое, широкое, обобщающее содержание, Адамян подымал понимание образа Отелло на новую ступень. Иначе говоря, актер подходил к образу с такой точки зрения и давал ему такое объяснение, которое не только раскрывало шекспировское произведение, но и давало ему возможность говорить со зрителем, причем зрителем, живущим в условиях реакции 80-х годов, как современник с современником.

Правосудие неумолимо. Оно не признает никаких различий между людьми — различий пола, класса или расы... Меч правосудия неизбежно должен покарать всех, кто провинился перед лицом справедливости, кто бы он ни был — горячо любимый, близкий тебе человек или ты сам. Справедливость выше любви и выше человека. Этого не избежала самая светлая личность — прекрасная Дездемона мавра, не избежал этого и сам мавр.

¹ «Мастера театра в образах Шекспира», 1939, стр. 73.

Верша суд справедливости над Дездемоной, Отелло оказался несправедлив, и поэтому пусть он сам, Отелло, солдат правосудия, жестоко покарает себя.

Отдавая себя во власть правосудия, Отелло-Адамян погибает как солдат правосудия.

* * *

Адамянская трактовка образа Отелло, вызывая восхищение, а иной раз и недовольство, постепенно одержала верх и в конце концов стала господствующей. Мы далеки от того, чтобы приписывать это его непосредственному влиянию и не это, собственно говоря, самое главное. Главное — принцип, и если принцип этот верен, то рано или поздно он должен победить. Так именно случилось с интерпретацией образа Отелло. Мы можем со всей уверенностью сказать, что Адамян был в первых рядах актеров, одержавших эту победу.

Мы уже имели повод упомянуть Отелло Ленского. 23 февраля 1888 года Ленский попытался на сцене Московского Малого театра по-новому интерпретировать образ Отелло: «В противоположность большинству исполнителей роли Отелло, г. Ленский, по примеру друга Шекспира, английского трагика Ричарда Бербеда, задумал очень хорошо и весьма оригинально — центром душевного состояния Отелло сделать горе, ощущаемое Отелло от воображаемой им измены Дездемоны, отодвигая на второй план грубые проявления дикой страсти»¹.

Это та самая точка зрения, которая характеризовала и игру Адамяна. Стало быть, независимо друг от друга, оба актера пришли к одной и той же правде с той лишь разницей, что трактовка одного из них — Адамяна, — получила признание, а другого — Ленского, была раскритикована.

¹ «Русские ведомости», 1888, № 58.

Той же дорогой шел Эммануэл Джованни, который в 90-е годы выступал в России в роли Отелло. Печать отмечала, что, изгоняя со сцены сластолюбивого зверя, актер очеловечивал, облагораживал образ, показывая, что его страдания — следствие не ревности, а мучительной тоски¹.

Но вот другой русский Отелло. Речь идет о Мамонте-Дальском: «Он создал живое лицо, он облек загадочное существо с демоническими порывами ясным человеческим обликом»².

Читаешь эти строчки и кажется, что написаны они об Адамяне, хотя речь здесь идет о спектакле, который состоялся в 1900 году. Однако нашлись люди, и это не было неожиданностью, раскритиковавшие Дальского. Это, однако, не следует приписывать недостаточности таланта, тем более, что его игра имела своих поклонников, хотя их было немного. Дело не в степени успеха, а в природе творческой мысли, которая разными дорогами вела актеров к высокой и истинной цели.

Отсюда следует вывод, что Адамян стоял на той столбовой дороге, далекие дали которой уходят в шекспировские времена — к игре Бербеджа в роли мавра и которая простирается, с другой стороны, к театру наших дней, где интерпретация образа Отелло достигает, в отличие от всех прошлых интерпретаций, исключительной, высокой человечности.

¹ См. «Артист», 1893, № 29.

² «Петербургские новости», 1900, № 36.

КОРОЛЬ ЛИР

Адамяновское исполнение роли Лира вызвало противоречивые мнения. С самого начала, еще до того, как Адамян впервые предстал в этой роли, как и тогда, когда он впервые исполнял роль Отелло, зрители испытывали сомнение — хватит ли у актера сил справиться с этой труднейшей ролью. Кроме того, в день первого представления, в самом театре, а также вне театра, на страницах печати и на семейных вечерах не было единого мнения об игре Адамяна в роли Лира. То же самое было и позднее, в других городах — будь то Одесса, Елисаветград, Казань или какой-либо другой город.

Хочется упомянуть о таком случае. В 1888 году Адамян сыграл в Москве Гамлета и Отелло. Критик «Театра и жизни», который считал, что игру Адамяна должны видеть все, после разбора двух упомянутых ролей сообщает, что «как он слышал, Адамян исполняет также роли Уриэля, Коррадо и Лира». Он высказывает свое мнение, каким будет Адамян в каждой из этих ролей. Особенно интересно, что, будучи уверен, что роль Уриэля должна быть одной из лучших ролей актера, он,

говоря о Коррадо, называет сцены, которые актер, по его мнению, должен сыграть особенно хорошо. И действительно, он назвал именно те куски, которые критика всегда оценивала очень высоко. Но даже такой прощительный критик сомневался в том, сумеет ли Адамьян одолеть гиганта Лира. «Это вопрос! Поживем — увидим»¹.

¹ «Театр и жизнь», 1888, № 100. Точными сведениями о том, как играл Адамьян в том году в Москве Лира, мы не располагаем. С. Меликсетян пишет: «После окончания гастролей в Одессе, прошедших с невиданным успехом, Адамьян направляется в Кишинев, Елисаветград, Полтаву и снова в Москву. Это было третье посещение древней столицы России — Москвы. На этот раз он выступает здесь не только в старом своем репертуаре, в котором, конечно, был и Гамлет, но и с новыми своими ролями — Уриэль Акоста, Отелло и Король Лир» («Театральные очерки», стр. 127). Если уж С. Меликсетян упоминает наряду с другими и роль Лира, надо полагать, он опирается на какие-то данные. Однако, к сожалению, источника этих сведений он не указывает. Вот почему у нас есть некоторые сомнения на этот счет. Из материалов, которыми мы располагаем, явствует, что, во-первых, он прибыл в Москву в начале марта и, во-вторых, по сведениям печати, он должен был играть Отелло, Гамлета, Уриэля, Лира («Московские ведомости», 1888, № 70). Следовательно, из старых ролей в московском репертуаре был только Гамлет. В-третьих, 19 марта состоялся первый спектакль — «Отелло», 26 марта — «Гамлет», 3 апреля — «Уриэль Акоста» — этот последний спектакль был назначен на 31 марта («Московские ведомости», 1888, № 87), но был перенесен на 2 апреля и в конце концов состоялся 3 апреля (см. там же, № 91). Нам кажется, что Адамьян по какой-то причине отказался от исполнения роли Лира в Москве. «Уриэль Акоста» игрался в пользу Адамьяна, а обычно подобные спектакли играют в заключение гастролей. Бывали случаи, когда актер после бенефиса играл один или два спектакля, но это исключение, которое обычно вызывалось просьбой общественности. Можно предполагать, что Адамьян намеревался закончить московские гастроли «Королем Лиром» и что этот спектакль и должен был быть бенефисом, как это было в Одессе, Елисаветграде, Казани, но потом изменил свои намерения и закончил гастроли «Уриэлем Акостой». Таким образом, все это дает основание думать, что Адамьян в Москве «Короля Лира» не играл.

Так же, как и исполнение роли Отелло, игра Адамяна вызвала разноречивые и взаимоисключающие отклики. С одной стороны, скупое, сдержанное отношение, с другой — безудержные восторги. В одном случае — отрицание, в другом — горячая защита. И все это нашло свое отражение в печати.

Несколько фактов.

Один из критиков писал, что Лир Адамяна «был самой удачной из всех иггранных им до сих пор ролей»¹. Другой критик писал, что «...он был слаб в «Короле Лире»². Третий придерживался того мнения, что Лир не коронная роль Адамяна и что не ею заслужил он известность³. Было высказано и такое мнение — несмотря на весьма неблагоприятные условия, в которых игрался «Король Лир», Адамян «делал чудеса»⁴.

Даже Ширванзаде, который почти всегда относился к Адамяну восторженно, к его Лиру отнесся сдержанно.

Так, однако, думала не только критика.

Были серьезные разногласия в оценке этой роли Адамяна и среди зрителей. Один из критиков, например, построил свою статью на споре с несогласным зрителем. В статье сказано: «В то время, когда большинство, преимущественно учащейся молодежи, восхищалось игрой Адамяна и доходило до неистовства в выражении одобрения артисту, было немало таких, которые, восхищаясь ранее игрой г. Адамяна, находили, что роль короля Лира не по возможностям артиста»⁵.

Не сохранилось никаких сведений, как ко всем этим спорам и разногласиям относился сам актер. Одна-

¹ «Казанский листок», 1888, № 160.

² «Елисаветградский вестник», 1888, 10 февраля.

³ «Одесский листок», 1887, № 321.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912.

⁵ «Елисаветградский вестник», 1888, № 17.

ко до нас дошли некоторые данные о том, как понимал он образ Лира.

Адамян любил эту роль. Он был увлечен ею почти так же, как и ролью Гамлета.

Переводчик пьесы оставил нам интересные воспоминания о днях подготовки к первому спектаклю. «Он потерял сон и покой,—рассказывает Сенекерим Арцруни,— он вставал по ночам с постели и, расхаживая в темноте, читал монологи, изображал сцены, разговаривал сам с собой». И когда Адамян рассказал об этом Арцруни, о том, как он однажды ночью, вкочив с постели, читал монолог Лира о первом разочаровании «вы не дочери мне, я не отдам вам царства своего», Арцруни решил, что актер серьезно заболел, и он обратился к руководителям театра, чтоб они помогли предотвратить несчастье¹. Здоровье Адамяна было действительно подорвано, однако это никак не было связано со спектаклем «Король Лир» и его историей. То, о чем он рассказал Арцруни, а спустя годы и одному из своих константинопольских друзей, свидетельствует о внутренней сосредоточенности, которая владела им в период работы над ролью².

Адамян был весь во власти роли и поэтому глубоко переживал запрет играть Лира, а также Гамлета в Константинополе. И часто, окруженный товарищами, он по их просьбе, а нередко и не ожидая пока его попросят, читал монолог «Быть или не быть», а из «Лира» — сцену проклятья.

Поскольку речь зашла об отношении актера к роли Лира, заметим еще и следующее.

Был период, когда Адамян все свои гастроли начинал «Гамлетом» (кстати, так было всегда и везде, за

¹ См. «Тараз», 1916, № 4—5.

² Там же.

исключением Баку и Тифлиса — в 1885 и 1886 годах) и завершал «Королем Лиром». Так он поступил в Одессе, то же самое — в Елисаветграде, в Казани. Это, конечно, не какое-то случайное совпадение, а заранее продуманная и целеустремленная последовательность. И не просто он начинал гастроль любимой ролью и завершал их столь же любимой ролью. Адамян вкладывал в такую последовательность определенный смысл. Он, несомненно, хорошо знал, что вокруг его Лира идут споры, имеются серьезные разногласия. Зачем же было ослаблять впечатление зрителя? Если ему не хотелось завершать гастроль «Семьей преступника», которая особенно в последней сцене всегда потрясала зрителя, он мог в конце гастролей вновь возвращаться к своему признанному всеми шедевром Гамлету. Если не хотелось повторять «Гамлета», он мог выступить в роли Уриэля, которая также была признана одной из лучших в его репертуаре. Но он поступал иначе и, думается, не случайно.

Как и все главные роли, сыгранные Адамяном и включенные им в гастрольный репертуар, образ Лира составлял часть большой темы или, точнее, отражал ту же большую тему через иные характеры и человеческие отношения. Мы сказали уже, что в творчестве актера всегда затрагивалась главная проблема — столкновение высокой человеческой мечты с грубой действительностью и крушение этой мечты. И Гамлет, и Арбенин, и Отелло, и Уриэль, в том числе и Лир служили утверждению этой главной мысли. Это было не чем иным, как ключом к постижению действительности. Может быть, ни один из образов не отражал эту мысль с такой силой, как образ Лира. И если иметь в виду, что Лир был самым старшим по возрасту из всех героев Адамяна, а Гамлет — самым молодым, то создается впечатление, что актер представил, сыграл, прожил одну жизнь, и пусть это не покажется странным, великую, обобщаю-

шую жизнь, которая по различным поводам сталкивалась с различными событиями и каждый раз воплощалась в том или ином характере, в одном случае — в ссыльном Коррадо, в другом — в полковнице-мавре, иногда в Уриэле. И несмотря на различие не только характеров, но и рода деятельности, все они, по Адамяну, мыслители, и если даже они и не были таковыми по природе своей, то жизнь делала их мыслителями, и каждый из них, поначалу вдохновленный людьми и жизнью, обязательно испытывает разочарование, переживает великую трагедию. Эта судьба хоть и приводит к гибели, но даже к такому финалу герой приходит внутренне очищенным, и это человеческое величие — его идеал. Герои Адамяна, пройдя тернистый путь разочарований, приходят к великой идее жизнеутверждения.

* * *

«Король Лир» обычно трактовался как история отца, обманутого коварными и неблагодарными дочерьми. Так характеризуют шекспироведы сценическую традицию трагедии в прошлом.

В качестве общей оценки эта характеристика, конечно, верна, однако вряд ли ее можно считать исчерпывающей и тем более научной, вряд ли можно думать, что очень большие художники — исполнители роли Лира оставались в таких тесных рамках идейной интерпретации образа. Неужели не было отклонений, неужели никто из них не пытался по-новому, по-иному раскрыть этот образ? Или как это могло произойти, что такие крупные актеры не стремились хотя бы по внутреннему влечению к более широкому охвату человеческих отношений.

Думается, еще недостаточно изучен материал и, видимо, этим нужно объяснить тот факт, что все исполнители роли Лира подведены под одну черту. Мы убеждены,

Это обстоятельное исследование приведет к пересмотру этой точки зрения на исполнителей роли Лира, конечно, не всех, но во всяком случае какой-то их части.

Эта мысль возникла у нас в процессе исследования материалов об адамяновском Лире.

Исполнение этой роли Адамяном было смелым экспериментом отхода от традиционного прочтения роли, придания ей более современного звучания. Все сомнения на этот счет рассеивают отзывы русской прессы 80-х годов прошлого века об адамяновском Лире. И как же можно было, не будучи знакомым с этим материалом, писать о том, что один из исполнителей роли Лира Певцов «сделал первый шаг, он сокрушил старого Лира», то есть постарался показать развитие Лира, его эволюцию, превращение деспота в человека¹.

Итак, получается, что существовало традиционное прочтение роли Лира, и все без исключения ее исполнители следовали именно этой трактовке, и что только в 20-е годы были сделаны первые попытки пересмотреть эту господствовавшую точку зрения.

Подобный поспешный вывод таил в себе и другую опасность. Вольно или невольно он коренным образом отъединял новое от старого, стирал переходные черты и вместо установления связи и перехода, по существу, приводил к безоговорочному противопоставлению прошлого и современного в трактовке образа. А это путь, снимающий всю сложность и приводящий к облегченному решению проблемы. Это ошибочное и нездоровое понимание проблемы традиций.

Когда углубляешься в содержание адамяновской трактовки образа Лира, сразу же выясняется, хотя и в общих чертах, различие между традиционной и адамя-

¹ См. М. Морозов, «Избранные статьи и переводы», 1954, стр. 63.

новской интерпретацией. Кроме того, здесь совершенно четко обрисовываются те черты трактовки образа, которые связывают это исполнение с театром нашего времени и приближают его к новому прочтению роли, ставшему завоеванием уже советского театра.

Исследование адамяновской интерпретации шекспировских ролей неизбежно приводит к постижению совершенно удивительного явления — работа Адамяна над этими ролями действительно очень многими своими сторонами обогащает достижения театра наших дней, порою достигая тех вершин современной трактовки, которые завоеваны советским театром сегодня. Отелло Остужева и Лир Михозлса — общепризнанные блистательные достижения нашего театра. Правда, этого специфического уровня не достигла у нас ни одна из многочисленных попыток воплощения Гамлета. Но неужели та человечность, на которой строит Остужев свое исполнение роли Отелло, не опиралась на какую-то традицию? Конечно, опиралась. Разумеется, речь идет не только об Адамяне. Но и об Адамяне. И разве нет оснований думать, что Лир Михозлса во многих своих чертах был предвосхищен Адамяном? Ведь и главная концепция, и эволюция этого образа у обоих актеров совпадают, с той лишь разницей, что исполнение этой роли двумя актерами разделено примерно полувеком и всем тем, что привнесли в решение образа две различные эпохи.

Конечно, в советском театре Михозлс не единственный исполнитель роли Лира. До и после него были и другие исполнители, другие интерпретации и, может быть, даже интерпретации, противоположные михозлсовской. Актер Абжалилов, например, считал главной чертой характера Лира доброту, а все остальное — ее следствием. Создавая образ, он опирался на татарский фольклор, в котором народ обработал трогательные сю-

жеты об обманутом неблагодарными дочерьми добром и доверчивом отце¹. И если предшественником Абжалилова в сценическом воплощении Лира может быть признан первый исполнитель роли Лира Бербедж, то не Адамян ли тогда должен быть признан предшественником Михозэлса?

Конечно, трудно предположить, что Михозэлс знал об адамяновском Лире. Он пришел к своей трактовке совершенно независимо от Адамяна. В тех случаях, когда актеры оказываются на верном пути в сценической трактовке образа, схожесть трактовок становится неизбежной. Говоря об Остужеве, обычно вспоминают о других актерах, и в первую очередь о современнике Адамяна Ленском. Когда заходит речь о Михозэлсе—о предшественниках почему-то не говорят. Нам неизвестно, были ли другие предшественники, но исследование материала дает основание утверждать, что творчество Михозэлса — развитие адамяновских традиций. То, что в игре Адамяна составляет отдельные черты только, у Михозэлса достигает совершенной глубины, философского обобщения.

Все это дает основание думать о новаторской природе адамяновского Лира. Возможно, что были и другие актеры как в России, так и в Европе, которые не оставались в плену традиций. Мы не сомневаемся, что дальнейшие исследования докажут правоту наших предположений, сейчас же хочется остановиться хотя бы на одном факте. В конце 50-х годов прошлого века и в последующее десятилетие после Мочалова, Каратыгина и Садовского в России появляется новый исполнитель роли Лира — Василий Васильевич Самойлов. Он, насколько нам известно, прежде всего старался уйти от романти-

¹ См. М. Морозов, «Избранные статьи и переводы», 1954, стр. 84.

ческой традиции своих предшественников и приблизиться к такому сценическому воплощению образа Лиры, которое впоследствии характеризовало и игру Адамяна. Правда, есть и различия, причем различия существенные. Но есть также линии, черты, которые сближают их. И совсем не удивительно, что у Самойлова были свои противники. «Северная пчела», например, даже писала, что он просто не должен был играть этой роли. Имел он и почитателей, защитников, хотя их было меньше. Почти та же картина, что и с Адамяном. Позднее мы остановимся на различии и сходстве трактовок Самойлова и Адамяна. Здесь же, возвращаясь к Адамяну, скажем, что, как и во всех остальных ролях, так и в этой, играя Лира, он отходил от традиций. Значение адамяновского исполнения роли Лиры, не имевшего себе равных в то время, велико и неопределимо.

Этим и только этим нужно объяснять тот факт, что в те годы нашлись люди, которые высказывали недовольство игрой Адамяна. Если человек составил какое-то мнение о том или ином образе, причем часто не по прочитанной пьесе, а по игре какого-то видного актера, то должно быть совершенно понятно его неприятие иной трактовки. В качестве примера здесь хочется привести одну из оценок, данных игре Олдриджа: «...Вот мир, вот та идея, которую мы составляем себе, воображая Лира!»¹. Не только восхищение, которое совершенно понятно, но и категорическое ограничение, малейшее нарушение которого должно быть непременно осуждено. И если критик и зритель ограничиваются узкими рамками одного исполнения роли Лиры, ясное дело, они уже не могут воспринять все то, что находится за пределами этого их понимания роли, мы уже не говорим о диаметральной противоположности этого понимания.

¹ «Северная пчела», 1858, № 287.

К числу подобных критиков относится и Ширванзаде, который видел Лира Росси и, находясь целиком под его влиянием, не мог оценить сущность адамяповской игры вне сравнений с игрой Росси. Возможно, образ, созданный Росси, совпадал с представлением Ширванзаде о шекспировском герое. Но неужели Адамян и роли Лира выглядел настолько бледно, что человек с таким тонким вкусом, как Ширванзаде, отказывал ему и праве на иное прочтение роли, на иную, чем у него самого и Росси, точку зрения. Спустя годы, делая попытку внести уточнение в биографические данные об Адамяне и исправить некоторые извращения, он объявил, что Лир Адамяна уступает Лиру Росси. При жизни же Адамяна единственное, что он позволил себе сказать в похвалу, это то, что во второй раз он играл лучше, чем в первый. И еще — «волнующе сыграл он в последней сцене, когда Лир выходит с мертвой Корделией на руках»¹. А спустя годы он отказался и от этой своей положительной оценки. Вообще же он находил, что «компликация Адамяна не соответствует ни роли Отелло, ни, тем более, Лира». Заметим, что и Лир и еще более Отелло прославленного Кина были признаны явлением исключительным. А Кин не только не был атлетом, но, напротив, он, как и Адамян, был человеком мелкого сложения. «Я помню, как сегодня,— пишет Ширванзаде,— какие неопишуемые усилия прилагал актер, как страдал и потел он, когда Лир выходил на сцену с мертвой Корделией на руках, как тщедушный мальчик, он изнемогал под непосильной ношей»². И когда думаешь о времени, отделяющем первое высказывание Ширванзаде от второго, нельзя не удивляться тому, что

¹ «Ардзганки», 1886. № 45 (Ширванзаде, Полн. собр. соч., т. 9, стр. 67).

² «Ашак», 1916. № 108 (Ширванзаде, т. 9, стр. 466).

такой человек, как Ширванзаде, вместо того, чтоб воспользоваться удобным случаем и поговорить о Лире, растрчивает всю свою энергию на мелкие и незначительные замечания. В этой статье он обещает в будущем подробно поговорить о Лире Адамяна, предупреждая, что укажет на «несколько недостатков исполнения этой роли»¹. Спустя тридцать лет он повторил свое обещание, заявив, что не только внешность мешала Адамяну, «были и другие причины, о которых я когда-нибудь скажу»². Но он и на этот раз не сдержал слова. Что же касается той положительной оценки, которую он годы назад все-таки попытался дать, желая тем самым смягчить впечатление от своего сдержанного отношения, она была оскорбительной для Адамяна, ибо была продиктована снисходительностью, в которой актер совершенно не нуждался.



Сценическая традиция исполнения роли Лира, как уже было сказано, в то время строилась на семейной драме, и главной проблемой здесь было осуждение неблагодарности.

Заметим, что долгое время, с последнего десятилетия XVII века и до середины XIX века, «Король Лир» игрался в переложении Нейта. В этом переложении было множество отклонений от оригинала, причем отклонений принципиальных. Даже финал пьесы был совершенно иным. Лир снова занимал трон, его преступные дочери и Эдмунд погибали, а Корделия выходила замуж за Эдгара. И в конце концов Лир уступал трон Корделии и Эдгару, сам же удалялся с Глостером, чтоб провести остаток дней на покое, в воспоминаниях о про-

¹ «Ардзаганк», 1886, № 45 (Ширванзаде, т. 9, стр. 71).

² «Мшак», 1916, № 108 (Ширванзаде, т. 9, стр. 467).

житой жизни. Этот вариант пьесы играл даже такой актер, как Эдмунд Кин, который впоследствии отказался от него и играл собственно Шекспира¹.

Адамян ставил проблему шире, чем это было принято по традиции. Столкновение обманутого отца и неблагодарных дочерей имело для него чисто сюжетное значение, а проблемам, поднятым в связи с этим сюжетом, он придавал обобщающий смысл. Игра его была в то же время исполнена огромного разоблачительного гражданского пафоса. И если иметь в виду время, когда такое понимание Лира было совершенно естественным, то станет понятным и современное звучание его Лира, связь этой интерпретации с действительностью 80-х годов.

Один из русских критиков опубликовал статью об адамянском Лире, подписав ее только инициалами. Имея в виду слоры и разногласия в связи с адамянским Лиром, он написал большую статью, в которой освещается и берется под убедительную защиту игра актера.

Автор статьи с самого же начала объясняет свое собственное понимание образа Лира. Он пишет, что в образе Лира есть двойственность: в первой части — он деспот, во второй — человек. Настроявая вначале зрителя против себя, он в процессе трагедии постепенно вызывает сочувствие. до жалости трогает².

В шекспироведении развивается мысль, что Лир отдает дочерям все свое состояние, движимый безграничной отцовской любовью. Это добрый Лир. Он вошел

¹ См. «Эдмунд Кин», стр. 85.

² «Елисаветградский вестник», 1888, № 17. В дальнейшем мы не указываем этот источник, потому что будем постоянно обращаться к высказываниям этого автора об адамянском Лире — цитируя или пересказывая его. Все другие источники, встречающиеся по ходу изложения, будут приведены.

в сценическую трагедию, прототипом которой был Бербердж и одним из последних представителей — Абжалилов. Между двумя этими фигурами стоит такой титан, как Олдридж.

Мысль Лира о разделе королевства, как известно, считалась странной, неестественной и даже необычной. Гете, например, придерживался того мнения, что стержень трагедии произвольный и необоснованный. Это обстоятельство также обусловило трудности сценического воплощения образа Лира. Если для воплощения других шекспировских образов необходим крупный, выдающийся талант, способность передать эволюцию образа, то здесь, кроме всего этого, актер должен уметь объяснить то, что не объяснено в трагедии. И чем естественнее будет объяснение поступков Лира, тем убедительнее оно будет звучать в процессе трагедии.

Критики Олдриджа утверждают, что согласно игре негрятянского трагика, в поведении Лира нет ничего странного. «Это не царская прихоть, — писал шекспировед А. И. Баженов после того, как ознакомился с игрой трагика, — а желание отца признать самостоятельность взрослых дочерей, которые имеют на нее полное право»¹. Так же думают и другие. Один из авторов 60-х годов прошлого века писал: «Минуты же вспыльчивости, несправедливого гнева и страшных проклятий возникают у Лира от высокоразвитого в нем чувства справедливости и добра. Эту черту характера превосходно понял Олдридж»².

На основании этих и подобных данных исследователи сценического наследия Олдриджа пришли к тому выводу, что стержень, названный Гете нелепым, в игре этого актера получил глубокий смысл. Лир навсегда отказы-

¹ Н. И. Баженов, Сочинения, т. 1, 1869, стр. 181.

² «Русский вестник», 1862, № 42.

нается от престола — причина в безграничной отцовской любви к дочерям¹. Подобное объяснение, безусловно, дает повод к спорам, хотя в том, что оно было воплощено на сцене и в течение столетий убеждало очень многих, начиная еще с Бербеджа, не может быть никакого сомнения.

Совершенно иное объяснение поступкам Лира дал Росс. Ю. Юрьев, который видел в Москве Лира Росси. говорит, что он с нетерпением ждал первого появления на сцене итальянского трагика, потому что сам он хорошо знал эту трагедию, читал о ней множество работ и находил, что основа трагедии неправдоподобна. «Трудно, в самом деле, — пишет он, — допустить, чтобы человек, находясь в здравом уме и твердой памяти, мог бы проклясть и оттолкнуть от себя свою горячо любимую дочь, не имея, казалось бы, на то достаточно серьезного повода»².

До Росси Юрьев видел в этой роли Эрнста Пассарта, который не рассеял своей игрой сомнений русского актера. Он выходил на сцену как величественный король. Крепко опершись на тяжелый меч свой, он восседал на троне с пышным великолепием самодержца. На сцене был мудрый властелин, окруженный приближенными — он готов решать важнейшие государственные вопросы. «Ничто в его поведении не предвещало финала данной сцены, и в подобной интерпретации последующий поступок Лира являлся полной неожиданностью», — пишет Юрьев³. Поэтому понятно его страстное желание увидеть, как же Росси объяснит поступок Лира.

Вот что он рассказывает.

Началось первое действие. На сцене Кент, Глостер

¹ «Айра Олдридж», стр. 53.

² Ю. М. Юрьев, «Записки», 1948, стр. 141. (Далее—«Записки»).

³ Там же.

и Эдмонд. Короткий диалог между ними. Зритель слушает рассеянно. Все ждут появления на сцене знаменитого актера. Звуки труб возвещают выход короля. Торжественно выступает свита, размещается вокруг трона. Непродолжительная пауза. Зритель напряженно ждет появления короля, и короля величественного, спокойного, гордо шествующего к трону. И как же иначе? Ведь Лир — король, король с ног до головы, как сам он говорит о себе. И вдруг, совершенно неожиданно для всех, под звуки фанфар выходит Лир, не выходит, а скорее избегает, постукивая мечом, как посохом, в каком-то первом возбуждении, порывисто посылая по сторонам воздушные поцелуи, быстрыми, но неверными шагами набегает по ступенькам трона¹.

Из рассказанного Юрьевым, как впрочем и из других источников, можно сделать вывод, что по России, черты будущего помешательства у Лира проявляются уже в самом начале трагедии.

Поступок Лира иначе объясняется Сальвиви и другими актерами. Любил дочерей — разделил царство, а в ответ — черная неблагодарность. И на этой почве глубокая душевная драма, смятение чувств, которое доводит обманутого отца до безумия. Такая трактовка ограничивает содержание трагедии, сужает ее, а это таит в себе и другую опасность, связанную с актерским исполнением — мелодраматические интонации. Трогательные акценты действуют на зрителя и даже вызывают слезы.

Адамяна не удовлетворял такой подход. И если он попытался увидеть образ Лира с какой-то новой, другой стороны, то вызвано это было не желанием просто отличаться от других, а стремлением по-новому понять и раскрыть Шекспира. Адамян никогда не поддавался

¹ «Записки», стр. 141.

соблазну играть на нервах зрителя и подобной ценой добиться успеха. Но как же объясняет Адамян страшный поступок Лиры? Не любовью к дочерям, не добротой, а самопадеянностью, властолюбивой надменностью самодержца или, как писал один из критиков, самодурством. Это принципиальное различие, являющееся исходной точкой для дальнейшего развития характера Леры и связанной с ним идеи.

Надо полагать, что Адамян сознавал всю трудность и сложность избранного им пути. Отказываясь от мысли сыграть нежного и любящего отца, он не только лишал себя возможности сыграть трогательную сцену. Но превращая любящего, нежного отца в подлинного тирана, способного на произвол, как сам он говорил, в «жестокое и своенравное короля Лира»¹, актер ставил себя в очень трудное положение. Новое сценическое прочтение образа могло оказаться не только неприемлемым, но и тягостным для зрителя, который хотел бы видеть любящего отца, переживающего потом, хотя и по недоразумению, порыв неподдельного гнева. И тогда этот зритель будет по-прежнему любить короля и симпатизировать ему, потому что добрые его намерения вызвали огорчительные недоразумения. Адамян все это прекрасно понимал, но тем не менее от этого пути отказался. И, думается, отказался совершенно сознательно.

В основе созданного Самойловым образа, как пишут современники, лежит «бессильное негодование на людей, не признающих безграничности его власти. Капризный старец помышлял, что величие его не в короне, а в собственной его личности»². В этом вопросе позиции Адамяна и Самойлова совпадают. Но дальше они очень отдаляются друг от друга. О Самойлове говорят, что

¹ «Сочинения», стр. 434.

² «Северная пчела», 1859, № 228.

его Лир разделяет королевство, потому что, постарев, он уже не в силах управлять им¹. Очень жаль, что так удачно найденная отправная точка в игре Самойлова получает столь спорное развитие. Исследователи считают это закономерным, поскольку такое прочтение дает актеру возможность психологического оправдания поступков Лира в начале трагедии.

Сохранилась фотография Адамяна-Лира — величественный старец с пышной белой бородой восседает на троне. Кажется, что это настоящий король — с порфирой на плечах, с короной на голове, суровый.

Критик называет Лира-Адамяна не королем, а тираном. И если Адамян-Лир с каким-то упоением заявляет:

«Мне с этих пор останется лишь королевский титул...»

(Пер. Б. Пастернака)²

то ясно, что многим это могло показаться странным, потому что они привыкли видеть в этой сцене короля, который с только ему свойственным гордым величием произносил эти слова. Однако реалистическое мышление Адамяна подсказывало ему другие интонации — если перед нами тиран, по всей видимости, упоенный собой, то не ясно ли, что царское величие вносит ненужную и нежелательную интонацию — он тиран, и ему нравится, что все преклоняются перед ним, ему нравится тайное удивление, вызванное его решением оставить корону по титулу, а королевство разделить между дочерьми.

В одной из статей прямо сказано: «Не было в нем того царственного величия, какое мы видели у Мило-

¹ И. Березвк, «Вислий Васильевич Самойлов», 1948, стр. 98 (далее — «Самойлов»).

² Перевод, которым пользовался Адамян, к сожалению, не сохранился или, по крайней мере, до сих пор не обнаружен. Только один отрывочек, а вернее — несколько строчек перевода мы находим в выданных воспоминаниях переводчика («Тарак», 1916, № 4—5).

«Лавского»¹. «Не было в нем... той мощи, которую про-
являли Барий и Росси»².

В Лире Адамяна критик искал то, чего в нем нет и
не могло быть. Точнее — не должно было быть. И это
не потому, что, не будучи крупным по комплекции, он не
мог выглядеть могущественным и величавым. Те же фи-
зические данные, как об этом свидетельствуют совре-
менники, в случае необходимости не мешали ему ка-
заться великаном даже в роли Отелло³. Стало быть, де-
ло тут не в комплекции, как это думали некоторые ре-
цензенты, а в интерпретации. Та трактовка, которая
раскрывала характер Лира, его духовный мир, требовала
и совершенно иного внешнего рисунка. Кажется, Адамя-
ну не хватало последовательности пойти до конца, то есть,
отказываясь от традиционного Лира и пролагая новые
пути в сценическом решении образа, изменить и внеш-
ний облик Лира, отойти от уже ставшего традиционным
образа величественного короля. Заметим, что Самойлов,
в этой роли далекий от неровной адамяновской игры,
пошел в себе силы отойти и от традиционного внешнего
портрета Лира. Когда он приехал с гастролями в Моск-
ву и впервые выступил в роли Лира, это было неожидан-
ностью для всех. «Вот выводят на сцену, — пишет
критик «Московских Ведомостей», — старика в короне.
Публика удивляется. Перед нею изможденный старец,
с длинной седой бородой, едва живой, сгорбленный.
Лицо и поступь какого-то отшельника. Ужели это Лир?
Где мужественная поступь, где величие и власть? Где
гордое сознание своего могущества?»³. Это было больш-
шой смелостью, тем более в то время. Адамян не пошел
проторенной стезей. То, что, казалось, должен был сде-
лать и не сделал Адамян, спустя многие годы было бле-

¹ «Одесский листок». 1887, № 321.

² Там же.

³ См. «Тараз», 1916, № 4—5.

стяще сделано Михозлсом. Его Лир не имеет пышной, традиционной бороды, нет у него и усов — плешивый, чеказистый старец. Кажется, что примерно такой внешностью должен был обладать и адамяновский Лир. Ни твердого шага, ни величественной осанки, ни исполненных достоинства движений. Лир Михозлса, как описывают еврейского актера, «появляется тихо, незаметно, по-старчески сгорбившись, с усталыми потухшими глазами, с добродушной улыбкой на дряблом, сморщенном лице»¹.

Если Адамян играл тирана, то он мог бы иметь совершенно отличную от михозлсовской внешность — быть гордым, высокомерным, внушающим трепет, как он фактически и выглядит. Однако у нас есть все основания думать, что Адамян представлял себе Лира совершенно иначе, и это сказывалось и в его игре. В связи со сценой Лира с Гонерильей в одной из статей говорилось, что, глядя на адамяновского Лира, забываешь о его старческой изможденности. Это дает повод думать, что Адамян, сохраняя традиционный внешний рисунок образа, тем не менее делал попытку подчеркнуть в первой картине, что его Лир не величественный король, а изможденный, разбитый старец. Этот вопрос нуждается еще в исследовании.



В игре Адамяна — речь идет о первой сцене — не чувствуется особой нежности к дочерям. Многие были этим недовольны. А разве она должна была быть? На сцене взбалмошный старик, ослепленный своим всемогуществом, который если и думает о разделе своего королевства, то опять-таки только потому, что это произвол взбалмошного человека. Но о какой же нежности

¹ Я. Гринявальд, «Михозлс», 1948, стр. 57.

может идти речь, если он, упоенный всеобщим раболепием, с гордой надменностью ждет знаков внимания, ласкающих его тщеславие. И если он улыбается в ответ на слова Гонерильи и Регины, то это улыбается не любящий отец, добрый и обаятельный человек, а самонадеянный тиран, испытывающий чувство удовлетворенного тщеславия. И если он разгневан поведением Корделии, то только потому, что не услышал того же и от нее. «Лир-Адамян,— говорит критик,— не оскорбленный отец, который сомневается в любви дочерей, а деспот». Между прочим заметим, что задолго до Адамяна так играл Лира и Кин. Говорят, что «в сцене отречения от Корделии это был не разгневанный отец, который отрекается от непокорной дочери, а раздраженный властитель»¹.

Но вернемся к Адамяну.

Очень существенное обстоятельство. Нет короля. Нет и отца. Есть тиран, дряхлый старик, который не может примириться с мыслью о том, что его воля может не быть исполнена. Значит, не отцовские сомнения и огорчения — любит или не любит его Корделия, — а гнев, возмущение, непримиримость — как это могло случиться, что кто-то осмеливается ослушаться его, не выполнить его воли и желания, его — взбалмошного и обезумевшего, дряхлого старца с необузданным характером, уже не подчиняющимся рассудку.

Таким образом, Адамян понял, что Лир, постоянно окружая себя лестью и раболепием, со временем так привык ко всему этому, все это до такой степени стало внутренней его потребностью, что он утратил способность понимать реальный смысл такого к себе отношения, и лесть, вызванную его королевским положением, уже воспринимал как естественное проявление челове-

¹ «Эдмунд Кин», стр. 84.

ческих отношений. Не можем не вспомнить здесь Добролюбова, который метко заметил, что все это понятно в человеке, который «привык считать себя источником всякой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве...»¹. Актер понимал, что Лир не знает своего окружения и не понимает, какую хищническую психологию рождает в человеке общество, лиждящееся на чистогане. По Адамян, Лир не знаком с жизнью, которая находится за стенами его дворца, как не знает и того, что реальность действительности сводится для него к его королевской славе. И он эту внешнюю торжественность воспринимает как истинную действительность, думая, что он может остаться королем даже без королевства. Эта его убежденность, как заметил Добролюбов, «связана с тем, что он полон гордого сознания, что он сам, сам по себе велик, и не по власти, которую держит в своих руках...»².

Сцену проклятья Гонерильи Адамян также строит иначе, чем другие актеры. Те зрители, вкусы которых формировались на игре этих актеров, естественно, не могли примириться с таким исполнением Адамяна. Они находили, что актер преувеличивает, что если эта сцена построена на порыве, то как же будет вести себя актер при встрече с Региной. Король, говорит зритель, привыкший всегда повелевать, не должен возвышать голоса, терять самообладания и т. д. Однако критик, на статью которого мы ссылались, придерживается прямо противоположного мнения. Он просто и очень убедительно говорит о том, что в сцене с Гонерильей Лир

¹ Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 3 томах, том 2, ГИХЛ, М., 1952 (далее—Добролюбов).

² Там же.

должен быть именно таким. И далее прибавляет — только таким, другим он быть не может. И не только критик придерживается этого мнения. Так думало большинство людей театра, которое, как говорится в одной из статей тех лет, встречало эту сцену аплодисментами¹.

И вот почему.

Критик напоминает: Лир-Адамян это человек, который не привык к возражениям. И вдруг ему не только перечат, но и разговаривают с ним дерзко. И кто? Дочь. Та самая дочь, которой он отдал половину своего состояния. Он разъярен, его бешенство доходит до предела. И если в первой картине Лир — это изможденный старик, то теперь, в минуту страшного гнева, все это якобы, он стоит перед зрителем как лев, который рычит от боли и беспомощности.

Таким был Адамян.

Мы сказали, что в сцене раздела королевства он играет старика, высокомерного и гордого, играет самодовольного деспота. Здесь нет короля. Король может позволить себе вести себя и не по-королевски. Сейчас же все прямо противоположно этому — он король. Лир вспоминает, что он король, глава государства, владыка. И если он в гнев своем — лев, если он горд, хотя и разъярен, то это только потому, что возвращает себе королевство, снова пытается войти в роль короля, чувствовать себя по-прежнему самым могущественным человеком, каким он был в те минуты, когда, восседая на троне, шутя играл с огнем и считал, что его могущество будет столь же долгим, как и сама его жизнь.

¹ Эта сцена привлекла внимание и армянской печати. «Лучше всего была игра, исполненная драматизма в той сцене второго действия, где он проклинает свою неблагодарную дочь». («Нор дар», 1886, № 191). «Адамян был прекрасен, и особенно в той сцене, где он коленапреклоненный молится и проклинает двух своих дочерей». («Нор дар», 1886, № 209).

Такая трактовка, конечно, была неожиданной и, по правде говоря, нет ничего удивительного в том, что она кого-то отпугивала. Но наряду с этим были и такие люди, которые признавали и ценили подобную трактовку, причем их было гораздо больше. «Повторяю, — говорит критик, — сцена проклятья Гонерильи сыграна так, что лучшего не пожелаешь». И если зритель встречал эту сцену аплодисментами, то это было вызвано не только актерским мастерством Адамяна, но и той новой трактовкой, которую предлагал артист в этой сцене. Зрительская общественность, и тем более молодежь, возможно, не поднялась еще до уровня понимания вопроса критиком спектакля, но она чувствовала правоту интерпретации Адамяна и понимала, что любой другой человек пережил бы те же минуты ярости и гнева, что и король древней Британии.

Вызывала возражение и сцена встречи с Региной. Здесь уже делались замечания, противоположные прежним. Регина, как известно, злее Гонерильи. Привыкший к традиции зритель ждал, что в этой сцене гнев Лира достигнет высшей кульминации. Поэтому-то он и не мирится с порывом гнева Лира-Адамяна в предыдущей картине. Король, конечно, должен был гневаться, но чуть меньше, чтоб здесь, в этой сцене, обрушить весь свой гнев на другую дочь. И зритель был удивлен, когда увидел нечто совершенно иное и даже противоположное тому, что ожидал. Он видел Барнаба, видел Росси, порыв которых в этой сцене был просто извержением вулкана. Адамян же в этой сцене хоть и гневался, но акцентировалось здесь другое. Главная проблема, занимающая Адамяна-Лиру, — не гнев, а нечто совершенно иное. В сцене с Гонерильей он разъярен, потому что потрясен неожиданностью, совершенно растерян. Здесь же он впервые усомнился — не совершил ли он ошибки. большой и роковой ошибки, и поэтому слово Адамяна

строится не столько на интонации гнева — хотя и это тоже, конечно, есть, но это здесь второстепенно, в отличие от предыдущей картины, — сколько на интонации горечи и отчаяния. Это уже новый аспект, новое прочтение образа Лиры. Нельзя было строить всю эту сцену на порыве страсти, потому что неблагодарность дочери заставляет импульсивно и напряженно работать мысль Лиры, а отсюда начинается уже и его душевный перелом.

Трудно усомниться в том огромном впечатлении, которое в этой сцене производила на зрителя игра Лиров, исполненная яростного негодования и ненависти. Это вполне возможная трактовка. Первое проявление неблагодарности рассердило его, второе — довело до ярости. Словом, постепенная эволюция. Повторяем, возможна и такая игра.

В сценической истории трагедии было множество Лиров. Каждый из них может обладать своим характером и в соответствии с этим проявлять себя. И это не только потому, что индивидуальность актера неизбежно накладывает отпечаток на его игру. Это зависит прежде всего от того, как понимает актер развитие образа. Здесь интересно упомянуть о Росси. Юрьев пишет, что Росси в обеих сценах играет удивление, обиду, гнев, раскаяние, ярость и т. д., вызванные равнодушием неблагодарных дочерей. Интересной стороной его игры было то, что для подобных психологических состояний он находит различные средства и формы выражения. Что и говорить, это требует очень большого мастерства. «Тут мало одного природного таланта, сценического опыта и мастерства актера, тут помимо ума и культуры необходим особый дар — дар проникновения в глубины человеческой души...» — заключает Юрьев¹. Так, конеч-

¹ «Записки», стр. 142.

но, можно играть. Эти и другие трактовки, существовавшие до Адамяна, какими бы возможными и закономерными они ни были, тем не менее ставят и решают эту проблему вширь. Интерпретация Адамяна, нам кажется, столь же интересна и более убедительна, тем более, что она дает возможность решать ту же сценическую проблему не вширь, а вглубь.

Если в Лире подчеркивается мысль, которая постепенно должна превратиться в мудрость, то адамяновская интерпретация должна быть признана если не единственно правильной, то имеющей очень серьезные преимущества по сравнению с предыдущими. Если они предлагали в двух этих сценах схожие переживания — возмущение, тревогу — только в различной степени, то Адамян предлагает в двух схожих сценах два различных переживания: в одном случае — гнев, в другом — горечь, разочарование, которые дают повод для размышления. Это понятно и естественно — крайняя разгневанность, лохотящая до ярости, потому что случилось то, чего он не ждал, что было для него неожиданностью. И первая реакция — повышение голоса, вспышка гнева. А потом — боль, разочарование, рождающие раздумье, тревожащие мысль, ищущую разгадку непонятных, загадочных вещей. Такая интерпретация представляется убедительной и особенно в плане общего развития образа — гнев, разочарование, и на этой почве — тревожная напряженность мысли.

Лир говорит:

«Вам кажется, я плачу?

Я не плачу. Я вправе плакать,

Но на сто частей порвется сердце прежде,

Чем посмею я плакать.—Шут мой, я схожу с ума!»

(Пер. Б. Пастернака).

Может ли здесь идти речь о гневе и ярости? Конечно, нет. Это исполненное волнения удивление, вопль души,

глухое стенание, когда собираешься с последними силами, чтоб выдержать глубокое сомнение и разочарование.

Критик Адамяна приводит вышеупомянутые строки и говорит, что «Лир поаял, кем он был, и это сознание ощущается в призыве Адамяна». Стало быть, Лир поаял, кем он был и кем стал. И вот на этом горьком осознании Адамян строит всю свою игру в этой сцене. А критик, который внимательнейшим образом следит за игрой Адамяна, говорит, что он совершенно согласен с таким решением сцены с Региной.

* * *

Теперь о третьем действии.

Здесь пускает ростки то зерно, которое актер в сцене с Региной «предал» земле. Здесь нет ни деспотической самонадеянности Лира, ни гнева его или ярости. Перед зрителем стоит презираемый всеми жалкий старец. Это уже другой человек, другой мир. Вместо себялюбца — добрый старик, не видящий ничего, кроме своих прихотей, вместо надменного Лира — человек, смотрящий на окружающее широко раскрытыми глазами, человек, познающий жизнь.

Лир-Адамян на пути к мудрости и просветлению.

Если бы сцену с Региной он играл с яростной озлобленностью, это было бы не только повторением красок, но и совершенно не подготовило бы эту сцену. Ярость — это проявление порыва страсти. А ведь до этой сцены мысль Лира должна была уже хоть на мгновение остановиться на положении короля, на том, что с ним произошло, чтоб потом, в следующей сцене, можно было привести его к раздумьям.

Изгнанный и бесприютный, он скитается как последний нищий. Это дни глубокого страдания. Это помогает ему увидеть, понять не только неумолимые законы жиз-

ни, но и судьбу жертв этих законов — бездомных, отверженных, несчастных людей, которые скитаются всю свою жизнь, как скитается сейчас он сам.

Здесь, в этой сцене, в сцене бури, игра Адамяна обретает общественно разоблачительный смысл. Здесь, забыв о своем личном, поднимаясь над всеми своими несчастьями, он с глубокой болью переживает трагедию отверженных, как и он сам, людей, со жгучей несправедливостью восстает против несправедливостей жизни.

Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразитс вы
Удары этой лютой непогоды —
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач падменный! Стань на место бедных.
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.

(Пер. Б. Пастернака).

Что существенно в шекспировском Лире, а также и в образе, созданном Адамяном? Это — то, что новая жизнь раскрывает светлые стороны души Лира, показывает, что ему свойственно великодушие, нежность, сострадание, все человеческие добродетели. Сила развития образа не только в том, что он проклиная своих дочерей, но и в осознании своей вины перед Корделией. Это самопреодоление, которое приносит мудрость.

Можно представить себе, какое потрясающее впечатление производил актер на зрителя, когда он, забыв о том, кто такой Лир, не только его прошлое, но и настоящее, думал о прожитой жизни, о тех лишениях, которые претерпел русский человек, а вместе с ним и армянин, еврей, украинец, — он страдает, влачит существование; гнетущая забота в мыслях, честная ярость в груди, а в глазах — надежда.

Современники утверждают, что искусство Адамяна звучало удивительно современно, оно всегда и неизбежно властно связывало происходящее на сцене с мыслями, волновавшими зрителя.

Если Адамян сумел своей игрой показать, результатом какой безобразной жизни в прошлом были прихоть и произвол Лира, а затем сумел повернуть отношение зрителя до такой степени, что этот зритель начинал чувствовать к бывшему королю не только сострадание, но иногда даже любовь, если он сумел сделать его сегодняшним защитником страдающего человека, сумел заставить возненавидеть всей душой, как говорил Добролюбов, то античеловеческое существование¹, которое

¹ См. Добролюбов, т. 2.

Между прочим, заметим следующее. В статье «Адамян и Добролюбов», которая напечатана в журнале «Театр» (1959, № 9), Л. Самвелян усматривает общность между высказанными Добролюбовым мыслями о Лире и той интерпретацией, которая была у триггика. Нам кажется, это вероятное предположение и оно ново.

Два замечания и одно дополнение.

Разногласия между рецензентами по поводу спектакля «Король Лир» автор статьи называет «дуэлью рецензентов». Это остроумно и верно. Но автор статьи ошибается, когда говорит: «... всюду кривяка бывала единодушна в своей высокой оценке его сценических созданий. И только Лир вызвал такие противоречивые мнения...». Это уже совершенно неверно. Подобные разногласия были и вокруг Гамлета, так же как и вокруг Арбенина и, наконец, Отелло. Подобные разногласия были и вокруг Уриэля. И это явление нужно считать естественным, потому что Адамян, как это отмечают почти все современники, все свои роли интерпретировал совершенно самостоятельно. Приписывать это только Лире, значит невольно преуменьшать новаторскую ценность всех других сыгранных им ролей.

Далее в статье сказано, что Адамян считал Лира лучшей своей ролью. Это неверно. Для подобного утверждения, насколько нам известно, не имеется никаких оснований. В одной из бесед Адамян сказал, что «Лир — одна из самых блистательных моих побед». Правда заключается в этом, и Л. Самвелян так и завершает свою статью.

осуждает человека на отверженность,— это большое искусство, всеми своими нитями связанное с эпохой, с действительностью.

* * *

И неся на себе все бремя злого и доброго, под тяжестью трудных раздумий Лир доходит до сумасшествия. Его неистовая скорбь должна быть актерски передана так тонко, с такими психологическими нюансами, чтоб стать убедительной и естественной.

Как приходит к этому актер — мы не знаем. Сведений об этом не сохранилось. Но то, что он достиг своей цели, бесспорно. Это подтверждает критик, на сей раз, к сожалению, только свидетельствуя и не приводя описания деталей.

«Если до третьего действия,— пишет критик,— у вас еще была сила укорять, видеть в оскорблениях, нанесенных Лиру, заслуженную кару, то страдалец Лир в гнетом действии только примиряет нас с ним, жалость

Одно дополнение. Вышеупомянутые замечания в конечном счете имеют второстепенное значение по сравнению с интересной, очень близкой к истине гипотезой, высказанной автором статьи—о сходстве взглядов на образ Лира великого русского критика и армянского трагика. Желая доказать, что Адамян был знаком с этой мыслью Добролюбова и под его влиянием играл своего Лира, автор статьи приводит целый ряд убедительных данных. Именно в этой связи хочется сделать одно дополнение, «Король Лир» был переведен Севекеримом Арруни. Он же перепел и «Гамлета» для Адамяна. Во время работы над ролью Гамлета переводчик, как он сам рассказывает, познакомил Адамяна с большой статьей Белинского о шекспировском «Гамлете» и об исполнении этой роли Металловым. Поэтому можно предположить, и это очень вероятно, что тот же Арруни, человек воспитанный на русской культуре, в период работы актера над ролью Лира познакомил его с высказываниями Добролюбова в статье «Темное царство», которая была хорошо известна любому столичному интеллигенту, получившему русское образование.

еще увеличивается, когда знаменитый трагик как бы готовится зрителя к IV действию, начинает в мимике своего лица и в движениях послушного ему голоса выражать начало умственного расстройства».

У Адамяна есть стихотворение, написанное в 1887 году, в котором он представляет Лиру.

Средь скалистых гор
Облако спустилось угрожающее,
Громогласно оно кричит
Грудью, исполненной молниями.

Ревя вдруг ветер
Повергает крупные деревья,
А молнии звеня
Сами же глухо откликаются.

Свидетель борьбы этих стихий
На ухабистой и скалистой горе
Старик-скиталец
Слезы льет, сыплет проклятья.

Издранная его одежда,
Волосы и борода, смешавшись, белые
Развеваются от дыхания ветра,
Подобно знамени его несчастья.

Нельзя различить
Что ужаснее—
Звон этих молний
Или рыдание этого старика.

Каждому его рыданию
Словно вторят облака,
Огонь которых уже не может
Осушить его слез.

(Подстрочный перевод)¹.

¹ Сочинения, стр. 261. Прочтение «Короля Лиры», судя по стихотворению Адамяна, написанного с позиций традиционного понимания, противоречит сценическому образу Адамяна-Лиры. Здесь акцент делается на неблагоприятность злых дочерей могущественного

Можно представить себе Лира-Адамяна в вечерний час в степи. Буря, сверкает молния. Ужасающе мрачно вокруг. А он стоит и смотрит, словно все это видит в первый раз — пристальный взгляд, суровое лицо, развеваемая ветром седина. Одной рукой он прикрыл обнаженную грудь, а другой, казалось бы, хочет остановить жизнь, вдалеку бегущее время — только на миг, чтоб спросить и получить ответ.

Нет короля. Нет и деспота. Есть человек, которого раньше не было. Есть человек, который не похож на Гонерилью, Регину, но похож на Корделию. Больше того, это человек, вкусивший все человеческие горести, человек большого сердца.

Дорога страданий, которую прошел Лир, разочарованный и изверившийся, принесла постижение жизни, ясность мысли, возрождение духовной жизни — трудная дорога, которая очищает и возвышает человека.

* * *

Безумие Лиры, возвращение к жизни и, наконец, смерть сыграны блистательно. Об этом свидетельствует критик, высказывания которого мы приводим довольно часто. По его же словам, даже те, кто не принимал

короля. Последняя часть стихотворения имеет некоторую религиозную окраску. Но важно не это. Важно явное противоречие. Это не первый случай — как и жизни Адамяна, так и в жизни других актеров и художников. Нередко концепция актера или писателя, воплощенная в творчестве, шире охватывает действительность, чем эта же концепция в чистом умозрении. Так, например, Адамян в своем труде о «Гамлете» говорит, что «Гамлет рожден не для борьбы» (см. «Сочинения», стр. 465), а то время как на сцене он играет борющегося Гамлета. То же самое можно сказать и об Отелло Эрнесто Росси — его исполнение совершенно отлично, больше того, противоположно той интерпретации, которая явствует из его писем, в которых он объясняет основную проблему трагедии в образе Отелло.

Адамяновского Лира или относился к нему сдержанно и с оговорками, восхищались, считая, что в этих сценах актер достигает истинных высот искусства. Заметим между прочим, что эти сцены удовлетворили даже признававшего Адамяновского Лира с оговорками Ширванзаде¹. Однако не это главное. Вернемся к русскому критику, которому мы обязаны тем, что сохранились детали Адамяновского исполнения роли Лира.

«Я обещал вам,— обращается он к читателю в конце своей статьи,— полный разбор игры Адамяна, но это значило бы выписать всю его роль и за каждой фразой повторять,— это место артист провел прекрасно, здесь еще лучше и т. д.». И тут же прибавляет: «Нужно было видеть игру Адамяна в роли «Короля Лира». К сожалению, критик не затруднил себя описанием этой сцены, отметив лишь следующее: как говорят о Лире, что он был королем с ног до головы, так и о Лире Адамяна можно сказать, что в этой сцене он был сумасшедшим с ног до головы. Он не находит слов для выражения своего восхищения — сказать, что он талантливый художник, значило бы повторить то, что тысячу раз уже сказано, и он делает попытку изобразить, как выглядит сцена просветления Лира — это было сопряжено с немалыми трудностями, которые критик и не пытался скрыть от читателя. «Я затрудняюсь подобрать слово,— пишет он,—...более, гораздо более, чем прекрасно». И понимая, что нет таких слов, в которых можно было бы выразить это потрясающее впечатление, этот, по всей видимости, опытный журналист обращается к весьма любопытному приему — описывает зал, его отношение к игре актера.

«Но если до сих пор,— пишет он,— еще были зрители, которых игра Адамяна не удовлетворяла, то в IV

¹ См. «Ардзаганк», 1886, № 45.

действии, после сцены над трупом любимой Корделии, весь театр как бы преобразился в одного зрителя; над трупом дочери Адамян превзошел себя».

Итак, игра окончена. Мы хотим вернуться к мысли о том, что в первых картинах Адамян играет не короля, а сумасбродного и неуравновешенного старика, а в последующих картинах, в которых он уже не король, а только жалкий старец, Адамян играет короля. В одном случае вместо короля — сумасбродный и взбалмошный старик, в другом — вместо взбалмошного старика — король. Быть бы ему королем, чтоб смог он отомстить! Ради причуды старик снимает с головы короля корону. Лир есть Лир, даже без короны. Так думал старик. И в этом проявились его взбалмошность, его сумасбродство. А корона?.. Когда не стало короны, не стало и владычества, не стало всеобщего и безропотного повиновения, трепета и лести подвластных — всего того, что он принимал за неподдельную признательность и уважение. Он понял это только после того, как оказался перед закрытыми дверьми — их закрыли перед ним родные дочери. Теперь он уже негодует против того старца, того безумца, который довел его до такого состояния. Правда, нет уже короны, нет порфиры, нет и трона, на который он мог бы воссесть и повелевать. Но есть человек, царь природы и жизни, бездомный и неприкаянный, но гордый; обездоленный, но возвышенный и очищенный. Тернистым был этот путь, тяжелым, полным препятствий, но вел он к правде. Лир понял эту правду — правду последних дней жизни.

Это была победа Лиры-Адамяна, его величайший дар зрителю.

ГАМЛЕТ

Ни одна из сыгранных Адамяном шекспировских ролей, вообще ни один сценический образ, созданный им, не вызвал такого интереса современников, не оставил таких ценных воспоминаний для поколений, как образ Гамлета. Точно так же, как и ни об одном образе мировой литературы не говорилось столько, сколько говорилось о Гамлете. Если большие и небольшие статьи об адамяновском Отелло не превышают пятнадцати, написанное о Лире не выходит за пределы десяти статей, то статей об адамяновском Гамлете больше, чем об этих двух ролях вместе взятых.

Объяснить это только тем, что речь идет о Гамлете, было бы верно лишь отчасти. Не может быть сомнений, что одна из причин, и при этом существенных, заключается в том, что Гамлет Адамяна вызывал интерес не в смысле прочтения, которое отличалось от интерпретации других исполнителей этой роли, и вдохновенной игрой, порою вызывавшей противоречивое отношение зрителя.

Попытки недооценить Гамлета Адамяна были. Было приложено немало усилий к тому, чтоб разгромить его

игру, уничтожить и даже осмеять ее. Все это имело лишь то значение, что, может быть, отравляло жизнь актера, взвинчивало и расстраивало его. Правда, подобных нападков было немного, но они не были единичны. Не было это и случайностью, хотя в сегодняшней оценке наследия актера это расценивается как жалкая попытка очернить игру актера и, может быть, больше заслуживает иронической улыбки, чем возмущения.

Гамлет — шедевр творчества Адамяна, венец его сценического искусства.

Это неоспоримо.

Так думали и современники, причем и в те дни, когда Адамян блистал на сцене, и позже, когда его уже не было, когда прожитая актером жизнь и созданные им сценические образы стали дорогим, светлым и прекрасным воспоминанием.

Гамлет — это та победа Адамяна, благодаря которой он не только вышел своим искусством за пределы национальной действительности, но и, как в свое время отмечала русская критика, вступил в сферы мирового искусства. И если сегодня в шекспираведческой литературе не называется имя Адамяна или называется крайне редко и между прочим, то причина этого заключается не в отсутствии или недостаточности материалов и не в каком-то злом умысле, как это некоторые наивно полагают, а в том, что материалы эти не изучены и не преподнесены должным образом¹. В этом виновны и мы — те, кто посвятил себя исследованию истории армянского театра. Думается, что давно назрела необходимость извлечь из Леты забвения и архивной пыли те страницы

¹ Считаем необходимым отметить благодарную работу С. Меликсетяна, которая до сих пор является первой и единственной попыткой восстановить некоторые сцены адамяновского исполнения Гамлета. («Театральные очерки», стр. 106—117).

русской прессы, которые рассказывают об Адамяне, и в частности, о его Гамлете.

Заметим между прочим, что роль русской театральной критики в этом деле неосценимо велика. Этот материал до сих пор у нас не исследован. Творчество Адамяна, которое на первых порах было недостаточно совершенным, но открывало перед артистом новые широкие горизонты, армянская печать и критика оценить по достоинству не смогли. Правда, спустя годы и у нас стали говорить с воодушевлением об адамяновском Гамлете¹, но это уже после того, как творчество актера было высоко оценено в Москве и Петербурге. Русская театральная общественность и зритель постигли подлинное величие Адамяна.

Вернемся к тому, с чего начали мы разговор о Гамлете.

¹ В армянской театроведческой литературе не сохранилось подробных сведений об исполнении роли Гамлета. Надо сказать, что современная периодика и в 1880, и в 1886, и в 1887 годах очень бегло и отрывочно обращалась к Гамлету Адамяна. Составляет исключение напечатанная в «Ардзаганке» (1886, № 7) статья Ширванзаде «Адамян-Гамлет», которая и по объему и с точки зрения глубокого восприятия сценического искусства выгодно отличается от многих статей о театре, опубликованных в то время.

Несколько слов по поводу другого. Ованес Туманян, как известно, с юношеских лет был восхищен игрой Адамяна и особенно — в роли Гамлета. Это восхищенное отношение он сохранил до конца жизни. В статье Нвард Туманян «Туманян о театре» сказано: «Туманян изучал исполнение Адамяном роли Гамлета. В его рукописях сохранилась неоконченная работа «Адамян в роли Гамлета» («Хорурдан арвест», 1938, № 1). В рукописях поэта до сих пор такой работы не обнаружено. Не может быть никакого сомнения, что эта работа Туманяна, даже в неоконченном виде, представляет огромный интерес, тем более, что поэт, как об этом свидетельствует его дочь, видел и других исполнителей роли Гамлета, в том числе знаменитых актеров, но тем не менее придерживался мнения, что лучшим из увиденных им Гамлетов был адамяновский.

Речь идет о следующем. О Гамлете Адамяна писалось очень много. Современники актера были искренне убеждены, что все написанное и сказанное о его Гамлете — совершенно недостаточная оценка сценического искусства Адамяна. Это недовольство имеет две стороны. Критики признавались, что впечатление от игры Адамяна, мысли, рожденные ею, были гораздо богаче, чем их собственное умение все это передать в статьях и рецензиях. И далее — они сетовали на газеты, отводящие мало места этим рецензиям, а что приводило к тому, что статьи оказывались куцыми, не передавали тех чувств, которые вызывала игра Адамяна. Это лишало возможности, как говорил один из критиков, проследить шаг за шагом игру актера, сказать о том, где и что он делает, рассказать, дать представление читателю об игре Адамяна, а если он не видел его игры, воодушевить и заразить его теми чувствами, которые пережил он сам, а вместе с ним и другие — чувствами, испытанными в один из прекрасных вечеров, когда перед тобой раскрывается подлинное искусство, его исключительное откровение, о котором люди вспоминают, как о мечте. Поэтому не удивительно, что Ширванзаде в большой статье о Гамлете Адамяна — таких больших статей в то время обычно не печаталось ни об одном исполнении — писал: «О П. Адамяне можно говорить очень много, и это никогда не будет выглядеть как многословие»¹.

Этого мнения придерживался не только он. Автор «Одесского вестника», жалуясь на то, что рамки газетной статьи не позволяют обстоятельно раскрыть игру Адамяна в роли Гамлета, пишет, что исполнение этой роли «представляет богатый материал для театральной критики»².

¹ «Ардзаганк», 1886, № 17.

² «Одесский листок», 1887, № 295.



Адамян — Гамлет.

Ни Ширвакзаде, ни неизвестный русский автор, видимо, не сомневались в том, что когда-нибудь это будет сделано. Нам также кажется, Гамлет Адамяна — настолько значительная и богатая по материалу область, что о ней можно написать целую книгу. Не сомневаясь в том, что наступит такое время, когда будет сделано и это (хотя, думается, это время уже настало), мы удовлетворимся той степенью глубины и обстоятельности, которая возможна в общей работе, посвященной всем шекспировским ролям Адамяна.

* * *

Русская театральная критика считала адамяновское прочтение роли Гамлета совершенно новым. Так, например, Вл. Чуйко в статье о спектакле «Гамлет» с участием Адамяна писал: «...Он своей игрой многое освещает с новой, неожиданной точки зрения: он не подражает той или другой сценической знаменитости, а старается быть самостоятельным; это последнее — одна из лучших сторон молодого артиста. Иногда даже он идет вразрез с традиционными понятиями и в большинстве случаев эти смелости ему удаются»¹.

Это мнение не только Чуйко. Так думали и другие независимо от него, не будучи знакомы с тем, что он писал. Иначе и быть не могло, потому что это мнение было вызвано не субъективными точками зрения, а природой игры Адамяна. Но лучше всего обратиться к фактам. Перелистаем русскую периодическую печать того времени, поищем те номера газет и журналов, в которых говорится о Гамлете Адамяна, и посмотрим, что же сказано там по интересующему нас вопросу.

Перед нами номер «Одесского листка», в котором напечатана статья, посвященная гастролям Адамяна.

¹ «Новости», 1884, № 30.

Автор статьи пишет, что «...главная особенность Адамяна состоит в том, что он не придерживается общепринятых, избитых академических мнений»¹.

А вот выдержка из другой газеты, которая называется «Елисаветградский вестник». На ее страницах сказано, что Адамян представил совершенно иного, чем они до сих пор видели, Гамлета. Газета совершенно уверенно заявляла, что «Адамян... в изображении этой роли является новатором»².

Но, быть может, так казалось несведущим рецензентам, стоящим далеко от театра и его истории? Правда, мы уже приводили мнение такого авторитета, как Чуйко, но было бы неплохо узнать, какую позицию заняла по отношению к Адамяну профессиональная печать. Издававшаяся в Москве газета «Театральный мирок», например, писала, что Адамян играет Гамлета исключительно самобытно, здесь же указывались сцены, в которых проявилась эта самобытность. А вот и мнение еженедельника «Искусство»: «Никого не копируя, никому не подражая из общепризнанных изобразителей Гамлета, он создал, быть может, несколько своеобразно, но вполне художественный тип, выработанный до малейших деталей и мелочей»³.

А. Ярышкин писал: «Многие, уходя из театра, недоумевали над тем, что исполнение роли Гамлета Адамяном им пришлось видеть не таким, каким они привыкли видеть по игре прежних артистов»⁴.

Можно привести и другие высказывания, но, думается, что достаточно и этого, тем более, что мы хотим эти свидетельства завершить высказыванием еще одно-

¹ «Одесский листок», 1887, № 306.

² «Елисаветградский вестник», 1888, № 10.

³ «Искусство», 1884, № 56.

⁴ «П. И. Адамян в роли Гамлета» (критический очерк) А. Ярышкина, 1887, стр. 15. (Далее—А. Ярышкин).

го крупного авторитета. Мы имеем в виду академика Алексея Веселовского. Обращаясь к Гамлету Адамяна, он писал: «...Этот Гамлет не совпадает с тем шекспировским скорбником и мучеником мысли, который записан господствующими объяснениями критики, пониманием великих исполнителей роли ...он — сплошное повествование, внушенное самообытным, независимым пониманием Гамлета и гамлетизма, которое проявляется во всех изгибах психологии героя, во всех выдающихся моментах и переходах пьесы»¹.

Это свидетельство Веселовского относится не к 80-м годам, когда актер еще был жив. Веселовский высказал это мнение спустя годы. Это немаловажное обстоятельство. То, что написано под свежим впечатлением от игры актера, конечно представляет огромную ценность, но значение написанного позднее, спустя годы, совершенно иное. Время, тем более такое продолжительное время, способствует проверке полученных впечатлений и оставляет в памяти только самое существенное. И поскольку игра актера, так же как и впечатление от нее, относится к отдаленным временам, о ней судишь сравнительно спокойнее, хладнокровнее, объективнее. Несмотря на это, для Веселовского игра Адамяна не только не стала чем-то несущественным, но, наоборот — она была очень важна для него. В каком-то смысле она являлась для него исходной точкой, критерием.

Не менее интересен и другой вопрос.

То, что Адамян играл Гамлета не в традиционном прочтении образа, не вызывает сомнений. Но посмотрим, что именно имели в виду русские ценители творчества армянского трагика, подчеркивая не только отход от традиций, но и новаторскую природу адамяновского

¹ «Армянский вестник», 1916, № 31.

исполнения роли Гамлета. Для этого прежде всего необходимо выяснить, что же такое была господствовавшая тогда традиция, о которой говорят критики.

Посмотрим, какое же понимание Гамлета господствовало в русской действительности 60—70-х годов.

В идейной борьбе против «Современника» либеральное и реакционное крыло пыталось увести понимание Шекспира от позиций Белинского и Мочалова. Больше того, Шекспир использовался вообще в борьбе против Белинского. В частности, А. Дружинин, пытаясь опровергнуть материалистическую эстетику Белинского, и также Добролюбова и Чернышевского, объявлял Шекспира представителем «чистого искусства». А. М. Загуляев идет еще дальше. Желая противопоставить себя Чернышевскому и его соратникам, проповедовавшим необходимость спасения страны от векового рабства, необходимость создания свободного, гордого и независимого человеческого общества, он представляет философию шекспировского «Гамлета» таким образом, будто эта философия не что иное, как «мысли о бессилии человечества перед судьбой и силами, управляющими жизнью»¹.

В этой идейной обстановке и родился образ созерцательного и пассивного Гамлета на русской сцене. Первым таким Гамлетом был Самойлов. Может быть, небезынтересен и неслучаен тот факт, что Самойлов, отказавшись от перевода Полевого, по которому играл Мочалов и к которому привыкла зрительская публика, играл по переводу Загуляева. Актер, по всей видимости, считал этот перевод более близким к своему пониманию Гамлета. По словам Баженова, «Гамлет вышел у Самойлова нравственно потрясенным человеком, мучеником собственного бессилия, человеком, одаренным в

¹ См. «Шекспировский сборник», 1947, стр. 79.

нышей степени всеми лучшими качествами души человеческой, у которого они гложут и не дают никаких положительных результатов при недостатке твердой воли и при боязни действовать»¹.

Это уже гетевский Гамлет. Он был нов для русской сцены, на которой, как говорят исследователи, с 60-х годов утвердилась его прочная традиция².

И не это ли имел в виду один из передовых шестидесятников Г. З. Елисеев, когда с болью писал о том, что «у нас потерял ключ к уразумению их (шекспировских трагедий — Р. З.) современного смысла»³.

Это и другие подобные выступления, безусловно, сыграли свою роль, но в то же время факт оставался фактом: в эти годы, а также и в 70-е годы и в последующее десятилетие на русской сцене господствовала традиция созерцательного и пассивного Гамлета.

Гете часто обращался к Шекспиру, но то, что имеют в виду критики Адамяна, мы находим в его «Годах странствия Вильгельма Мейстера», где разговор о сценическом замысле завершается анализом известной шекспировской трагедии, который, как утверждают шекспироведы, составил целую эпоху в истории литературы о Гамлете.

Чуйко говорил, что Адамян всей своей игрой совершенно устраняет известный комментарий Гете⁴. То же самое утверждали и другие критики — «Это не гетевский Гамлет»⁵. В связи с адамянской игрой имя Гете упоминается довольно часто. И это понятно, потому что классическое определение традиционной трактовки роли Гамлета связано с именем великого немецкого поэта.

¹ А. Н. Баженов, стр. 295.

² «Самойлов», стр. 104.

³ См. «Шекспировский сборник», стр. 80.

⁴ «Новости», 1887, № 30.

⁵ «Елпсаветградский вестник», 1888, № 10.

По Гете, Гамлет — честен, чист. Это человек высоких моральных устоев. Но поскольку он лишен черт, делающих человека героем, он погибает под тяжестью, которую он не мог ни вынести, ни скинуть с себя. От него требуют невозможного, не вообще невозможного, а того, что невозможно для него, Гамлета¹.

Ту же точку зрения отстаивал и Гегель.

По его мнению, Гамлет не человек дела, он слаб по характеру. Он весь погружен в свои внутренние переживания и не решается выйти из этой внутренней гармонии.

То, что говорят Гете и Гегель, по существу, такое понимание Гамлета, которое бытовало и до них как в литературе, так и в театре. И долгое время, вплоть до Адамяна и даже после него, это мнение считалось господствующим.

Таким образом, господствовавшее представление о Гамлете, так сказать, гетевское представление, имеет в виду прежде всего слабые стороны шекспировского героя. И потому Гамлет в таком понимании представлен как тип пассивный и созерцательный.

Адамян появился на русской сцене как раз в то время, когда не только театральная жизнь, но и заметная часть интеллигенции находилась под впечатлением гетевского понимания шекспировского героя.

Явление это объясняется прежде всего общественными причинами. То общественное безразличие, которое наблюдалось в годы реакции в некоторых кругах русской интеллигенции, зиждилось на таком представлении о Гамлете и в то же время определяло его.

Идти другой дорогой — было нелегким делом, почти невозможным дерзновением. Это значило вступить в

¹ Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1935, стр. 248.

спор с авторитетом Гете и приверженной к традиции преубежденной общественностью.

Адамян непоколебимо стал на этот путь.

Адамянская игра была неожиданным отходом от традиционного понимания образа Гамлета. Больше того, это было нечто противоположное гетевскому пониманию. Так думали русские критики Адамяна, по крайней мере, большинство из них. Одни считали это спорным, другие просто ограничивались констатацией явления, некоторые из них указывали на явление и склонялись к защите интерпретации актера.

Как же трактовал Адамян роль Гамлета, отходя от ее традиционного прочтения, отвергая господствующую интерпретацию?

Чуйко писал: «...Г. Адамян играет не флегматичного северянина, каким должен быть Гамлет, а того же южанина, скорее энергичного и страстного, чем рефлектирующего, подавленного одной мыслью человека. Такова общая окраска, придаваемая фигуре Гамлета г. Адамян. Так понимает г. Адамян шекспировского героя...»¹. То же самое говорит и Веселовский: «Сила и безнадежность северной рефлексии, словно чуждой духу южанина, и психопатология, способная довести человека чуть не до «границ безумия», не могли совсем исчезнуть, но подчинились властному и мучительному стремлению к активности, трагедии парализованной воли и разбитых идеалов»².

Правда, мягко и вежливо, но оба — и Чуйко, и Веселовский критикуют Адамяна. Говоря скорее не о недостатках, а о самобытности его игры, они, давая высокую оценку этой его игре, тем не менее находят, что Адамян отходит от Шекспира.

¹ «Новости», 1884, № 30.

² «Армянский вестник», 1916, № 31.

Но у Адамяна были и защитники. Среди них нужно отметить рецензента петербургского «Искусства». В этот ряд должен быть поставлен и Ярышкин. Были и такие критики, которые спорили с Чуйко, возражали ему. В частности, в константинопольском «Масисе» была опубликована серия статей о петербургских гастрольях Адамяна. Автор этих статей скрывается под псевдонимом Эмир. Статьи были отправлены в Турцию из Петербурга. Приводя почти целиком театральную рецензию Чуйко, Эмир полемизирует с русским критиком. Приведем одно из его возражений, которое имеет непосредственное отношение к интересующему нас вопросу: «Великий и гениальный Шекспир, создавая эту свою пьесу, наделяет образ Гамлета такими душевными качествами, что его герой, будучи человеком хладнокровным, не может выражать тот тип, который очень часто может существовать только как герой, подверженный страстям и волнениям»¹.

Иначе, но то же самое утверждает Ярышкин, говоря: «Напрасно многие считают Гамлета холодным эгоистом,

¹ «Масис», 1884, № 3640. Было бы очень интересно выяснить, кто такой Эмир. Прежде всего чувствуется, что это человек не только интересно мыслящий, но и хорошо знакомый с литературой о Гамлете, с подробностями сценической истории «Гамлета». Для подтверждения своей мысли он упоминает знаменитых исполнителей роли Гамлета, рядом с которыми стоят у него и имена менее известные. Он говорит в своей статье о том, как каждый из них играл Гамлета. Не вызывает сомнений также и то, что автор статьи знал близко Адамяна, был лично с ним знаком, потому что в статье есть такие подробности о петербургском периоде жизни Адамяна, о которых он мог знать только от самого актера или от людей, очень ему близких. Если выяснится, что это близкий Адамяну человек, то тогда можно будет предположить, что, готовя свою статью, он советовался с актером или, быть может, поставил его в известность о том, что пишет эту статью и получал от него не только сведения, но и советы. Все это вопросы, которые ждут своего освещения.

«который ничего не хочет знать, кроме себя, считают его слабым волею человеком». Ярышкин далее пишет: «Адамян своим художественным исполнением доказывает ни-против: у него Гамлет альтруист, с сильной волей, любящий и родителей, и друзей, и весь мир, человек чисто-го разума, который ничего не делает наобум, человек впечатлительный до того, что задавшись одним чем-нибудь, жертвует всем ради этого чего-нибудь»¹.

Таким образом, как видим, для адамяновского Гамлета характерно стремление к активности, большая энергия и страстность, сильная воля, целеустремленность, порыв протестующей натуры.

Выяснив подробности адамяновской трактовки образа Гамлета, необходимо разрешить и вопрос о том, была ли действительно новаторской эта интерпретация шекспировского образа.

До Адамяна, причем задолго до него, в литературе уже существовало такое понимание Гамлета. Так думал и писал, например, Белинский. «От природы Гамлет человек сильный,— говорит он,— его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходы в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души»².

И правда, в этот период Белинский по своим философским убеждениям был гегельянцем, но он не только иначе, чем Гете и Гегель, понимал Гамлета, но и объяснял исторически причины, мешавшие Гамлету действовать. Стало быть, Белинский преодолевает узость гетевской концепции, считая беспомощность и бездеятельность Гамлета следствием, а не причиной. Анализируя поведение Гамлета, Белинский и не пытается отрицать

¹ А. Ярышкин, стр. 12.

² В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, 1948, стр. 339.

элементов слабости воли и нерешительности в характере Гамлета, но сущность Гамлета определяется Белинским в совершенно новом свете. Говоря о той тревожной внутренней борьбе, которую ведет Гамлет сам с собой, он указывает на то, что его нерешительность — неизбежный результат того разрыва, который существовал между его идеалами и действительностью.

После Белинского мысль об активном Гамлете в европейском шекспироведении защищал Вердер. Но Вердер не только не сумел развить взгляды Белинского, но и подменил общественно-философское обобщение проблемы ее сугубо психологически-юридической стороной. По Вердеру, Гамлету мешали действовать объективные причины, ну, например, хотя бы то, что Гамлет не имел никаких доказательств преступления, совершенного Клавдием. По Вердеру, источник трагедии Гамлета именно в этом. И потому, если бы он располагал этими доказательствами и смог бы доказать людям то, что сообщил ему призрак, не было бы никакой трагедии, ибо Гамлет смог бы безнаказанно и беспрепятственно отомстить за отца.

Значит, согласно традиционной точке зрения, причины слабости Гамлета нужно искать в самом его характере, объяснять его слабостью, т. е. то, что является только следствием, воспринималось Гете и другими как причина, в то время как, по Белинскому, это результат разрушенной гармонии между идеалами Гамлета и действительностью.

Такое понимание нашло и свое сценическое воплощение. Мочалов, например, выступил с этой трактовкой роли Гамлета в конце 30-х годов прошлого столетия, т. е. за сорок лет до адамяновского Гамлета.

Но неужели все это не было известно современникам Адамяна и особенно тем, кто, воодушевленный игрой актера, брался за перо, чтоб написать о его Гамлете?

Трудно объяснить, почему не писали об этом Чуйко или Веселовский, но то, что среди тех, кто восхищался Адамяном, были и такие, кто увидел его игру, сейчас же вспоминали Мочалова, неоспоримый факт. Например, известный русский актер Андреев-Бурлак говорит о том, что Адамян в роли Гамлета напоминает знаменитого Мочалова¹.

И еще один вопрос — был ли знаком Адамян со статьей Белинского о «Гамлете», знал ли он, что какой-то другой актер до него, причем за несколько десятилетий, сценически интерпретировал образ Гамлета в общем с тех же позиций, что и он сам.

Сенекерим Арцруни, переводчик «Гамлета», говорит, что в течение тех трех месяцев, когда Адамян готовил роль Гамлета, он работал с ним, переводил исследования и статьи, посвященные Гамлету, и в том числе большую статью Белинского². Арцруни называет после Белинского также и имя Мочалова, которого тоже переводил для Адамяна. Мочалов, насколько нам известно, ничего не писал о Гамлете. По всей видимости, это недоразумение. Думается, что речь идет о том, что Арцруни перевел для Адамяна статью Белинского, первая половина которой посвящена трагедии, ее идее и образам, а вторая — мочаловскому Гамлету. Игра Мочалова анализируется в статье очень обстоятельно.

Кроме того, в своей книге о «Гамлете», изданной в 1887 году, т. е. спустя 7—8 лет после первого исполнения роли, Адамян упоминает статью Белинского, а также и игру Мочалова³.

Как бы ни объяснялось вышеупомянутое, так сказать, недоразумение, одно совершенно ясно: Адамян

¹ Мысли Андреева-Бурлака взяты из воспоминаний современников об Адамяне.

² «Тяраз», 1916, № 4—5.

³ «Сочинения», стр. 489.

был знаком со статьей Белинского, а потому и с игрой русского трагика.

Это знакомство, конечно, имело значение для Адамяна, хотя Арцруни, к сожалению, не сообщает никаких подробностей, а только констатирует факт.

Безусловно, признавая положительное значение знакомства Адамяна со статьей Белинского и игрой Мочалова в процессе подготовки роли Гамлета, мы, однако, не склонны думать, что это была единственная причина того, что адамяновский Гамлет был активной, а не созерцательной натурой. Такая серьезная интерпретация Гамлета должна была иметь более глубокие основания.

Мы не можем, конечно, согласиться и с той трактовкой адамяновского Гамлета, которую дают Чуйко и Веселовский.

Чуйко склонен объяснять страстную и возбужденную игру Адамяна южным происхождением актера. Следовательно, не подход, не программа, не концептуальность и постижения явления, а южный темперамент актера. То же самое утверждает и Веселовский, который находит, что безнадежность, будучи присуща северянину, не свойственна, однако, южанину и потому чужда Адамяну.

Прежде всего нужно сказать, что Веселовский чуть позднее противоречит себе, утверждая, что в новейших европейских исследованиях ощущается склонность к такой трактовке образа Гамлета, которую за несколько десятилетий до этого дал Адамян. И потом Веселовский, так же как и Чуйко, придавая такое решающее значение географическому фактору, по существу приходят к отрицанию мировоззрения, концептуальности в творчестве актера. В этом смысле весьма любопытна логика развития мысли Чуйко. Не соглашаясь с адамяновской трактовкой и даже считая ее спорной, он утверждает, что не упрекает актера и считает, что убеждения могут быть различными. Он также говорит, что трудно найти

двух актеров, которые бы одинаково понимали характер Гамлета. В то же время он добавляет следующее — Гамлет содержит в себе такой богатый материал, что каждый талантливый актер может играть его по-своему. Причем, как он считает, вовсе не обязательно, чтоб общий взгляд актера на Гамлета совпадал с его, Чуйко, взглядом. Таким актером он считает и Адамяна. Все до сих пор, казалось бы, правильно в высказывании Чуйко. Однако он признает необходимым не только защищать свободу художника в трактовке образа, соответствующей его общей концепции, но и пытается объяснить, почему в данном случае художник пришел к этому, а не к другому убеждению. И здесь как раз и начинается ошибка Чуйко. Он утверждает, что подобный подход актера вызван к жизни естественным желанием актера привести в гармоническое соответствие собственный мир с природой Гамлета для сохранения законченной гармонии.

С таким мнением никак нельзя согласиться. Что и говорить, мир актера играет роль в интерпретации сценического образа. Но не столь решающую роль, чтоб ею обуславливать такие глубокие и сложные явления, как интерпретация сценического образа.

Думается, что не следует сегодня прилагать слишком серьезных усилий для доказательства той истины, что и в основе работы актера лежит мировоззрение.

Творчество актера, и особенно такого актера, как Адамян, тем более, если речь идет о роли Гамлета, да и вообще независимо от того, какая сыграна роль, тесно связано с действительностью, которая его порождает. Идейные истоки этого творчества всегда обусловлены принадлежностью актера к тому или иному общественному течению.

Итак, все сценические трактовки образа Гамлета можно разделить на две совершенно различные группы.

Это тот извечный спор, который начался очень давно и очень долго продолжался, и в конце концов привел к двум пониманиям образа, к двум Гамлетам — пассивному, созерцательному и активному, деятельному. Все остальные подробности и детали группируются вокруг этих точек зрения в зависимости от того, какого Гамлета играет актер — активного или пассивного.

Может быть, ни одна роль Адамяна не выражает до такой степени его главную творческую тему, как эта роль. И причина этого в том, что проблема, всю жизнь волновавшая актера, в этом шекспировском произведении нашла свое законченное выражение — трагедия несоответствия идеала действительности. На это в свое время обратил внимание Белинский. В этом видел он ключ к пониманию душевной драмы Гамлета.

Таким образом, Адамяну не пришлось пускаться в поиски жизненного материала, опередившись на который он нашел бы ключ к образу. Тема была, оставалось дать ей жизнь и снова еще раз заговорить о ней.

«Передо мной,—пишет критик «Новороссийского телеграфа» об Адамяне,—человек, который прямо с университетской скамьи оказался лицом к лицу с жизнью, столкнулся с жизнью, которая противоречила его идеям, убеждениям, стремлениям».

Как во всех сыгранных им ролях, так и в этой Адамян выражал протест против действительности, в которой он находился, призывал людей не примиряться с нею.

Если Чацкий бежит от действительности, Арбенин сходит с ума, Коррадо, Уриэль, и Отелло кончают самоубийством, Лир умирает, то Гамлет погибает в борьбе за свои идеалы и стремления.

Стало быть, сам литературный материал содержит в себе эту борьбу и это также обусловило активность Гамлета в исполнении Адамяна.

Нам кажется, что идея активного Гамлета родилась у Адамяна независимо и самостоятельно, под влиянием той исторической обстановки, которая наложила отпечаток на все его творчество, и особенно в 80-е годы. Мочалов и Белинский в своем новом понимании гамлетизма в конечном счете выразили борьбу и непримиримость революционных демократов к действительности 30—40-х годов. Точно так же активность адамяновского Гамлета была не чем иным, как опосредствованным откликом на историческую судьбу народа, борющегося за свое существование.

И в этом смысле совершенно прав Ю. Юзовский, когда он, обращаясь к Адамяну, к его Гамлету, говорит, что в нем «можно было увидеть не только образ человека, но и образ нации»¹.

С этим нельзя не согласиться. Правильно подметил и правильно обобщил Ю. Юзовский.

Такая крупная индивидуальность, как Адамян, воплощала в себе черты родного народа. Он, как и другие видные представители армянской культуры 80-х годов, был со своим народом и творил во имя него. Он выходил на сцену и говорил от имени родного народа.

Было бы неверным проводить непосредственную и прямую линию между судьбой Гамлета и судьбами армянского народа. Но в то же время нужно признать, что историческая судьба народа, которая так волновала Адамяна, не могла так или иначе, в той или иной форме, в той или иной мере не отразиться на его творчестве, не обусловить решения такого образа, как Гамлет.

Родившись и живя в Константинополе, Адамян не только слышал и видел, но и испытал на себе все те гонения, которым подвергались армяне и другие малые народности в султанской Турции. Если даже отвлечься

¹ Ю. Юзовский, «Образ и эпоха». 1947, стр. 95.

от того, в каком положении вообще находились армяне в Турции, если не углубляться в подробности их экономической и политической жизни тех лет и обратиться только к одной области армянской культуры — театру, то здесь достаточно будет вспомнить о том, какие трудности испытала армянская сцена в 70-е годы, как постепенно под влиянием преследований армянский театр оказался под запретом. Мы сознательно упомянули обо всем этом, дававшем повод к волнению, огорчению, гневу, упомянули не только потому, что это глубоко оскорбляло Адамяна, ставило под угрозу самое сокровенное в жизни, но и потому еще, что известно, как Адамян, в противоположность подавляющему большинству товарищей по искусству, проявил независимость в борьбе разгоревшейся вокруг театра.

И мог ли такой тонкий художник, как Адамян, играя спустя годы Гамлета, не помнить горечи пережитого. Как бы ни был он молод, он не мог не понимать или, по крайней мере, не чувствовать, что это отношение турецкого правительства распространялось не только на армянский театр, а было проявлением более широкой программы преследований и гонений, которые ставили под угрозу культурную жизнь целого народа, а дальше и самого создателя этой культуры — армянский народ.

И разве не мог Адамян повторить слова Гамлета о том, что Дания — тюрьма, в отношении Турции.

Дело не только в прошлом, и быть может, не столько в прошлом, сколько в настоящем. Приезд Адамяна на Кавказ, точнее, его деятельность, после очень непродолжительного раннего периода, совпала с годами мрачной реакции, охватившей всю Россию. И, может быть, то, что было если не забыто, то, во всяком случае, отодвинуто на задний план, под влиянием свежих впечатлений от новой обстановки и шумного успеха, под воздействием всего того, что видит Адамян,

проехав Россию из конца в конец, вновь возрождает в нем боль прошлого, с новой силой будоражит мысль.

Нам кажется небезынтересным вопрос о том, как все-таки случилось, что русская критика объявила адамяновскую трактовку Гамлета новшеством. Думать, что все критики не знали о статье Белинского, а потому и об игре Мочалова, или даже знали, но не помнили, было бы, безусловно, неверно. Ярышкин, например, который был вообще восхищен игрой Адамяна и защищал его трактовку Гамлета, упоминает статью Белинского, говорит об игре Мочалова. Поэтому приписывать это обстоятельство забвению нельзя, хотя и, конечно, не исключено, что среди всех критиков могло оказаться несколько неосведомленных людей.

Но в чем же тогда дело?

Нам кажется, что выяснение этого вопроса имеет несколько сторон, на которых и хочется хотя бы вкратце остановиться.

Прежде всего уточним вопрос.

Ясно следующее. Гамлет Адамяна, как мы в этом убедились, в смысле своей интерпретации связан с восприятием этого шекспировского образа задолго до него Белинским и Мочаловым. А это значит, что в лице русского трагика Адамян имел предшественника. Это настолько неоспоримая истина, что вряд ли может найтись исследователь, который попытается оспаривать ее, если, конечно, он не захочет оказаться в смешном положении ради того, чтоб показаться самобытным.

И если Адамян тем не менее казался современникам новатором, то, конечно, это имело свои серьезные причины. Объяснять это забывчивостью или неведением было бы неверно. Мы не сомневаемся в том, что исходные точки Мочалова и Адамяна в понимании образа совпали. так же как не сомневаемся и в том, что сцениче-

ское воплощение этих образов не могло быть одинаковым. И это понятно. Каким бы сходным ни было мышление различных актеров, независимо или даже при наличии влияния одного на другого, все равно сценическое воплощение обязательно будет различным, потому что различны их художнические миры. И не ясно ли, что несколько бы ни были схожими трактовки, печать, которую накладывает на игру актера его яркая индивидуальность, придает ей совершенно иные оттенки, иные акценты.

Если бы это было не так, то игра Адамяна не представляла бы той ценности, которую она, безусловно, имела. И тогда Адамян оказался бы художником, лишенным самобытности, художником, повторявшим Мочалова. Думается, однако, что Адамян, имея много точек соприкосновения с Мочаловым, будучи с ним идейно связан, тем не менее отличается от него.

Мы не отрицаем, что в сценической истории «Гамлета» Адамян должен рассматриваться как представитель мочаловской традиции, но это еще не все. Армянский трагик не только отстаивает эти традиции — что само по себе очень ценно (далее мы к этому еще вернемся), но и продолжает, развивает их. Адамян отличался от Мочалова по характеру своему и актерской природе, да и творчество его относится к более поздним временам. Поэтому он не мог оставаться на той точке, которой достиг его предшественник. Он должен был продолжить и развить традицию, довести ее до тех вершин, которых не достиг в свое время Мочалов. Иначе и быть не могло. Поэтому мы глубоко убеждены в том, что Адамян не только отстаивал мочаловскую традицию, но и продолжал, развивал ее.

Есть ли в свидетельствах современников Адамяна подтверждения этого предположения? Да, есть. Такая точка зрения зиждется не просто на отвлеченном пред-

ставлении о том, что так это должно было быть, поскольку речь идет о такой величине, как Адамян, но и опирается на сохранившиеся материалы.

Белинский, который действительно восхищался игрой Мочалова, считал, что его Гамлет был не столько шекспировским, сколько мочаловским: «Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского. потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет».

Критик не был недоволен тем, что актер подчеркивал силу и энергию Гамлета. Он был недоволен, поскольку всего этого было больше, чем могло бы быть в Гамлете. В одном случае это проявлялось недостаточно, а в другом — преувеличенно.

В этом причина того, что в очерке, посвященном Адамяну, Ярышкин упоминает Белинского, говоря, что он высоко ценил игру Мочалова, но наряду с этим критик выражал надежду, что наступит время, когда русская публика увидит на сцене настоящего Гамлета. Такое время, как он сам говорит, настало, появился художник, который принес с собой новые краски и создал такого Гамлета, каким, по всей видимости, представлял его сам бессмертный поэт¹.

Этот актер, по безоговорочному мнению Ярышкина — Петрос Адамян.

Что из всего этого следует? Если даже на минуту

¹ См. А. Ярышкин, стр. 3.

представить себе, что мнение Ярышкина о том, что Адамян играл Гамлета точно так, как представлял себе его сам Шекспир, результат преувеличенного вдохновения. Даже в этом случае ясно, что он, будучи продолжателем мочаловской традиции, сделал шаг вперед на пути развития этой традиции.

Гамлет Адамяна новая, более высокая ступень развития мочаловской традиции, ибо в его игре, по свидетельству современников, преодолена односторонность мочаловского исполнения, о которой говорил Белинский. Адамяновская интерпретация шире охватывает образ, раскрывает его во всем многообразии, подчеркивая не только энергию, но и грусть, не только эмоциональность, но и мысль, не только решительность, но и колебания, не только протест, но и разочарование.

Таким образом, становится ясно, почему современники считали адамяновского Гамлета откровением.

Адамян в роли Гамлета, как уже было сказано, выступил спустя четыре десятилетия после игры Мочалова. За это не слишком короткое время на русской сцене появилось немало Гамлетов как русских, так и европейских. В этот период русская критика не раз возвращалась к образу Гамлета, вообще гамлетизму. Высказывалось немало ценных и интересных точек зрения, правильных замечаний. Было немало и сценических удач в создании образа Гамлета, но главная линия развития этого образа, к сожалению, оставалась далека от линии Белинского и Мочалова. Не было бы ошибочным утверждать, что в те годы, когда Адамян играл Гамлета, были преданы забвению традиции 30-х годов в театре, и тем более в литературе. Даже такой передовой актер, как Ленский, не пошел по пути Мочалова, а в литературе в эти годы наблюдалось оживление, направленное против взглядов Белинского.

В условиях идейных притеснений простое возрожде-

ние мочаловской традиции, даже без всякого ее развития, само по себе уже было смелостью.

Дело здесь не в Мочалове и даже не в Белинском, а в тех демократических устремлениях, которые передо-вая, революционная интеллигенция 30—40-х годов усили-ями двух своих генеральных представителей воплотила в образе Гамлета. И то, что другой гений в 80-е го-ды, в мрачные дни тяжелой реакции, возродил, сохра-нил и развил эту демократическую традицию — безус-ловно, историческая заслуга Адамяна.

* * *

То, что адамяновская интерпретация Гамлета вы-зывала разногласия, имело и другую причину, на кото-рой следовало бы вкратце остановиться.

До выступления Адамяна роль Гамлета очень часто исполнялась в строгом соответствии с традиционной интерпретацией трагического образа. Речь идет не о сте-пени таланта. Это вопрос трактовки, подхода. Гамлет никогда не игрался обыкновенным человеком, оказа-вшимся в трагической ситуации. Наоборот, это был идеал, исключение не только по обстоятельствам, в ко-торых он оказался, и не только по душевному своему складу, но и по миру своему, по всем своим достоин-ствам, и внешним, и внутренним — словом, сошедший с небес герой. Общественность привыкла, — пишет один из критиков, — видеть в Гамлете исключительную лич-ность, щедро раскидывающую направо и налево «тре-скаучие фразы», на всех смотрящую свысока, величест-венного и торжественного полубога, мечущего грома и молнии...»¹.

Адамян отказался от такого прочтения роли, иду-щего от предшественников. Это было чуждо ему и непо-

¹ См. А. Ярышкин, стр. 3—4.

нятно. Не так представлял он себе Шекспира. Может быть, это было похоже на Корнеля, Расина, но не на Шекспира. И, как всегда, он стал искать путей, которые должны были не ликвидировать, но сократить расстояние между героем и зрителем.

Отказавшись от исключительного Гамлета, играя его как обыкновенного человека, Адамян, естественно, должен был столкнуться с господствующими предрассудками, со сторонниками традиционного прочтения образа независимо от того, был ли это актер, претендующий на роль Гамлета, критик, приверженный к традиционному раскрытию образа, или в этом же духе воспитанный зритель. Гамлет Адамяна предстанет обыкновенным молодым человеком, да, именно обыкновенным, которого, вопреки и независимо от его воли, быстро сменяющие друг друга острые драматические ситуации бросают в центр событий.

Это очень важное обстоятельство. Нельзя относиться к нему между прочим. Нельзя, потому что это вопрос, касающийся не только Гамлета. Это вопрос, имеющий общеэстетическое значение. Так играл не только Адамян. Этой же дорогой шел русский актер А. М. Максимов. До него на русской сцене господствовали другие представления, опиравшиеся на игру Каратыгина и Мочалова. Первый из них создал классический образ Гамлета, второй — романтический. Все актеры, игравшие Гамлета после Каратыгина и Мочалова, повторяли их, но, как и все эпигоны, не достигали успеха. В этот же период и появляется на русской сцене Максимов, который подошел к образу не с идеальной, а с человеческой точки зрения. Реалистические основы воплощения образа Гамлета были заложены русской сценой. По мнению критики, такое воплощение трагического образа явилось новым шагом в искусстве. «Максимов понял, что можно

быть героем, не переставая быть обыкновенным человеком»¹.

В более поздний период то же самое сделал и Ленский. Он, играя Гамлета, пытался воплотить образ принца датского в его человеческой простоте. Такое дерзновение не могло остаться безнаказанным. Среди критиков нашлись люди, которые восстали против Ленского, выразив сомнение в том, должен ли он играть Гамлета и вообще трагических героев. Объявились также критики, которые категорически заявили о том, что «не принимают его Гамлета». Были и такие критики, которые по-разному, но тоже отрицали и адамяновского Гамлета. Правильное объяснение этого явления дал один из рецензентов Адамяна. Наряду с безоговорочно восхищавшимися адамяновским Гамлетом критиками есть и такие, которые просто не могут примириться с подобным Гамлетом. Критик считает это совершенно естественным явлением. «Судьба каждого художника в этом случае одинакова, и новшества в искусстве всегда встречаются публикой с порицаниями или с недовольствами, пока публика к этим новшествам не привыкнет и не признает в них законности»².

Сохранились данные о том, что Адамян, действительно, вопреки небесному Гамлету играл Гамлета земного. Перелистаем страницы русской прессы.

Мы открываем одну из одесских газет — «Новороссийский телеграф». «Перед вами, — пишет критик о Гамлете Адамяна, — прежде всего «человек по преимуществу»³.

А вот другой город. Перед нами «Елисаветградский вестник». Статья, посвященная Гамлету, в ко-

¹ См. «Шекспировский сборник», стр. 77—78.

² А. Ярышкин, стр. 15.

³ «Новороссийский телеграф». 1887, № 3899.

торой изложен целый ряд точек зрения на образ Гамлета, начиная с Гете. Сжато излагая эти точки зрения, критик говорит, что Гамлет Адамяна не похож ни на один из них. «Гамлет-Адамян,— пишет он,— это просто-напросто страстно любящий своих родителей и благодаря этой любви невыносимо несчастный человек»¹.

Приведем еще одно свидетельство. «Гамлет же, созданный артистом Адамяном,— пишет один из критиков,— не более не менее как обыкновенный молодой и образованный юноша, сильно любящий своих родителей, отца и мать, благородно-идеальный, гуманист, богато одаренный от природы душевными способностями, но, по сложившимся обстоятельствам своей жизни, глубоко несчастный и великий в своем несчастье». И далее тот же критик добавляет: «...С первого явления вы видите обыкновенного человека, а не ходульного эгоиста Гамлета»².

Значит, в одном случае исключительность, в другом — человеческая простота. В одном случае идеал, в другом — обыкновенный человек.

Кроме того, что свидетельства современников дают значительный материал для подобного вывода, известно высказывание самого Адамяна по этому поводу.

Не только на сцене, но и в литературе Гамлет нередко выглядел идеальным героем. Эту точку зрения, в частности, развивал английский критик Генри Мауцли. Его книга вышла и на русском языке в 70-х годах прошлого века. Адамян полемизировал с ним по этому вопросу. Актер признает, что душевная драма Гамлета обуславливает необычность его поведения, но от этого он не становится исключительной личностью или даже идеальным героем. Взгляды Мауцли и его единомыш-

¹ «Елисаветградский вестник», 1888, № 10.

² А. Ярышкин, стр. 4.

лепников Адамян считал «результатом недальновидного мышления». Иначе говоря, по мнению актера, Гамлет не исключительный и не идеальный герой, а обыкновенный человек.

В более мягкой форме возражает он и Виктору Гюго, вероятно, постоянно помня свою юношескую любовь к нему. Гюго также высказал ту мысль, что Гамлет «исключительная и необычная натура»¹.

Интересна точка зрения Адамяна: если образ исключительный, необычный, это значит, что и характер неестественный. Он с возмущением писал, что пятнадцатилетний неутомимый труд гениального драматурга не мог подарить миру неестественного героя. Адамян говорил: «Если созданные им характеры покажутся нам непонятными, это не значит, что они неестественны».

Для нас важно в этом споре прежде всего то, что Адамян противопоставляет идеальное и естественное и что сам он сторонник естественного, то есть человеческого, а стало быть, реалистического. И, наконец, важно то, что образ Гамлета он считает естественным, несмотря на проявление выдающейся индивидуальности и исключительности.

Возможно ли воспитывать подрастающее поколение на героически-романтических образах, которые будут для него идеальным примером, достойным подражания? Безусловно, да. Это одна из форм эстетического воспитания человека, которую не обязательно признавать, но и отрицать которую нельзя. Так думал, в частности, и Петрос Адамян. Он не был сторонником представления идеального героя. В своем творчестве он стремился сделать сценический образ естественным и доступным.

¹ «Сочинения», стр. 478.

Не идеализация, а раскрытие идеала в показе обыкновенной человеческой жизни.

Какие отсюда следуют выводы? Какие эстетические принципы лежат в основе творчества Адамяна?

То, что произошло с Гамлетом — «дела давно минувших дней». Но те страсти, которые руководят людьми, вызывают столкновения, восстанавливают их друг против друга, имеют современное звучание. Следовательно, для правильного понимания эпохи, родившей образ, действительно необходимо изучить историю, но не делать образ историческим, не отделять его от сегодняшнего зрителя, а, напротив, приблизить образ к эпохе, в которую живет сам актер.

Какой была гармоническая соотнесенность историзма и современности в искусстве Адамяна — другой вопрос, но это поднимает его как художника, потому что в то время он смог встать на путь, который ведет к эстетическим принципам, составляющим сегодняшний день нашего искусства.

Адамян знал, что события эти происходили в Дании, но что Шекспир воспользовался хроникой Грамматика как материалом, чтобы отразить свое время.

Написав эти строки, мы решили снова перелистать книгу Адамяна о Гамлете, памятуя, конечно, о том, что здесь также защищается эта точка зрения. И действительно, читаем в ней: «Шекспир в своей трагедии «Гамлет» не только создает некую этическую связь истории с действительностью, но и главные события соотносит с миром своих современников, наложив на них печать пережитых им самим страданий и горестей»¹. Сознывая сугубую предметность творчества Шекспира, Адамян понимал, что он не мог создать произведение, в котором

¹ «Сочинения», стр. 468.

события, какими бы они ни были далекими, не прошли через призму его души, жизненного опыта поэта.

Так оно и должно быть. И в том, что Адамян говорит об этом, нет ничего удивительного. Но вот мы раскрываем другую страницу его книги и находим более важную мысль, подтверждающую наше мнение. К тому же здесь уже речь идет не о произведении в целом, а о главном его герое — Гамлете. Для того, чтобы представить Гамлета-человека, утверждает автор, Шекспир обратился не к легендарной истории, записанной Грамматиком, «откуда, по моему мнению,— пишет он,— взял лишь скелет, а почерпнул остальное из современных ему политических событий»¹. Важное утверждение. Очень важное. Значит, легенда послужила только сюжетным скелетом, а образ, его человеческая природа, были рождены современностью, теми политическими событиями и явлениями, которые происходили в современную автору эпоху.

Итак, для Адамяна Шекспир не является автором, равнодушным к эпохе, в которой он жил. В протест Гамлета поэт вложил отзвуки политической борьбы своей эпохи, свое к ней отношение.

Как близко стоит Адамян этим своим пониманием к тому крылу, которое в борьбе вокруг основных проблем литературы и искусства отстаивало принципы материалистической эстетики вопреки сторонникам теории «искусство для искусства»? Мы совершенно не склонны думать, что эстетические воззрения Адамяна, не свободные от идеалистического налета, можно отождествлять с мировоззрением революционных демократов. Однако нам хочется на одном примере показать, что он в своем творчестве и в своих эстетических взглядах, как это часто случается со многими передовыми художниками,

¹ «Сочинения», стр. 466.

пришел к тем же идеям, что и представители материалистической эстетики.

В русской действительности шестидесятых годов делались попытки оторвать Шекспира от современности. Сторонники материалистической эстетики, давая отпор этим попыткам, развивали ту мысль, что «нет ни одной трагедии Шекспира, которая не имела бы самого ближайшего отношения к современности»¹. Но разве это не то же самое, что говорил и Адамян, если не считать различия в формулировках? И независимо от того, имели в виду актер, высказывая эту мысль, кого-либо из тех, кто в 80-е годы стремился представить Шекспира высочайшим проявлением «чистого искусства», — в этом случае существенно то, что он, как художник, глубоко осознавал неизбежную связь, которая существовала между Шекспиром и его эпохой.

А если это так, то почему Адамян не мог также, по примеру Шекспира, играть его, имея в виду свою эпоху? Не только мог, но и был обязан. Адамян этим принципом и руководствовался. Не отказываясь от соблазна сохранить историческую достоверность, играя пьесу так, чтобы зритель почувствовал ее близость старым временам, сделать так, чтоб эта игра несла в себе такое содержание, которое помогало бы увидеть в образе минувшего черты сегодняшней эпохи, увидеть сходство, провести параллели.

Есть ли свидетельства о том, что Гамлет Адамяна действительно был близок современности, что он звучал современно? Один из критиков, выступивших в «Одесском листке», считает самым большим достоинством адамяновского Гамлета его новизну, отход от общепризнанных, всем хорошо известных, академически-ста-

¹ См. статью Г. З. Елисеева, «Невский сборник», 1867.

родавних интерпретаций. Критик далее подчеркивает, что «это был не классический, холодный, рассудочный Гамлет, удовлетворяющий требованиям комментаторов Шекспира», а «натура..., близко принимающая к сердцу злобу дня». «А так как такой Гамлет доступнее, понятнее нам... — продолжает критик, — то нужно ли прибавлять, что Адамян вызывает энтузиазм публики»¹. Но не довольствуясь этим, он отмечает отход Адамяна от традиций, поваторство его исполнения, считает необходимым подчеркнуть, что Адамян «представил нам тип Гамлета, приспособленного к обстановке нашей жизни и природы».

Однако это лишь одна сторона вопроса.

Низводя Гамлета из небесных сфер и утверждая его на земле, превращая его в земного героя с совершенно человеческим обликом, Адамян достигал современного звучания Шекспира и в другом. Актер «снял» расстояние, отделявшее Гамлета от современного зрителя, то есть приближал Гамлета и зрителя друг к другу. Героическое решение образа не давало этой возможности. Больше того, такая героизация и идеализация образа таила в себе опасность сделать героя недоступным, непонятым. Ведь героизация предполагает и исключительность. Но одно дело захотеть, другое — суметь. Подчеркивая исключительность образа Гамлета, актеры этого направления по существу доводили до бесконечности расстояние между обычным зрителем и идеальным, романтическим, необыкновенным Гамлетом. И как бы зритель ни стремился достигнуть идеала, он все равно оставался идеалом, недостижимой вершиной. Адамяновское решение образа сокращало до минимума это расстояние. Гамлет — человек, обыкновенный человек. А значит, он то же самое, что я, ты, другой, все,

¹ «Одесский листок», 1887, № 306.

кто сидит здесь в зале и смотрит адамяновского Гамлета. Все мы есть в Гамлете, и во всех нас есть Гамлет, и нет разделяющего нас расстояния. Мы одно и то же, различны лишь эпохи, среда. Если любой из зрителей адамяновского Гамлета попадет в такую же ситуацию, он будет поступать точно так же, как и Гамлет. Таким образом, актер подводил зрителя к очень простому выводу: если славны деяния Гамлета, то это не потому, что он герой от рождения, а потому, что его сделали таким обстоятельства. Значит, не родился он таким, а таким стал вследствие перелома в духовной жизни, который может произойти с любым. Такое демократическое понимание природы героического придает человеку веру в свои силы, способность совершать нечто большое: лишь бы только имел он страстное желание, загорелся честными мыслями и целями, сумел перенести все это в страсть, в сущность, как это сделал Гамлет.

Очеловечивая образ, актер помогает зрителю самому достигнуть гамлетовских нравственных высот. Гамлет Адамяна — гимн не только Гамлету, но и человеку.

То обстоятельство, что Адамян усматривал связи между Гамлетом и своими современниками, находил и подчеркивал в нем современные черты, не вызывает никаких сомнений уже по той причине, что современники актера оставили об этом достоверные сведения. Помимо того, сам Адамян не только думал и играл так, но и утверждал это в своей работе о Гамлете. Полемицируя с теми, кто представлял Гамлета неким романтическим и идеальным героем, Адамян пишет: «Напротив, это человек, современный нам по своему мышлению»¹. Если даже сказанное критиками всего лишь впечатление, полученное от игры Адамяна, то это можно расценивать как факт хотя бы потому, что о том говорил не

¹ «Сочинения», стр. 463.

один, а несколько критиков. И потом это заявление самого актера совпадает с его игрой.

Жаль только, что актер в данном случае ограничился просто заявлением, не углубляя и не раскрывая своей мысли. Но главное сказано, сказано то, что, во всяком случае, составляет основу интерпретации. Значит, не только игра актера, но и его высказывания говорят о связи времен, о приближении и соотношении в сценической концепции образа прошлого и настоящего. Не может быть никаких сомнений в том, что Адамян является художником, очень активно воспринимающим историю, и данный материал. История, оставаясь историей, в его игре служила современности.

Это было исходной точкой, краеугольным камнем образа. Именно на такой пьедестал и ставит Адамян своего Гамлета. Но, простите. Это неточная картина. Пьедестал и на нем монумент — это все-таки предполагает позу, торжественность, выпренность. А все это было глубоко чуждо общему облику адамянского Гамлета. Он был прямой противоположностью всему этому. Адамян низвергал Гамлета, высившегося на пьедестале, низвергал до людей, окружавших этот монумент и с благоговением на него взиравших. И когда Гамлет, спустившись с пьедестала, оказался среди этих людей, они с удивлением обнаружили, что он такой же, как и они, человек, хотя и королевского происхождения.

Одно невольное отступление.

Кто перелистал те страницы сценической летописи «Гамлета», которые посвящены истории постановки в советском театре, не мог не заметить, что исследователи, говоря о Гамлете в исполнении одного из ее участников, узбекского актера Абрара Хидоятова, писали, что он «не побоялся придать своему Гамлету в первых сце-

нах спектакля черты обыденности»¹. Или, как читаем в другом месте, «он решил показать Гамлета... в начале трагедии... как молодого человека, наделенного благородными качествами, но ничем особенно не выделяющегося».

Что же это такое? Не то же самое, что задолго до этого писали об Адамяне? И разве это стремление сыграть Гамлета обыкновенным человеком не стало впоследствии настоящим требованием не только в советском театре, но и на зарубежной сцене? Конечно, авторы такого сценического прочтения роли не имели никакого представления о том, чьими они являются наследниками в этом вопросе. Они играли независимо от традиции, иной раз даже не задумываясь о том, что за пятьдесят лет до них Гамлета в таком же плане играли также и другие, и в первую очередь, Адамян. Но не это главное. Главное то, что сама жизнь, эволюция поисков образа привели художников к новому сценическому прочтению роли.

¹ См. Б. И. Зингерман, «Шекспир на современной сцене», 1956, стр. 16. Александр Дейч, «Абрар Хидояттов», 1948, стр. 37. Небезынтересно отметить следующее: Мочалова, Каратыгина, Дальского, Адамяна и др. Дейч объявляет предшественниками Хидоятова. Откровенно говоря, упоминание Каратыгина в этом ряду кажется несколько странным. Кроме того, высказывая такую мысль, которая вряд ли вяжется с именем Дальского и тем более Мочалова, но близка адамянскому исполнению. Автор книги пишет, что они, т. е. эти исполнители роли Гамлета, признавая теоретически, что Гамлет — жертва своей нерешительности и безволия, в своей игре не придерживались этой ошибочной точки зрения (стр. 41).

Правда, вам неизвестно, знал ли автор о том, что теоретические взгляды Адамяна целиком совпадали с его игрой, но здесь ощущается необходимость в более точном выражении этой мысли, иначе создается неправильное представление о том, что якобы в игре Адамяна и даже Мочалова, тем не менее, правда, непоследовательно, но все-таки проводилась идея нерешительного Гамлета.

Мы совершенно не случайно упомянули о королевском происхождении Гамлета. Он был наследником престола. Но не отдалял ли демократический принцип решения образа, которым руководствовался Адамян, принца Датского от его среды, не приземлял ли образ принца? Нельзя забывать о том, что он был сыном короля, кроме того, о нем сказано, что он «принц с ног до головы» — также важный вопрос, заслуживающий внимания.

Мы вынуждены снова обратиться к современникам.

Критик «Московских ведомостей» опубликовал сообщение, в котором хоть и пытается отметить некоторые достоинства адамянского Гамлета, но в общем, причем несколько даже раздраженно высказывает свое недовольство Адамяном в роли Гамлета. Об интересующем нас вопросе в статье сказано следующее: «Шекспировские слова, что Гамлет «принц с головы до ног», в исполнении г. Адамяна не находили себе подтверждения. Отсутствие изящества и благородства замечалось на каждом шагу»¹.

Конечно, можно было бы поверить этому критическому упреку и согласиться с тем, что Адамян, действительно, играл обыкновенного человека, причем до такой степени обыкновенного, что в нем не было даже черт его благородного происхождения и других подобных вещей. На первый взгляд, это возможно, но по существу — нет. Это прежде всего противоречило бы идее Шекспира, который не случайно избрал своим героем принца. И далее, это противоречило бы действительности, изображаемой на сцене. Из всего этого следует вывод, который мы и собираемся сейчас предложить вниманию читателя.

Но прежде всего, думается, необходимо восстановить

¹ «Московские ведомости», 1888, № 87.

истину, чтоб убедиться в том, что автор «Московских ведомостей», будучи тенденциозным, неверно отразил сценический факт.

Мы не будем приводить свидетельств, их и без того было уже много — почти столько же, сколько написано об адамяновском Гамлете статей. Все критики считали необходимым прежде всего указать на благородное происхождение адамяновского Гамлета как на одну из главных черт этого сценического образа.

Адамян всегда стоял на позициях исторической достоверности, но, напоминая, это была не история ради истории, не музейное ее восприятие. Это была история, которая служила современности. Но история остается историей и необходимо придерживаться ее, в противном случае возникает опасность той степени и формы осовременивания Гамлета, которую мы видим у А. Горюнова в Вахтанговском театре.

Нельзя быть в одежде принца, а во всем остальном не быть принцем. Во-первых, нужно убедить зрителя в том, что перед ним действительно принц и только потом постепенно раскрывать его духовный мир, приближать его к сидящему в зале зрителю, внушая ему мысль о том, что Гамлет такой же, как и он сам, обыкновенный человек.

Современники, описывавшие Гамлета-Адамяна, особенно подчеркивали его глаза. «Удивительные это глаза,—говорит один из них,—большие, умные, суровые и одновременно бесконечно добрые, такие глаза бывают у самых хороших людей, у таких, как Гамлет»¹.

Здесь мы не можем не упомянуть об одном возражении, которое сделали актеру Чуйко и Ширванзаде. «Г. Адамян — не настоящий Гамлет». Так говорит Чуйко. Как он обосновывает это свое возражение? «Он

¹ «Одесский вестник», 1887. № 293.

слишком красив,— продолжает он свою мысль,— красотой южанина, его глаза слишком горят, движения слишком плавны и гармоничны. К тому же Гамлет должен быть несколько полон, должен говорить с одышкой (на это есть указания текста), а г. Адамян говорит плавно и скорее хуощав, чем полон»¹. Спустя два года это же замечание делает и Ширванзаде. Он говорит, что «все исследователи Гамлета утверждают, что он человек полный». Далее, ссылаясь на слова королевы, он пишет: «Непонятно, почему г. Адамян вопреки этому находит, что Гамлет очень хрупок». Затем Ширванзаде говорит о том, что «если бы даже и не было этих слов матери героя... тем не менее для любого человека, более или менее изучившего этот шекспировский образ, он скорее представляется полным, нежели худым»².

Внешность актера должна соответствовать воплощенному им образу. Однако это условное понятие, и очень часто случалось так, что оно преодолевалось, т. е. большой актер добивался своей игрой такого звучания образа, что зритель оказывался целиком во власти этого сценического образа, забывая, конечно, о внешнем несоответствии. Но не эта сторона вопроса нас сейчас занимает. Нас интересует условное восприятие внешности, ее сценическое восприятие.

По другому поводу, когда речь шла об адамяновском Отелло, мы уже касались этого вопроса. Думается, что тогда было найдено правильное решение — все зависит от того, что играет актер. Если он играет полководца, в котором нужно подчеркнуть силу и бесстрашие, конечно, исполнитель должен быть человеком крупной комплекции. И это не обязательно, если он играет человека с высокими душевными качествами. Все зави-

¹ «Новости», 1884, № 30.

² «Ардзганк» («Эхо»), 1886, № 17 (Ширванзаде, т. 9, стр. 53).

сит от того, какую сторону образа подчеркиваешь своей игрой. Независимо от Отелло, никто, конечно, не сомневается в том, что смелость в сценическом воплощении связана с представительной внешностью. Нельзя быть хрупким человеком и, выходя на сцену, предлагать зрителю поверить тому, что твой герой одним ударом сбивает с ног множество людей.

Шекспир есть Шекспир, и все-таки, думается, непонятно, почему, например, из пьесы видно, что Гамлет должен быть человеком полной комплекции. Ни содержание, ни природа образа не дают необходимых оснований для такого предположения.

Гамлет — человек мысли. И как бы ни играть его, какую бы сторону этого образа ни подчеркивать, если Гамлет не мыслитель, если он не склонен к раздумьям и анализу, то он вообще не Гамлет, или, во всяком случае, он находится на весьма нежелательном от него расстоянии. Независимо от того, играл или нет Адамян Гамлета, он должен был придерживаться того взгляда, что Гамлет не мог быть человеком могучего телосложения. Нам известно его высказывание, сделанное в связи с Отелло. Ведь и в этом случае главным для него было раскрытие духовного и интеллектуального мира героя. А если это так в случае Отелло, то неужели не ясно, что Адамян совершенно справедливо отвергал идею Гамлета с могучей комплекцией, тем более идею, доведенную до такой крайности.

И, разве не возражая Ширванзаде, Газарос Агаян писал, что «бурная эмоциональность, которой был охвачен Гамлет, его характер могли разрушить его в один день, если бы даже он и был человеком могучего телосложения»¹.

Мысль Гамлета рождает страдание, трудные душев-

¹ «Ахпюр» («Родник»), 1887, № 5—6.

ные переживания, такое внутреннее напряжение, которое не только томит, но и старит. А если это так, то исполнение этой роли не может строиться на физическом облике. Критика, вопреки Чуйко и Шпрванзаде, почти безоговорочно признавала, что внешние данные Адамяна счастливо совпадают с таким пониманием Гамлета.

Тонкий, мягкий, задумчивый — таков Гамлет Адамяна¹. Сохранился, наконец, рисунок Адамяна, изображающий Гамлета. Во внешнем портрете героя Адамяна довольно свободен, впрочем, как и всякий актер, в игре которого в конечном счете очень многое зависит от его природных данных. А рисунок Адамяна — это его представление о Гамлете, таков он в понимании и воображении актера. В круг взята голова юноши. Смуглое лицо, простое человеческое выражение. Несмотря на напряженность мысли, он кажется скорее человеком энергичным и решительным, нежели утонченно-спокойным².

Работа Адамяна «Гамлет» вышла в 1887 году. До ее выхода ему уже были сделаны возражения относительно его внешности. Пользуясь тем, что в шекспироведческой литературе были споры о возрасте и внешнем облике Гамлета, он также в своей работе высказывает мнение по этому вопросу и тем самым по существу отвечает своим критикам, хотя и не называет их.

Адамян говорит, что «Гамлет, который мыслит и страдает, по природе должен быть худым человеком» и в качестве доказательства своей мысли приводит слова Юлия Цезаря про Кассия: «Он очень худой, видимо, много думает»³.

¹ «Сочинения», стр. 471.

² Снимок этот находится в музее литературы и искусства АН Арм. ССР. Он представлен также на постоянной выставке армянской театральной культуры.

³ «Сочинения», стр. 471.

В другом месте Адамян с удивлением спрашивает: «Неужели такой страдающий человек, как Гамлет, может быть толстым»? И тут же он определяет сценическое понимание внешности: «Томимые душевной мукой люди не могут выглядеть толстыми и упитанными, это было бы исключением, а искусство не допускает исключений»¹. Это очень важное указание, значение которого выходит за пределы вопроса.

Один из московских критиков, который был невысокого мнения об адамяновском Отелло и, напротив, был восхищен его Гамлетом, писал: «Роль Гамлета, по мнению моему, гораздо более подходит к средствам почтенного артиста, нежели роль Отелло. Бледное, задумчивое, полное грусти и симпатии лицо, большие выразительные глаза, мягкий, задумчивый голос, даже самая фигура здесь более на месте, нежели там»². Грузинский критик Валико И-а, который отнесся весьма придирчиво к Уриэлю и Отелло Адамяна и, напротив, высоко оценил его Гамлета, писал, что его очень выразительная внешность, приятный голос удивительно подходят к роли Гамлета³. Другой критик высказал мнение, что внешние данные Адамяна постоянно соответствуют роли, что он — Гамлет даже без парика и грима⁴.

Влияние адамяновского Гамлета на зрителя приняло такие огромные размеры, что с течением времени люди представляли себе Гамлета точно таким и только таким, каким играл его Адамян. А это значит, что он сумел овладеть мыслями зрителя, до такой степени подчинить себе их представления, что воображение их останавливалось именно на этом облике.

¹ «Сочинения», стр. 471.

² «Театр и жизнь», 1888, № 100.

³ «Иверия», 1886, № 47.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899. Адамян очень часто, играя Гамлета, не гримировался, не надевал парика.

Видимо, именно этим обстоятельством и нужно объяснить тот факт, что спустя годы Ширванзаде отказался от своей точки зрения и высказал мысль, прямо противоположную прежней, — великий трагик «обладал хрупкой внешностью, в этом, по-моему, причина того, что из всех шекспировских образов только Гамлет соответствовал его сложенню»¹.

Из всего этого, думается, следует, что Адамян был, действительно, Гамлетом с ног до головы. Однако это относится только к внешнему портрету образа, конечно, обусловленному его внутренним содержанием.

И до Адамяна, и после него актеры, игравшие Гамлета мыслителем, избегали порою придавать ему молодой облик, опираясь на французское изречение о том, что то, чего не знает молодость, знает старость. Поэтому они играли не юношу, как это делал Адамян, а философа средних лет, причем с бородой. Так играл Мунэ-Сюлли, то же самое делал и Самойлов, а также и другие. Бородатым Гамлетом был и Южин. Такое решение внешности Гамлета, однако, не привилось ни в России, ни в Европе. Характерна в этом смысле беседа между молодым Росси и Густавом Модена. Когда ученик спросил учителя, почему он не играет Гамлета, великий художник ответил:

— Ты шутишь, сын мой. Взгляни на меня. Разве похож я на Гамлета? Я, пожалуй, слишком долго учился в Витенбергоком университете, и разве найдется на свете Офелия, у которой вскружится голова от моей любви?²

Модена был прав. Он в тот же день поручил эту роль своему ученику — Росси. Он был прав не только

¹ «Ушарар» («Суфлер»), 1912, № 1 (Ширванзаде, т. 9, стр. 418).

² См. «Автобиографические письма Эрнесто Росси Анжело Губернатису» («Артист», 1889, № 4).

потому, что был уже немолод, но и потому, что Гамлет, по его мнению, должен быть действительно молодым. И эта традиция играть молодого Гамлета, одним из лучших представителей которой был Адамян, утвердилась и до сих пор остается в силе.

* * *

Гамлет — наследный принц. Но если Гамлет на сцене будет только наследным принцем, это сузит содержание образа, а события, с ним связанные, сведет к обычной истории мести. Но если Гамлет человек, которого жизненный опыт заставил задуматься о таких же, как он, людях, о судьбах человечества, это уже придает совершенно новое содержание игре актера, в зависимости от степени его таланта ведет его к широким обобщениям.

На этом пути стоял Адамян. Современники дают нам достаточные основания думать именно так.

Критик «Одесского вестника», который опубликовал свою статью за подписью Ф., писал: «Зритель видит не только Гамлета-человека, на долю которого выпал тяжелый жребий отомстить за убийство своего отца, но и Гамлета-принца, так что заглавие «Гамлет — принц датский» — приобретает как бы особенное значение. Это принц от головы до ног, но принц, воодушевленный глубокой любовью к человечеству и страдающий при виде его несовершенства»¹.

Кажется, все сказано достаточно ясно — прежде всего человек, и кроме того, истинный наследный принц и, наконец, личность, живущая и страдающая страданиями людей.

Но посмотрим, как же с этой точки зрения выглядел Адамян. Важно именно это, а внешнее несоответствие, пусть и большое, не имеет существенного значения.

¹ «Одесский вестник», 1887, № 293.

На сцене появляется Адамян-Гамлет. Он «мрачен,— рассказывает один из рецензентов,— убит непосильным горем, которое вот-вот раздавит его, поглотит совершенно»¹. То же самое говорит и другой критик: «Величайшая скорбь о потере любимого отца... всецело поглощает его»². Но вот мысль его обращается к матери. Были также актеры, они и сейчас есть, которые, возмущившись скоропалительным замужеством матери, мечут громы и молнии против матери и вообще женского ничтожества. Один из критиков противопоставляет Адамяна подобным актерам: «Замужество матери не вызывает в нем ни злости, ни презрения к женщине, а только спокойное удивление». Гамлет еще не понимает всего того, что произошло и происходит вокруг него. Он думает только о смерти отца, а также в связи с этим о матери. Те удары судьбы, которые, следуя один за другим, вывели Гамлета из обычного русла жизни, приводят к тому, что он превращается в человека, у которого отныне нет в жизни ни цели, ни стремлений.

Приходит Горацио.

Адамян-Гамлет с улыбкой встречает друга. В этой улыбке есть что-то болезненное. Речь, естественно, заходит об отце. «Он человек был, человек во всем»,— говорит Гамлет и тут же прибавляет:

«Ему подобных мне уже не встретить»
(Пер. М. Лозинского).

Трогательные слова, идущие из самой глубины души. Они нужны актеру не только для того, чтоб выразить скорбь сына. Это не только чувство. Это волнение, и в то же время мысль, обобщение. Подчеркивая эти слова,

¹ «Пчелы», 1887, № 44.

² А. Ярышкин, стр. 4.

Адамян дает ключ к пониманию Гамлета — того Гамлета, которого он играет.

Горацио рассказывает о призраке.

Измученный Гамлет чувствует жгучее желание увидеть призрак отца. По свидетельствам критиков, здесь снова возбуждена мысль Гамлета-Адамяна, он возбужден. Мысль напряженно работает. Наступает такой момент, когда он, кажется, находит след того, что ищет. Он не знает еще, куда приведет его этот след, но это проблеск надежды, и он выводит его из состояния безнадежного отчаяния. «Душа его,— пишет один из критиков,— смутно предчувствует что-то ужасное, ключ к разгадке последних событий»¹.

Заметим, кстати, что русские критики и здесь противопоставляли Адамяна другим исполнителям. Кого они имели в виду, мы не знаем, потому что имена не названы. Но сказанное очень важно для оценки искусства Адамяна. Многие актеры придавали таинственность встрече Гамлета с призраком отца и их беседе, эта таинственность достигала потом невиданных размеров и форм. По всей видимости, потому, что ничего подобного в жизни произойти не могло, но поскольку Шекспир все-таки написал эту сцену, они должны были ее играть, и потому, чем меньше реальности в этой сцене, тем лучше. У Адамяна, по словам критика, эта таинственность и фантасмагоричность совершенно отсутствуют — актер придает этой сцене абсолютную реальность². То же самое говорил и Ширванзаде: «Особенно естественен и прекрасен г. Адамян в сцене беседы с призраком»³.

Адамян-Гамлет следует за призраком. Он торопится.

¹ «Пчела», 1887, № 44.

² А. Ярышкин, стр. 4.

³ «Ардаганк», 1886, № 16 (Ширванзаде, т. 9, стр. 41).

Нельзя сказать, чтоб он не испытывал сомнений, не переживал страха. Некоторые упрекали Адамяна, находя, что «он должен был спокойнее следовать за призраком». Им возражает Ширванзаде: «Он встревожен, мысль и сердце влекут его туда, дальше»¹.

Сильное физическое напряжение всегда сменяется упадком сил. Он борется с собой,— то сомневается, то решительно идет за призраком. Когда Гамлет-Адамян остается наедине с призраком, нервы его уже не выдерживают. Подгибаются ноги, и он падает на колени. Онемел язык. Он не может произнести ни слова. Перед ним — отец. Он слышит его голос.

Одно сравнение. Фридрих Шредер, один из видных деятелей театра эпохи «бури и натиска», услышав голос призрака, целиком предавался желанию отомстить, и это было господствующим его чувством. Адамян играл иначе. Прежде всего, в отличие от Шредера, который был уже охвачен сомнениями, Адамян слушал призрака совершенно ошеломленный. Узнав о кровавой трагедии, Адамян-Гамлет мучительно и напряженно думает о случившемся, не столько о факте, сколько о том, что следует из него. Значит, это правда, что человеческое зло может принять такие ужасающие размеры².

И наконец он постигает правду: «Посмотрите на его искривленный рот,— замечает один из критиков,—когда он произносит: «Как? Убийство?», и вы поймете, что творится в душе этого великого страдальца. Его душа выступает перед вами наизнанку, и вы по ней читаете,

¹ «Ардзаганк», 1886, № 16 (Ширванзаде, т. 9, стр. 41).

² «Мастера сцены в образах Шекспира», 1939, стр. 28. В этом сборнике рассказано обо всех актерах, европейских, русских и других, которые выделялись в шекспировских ролях. Непонятно, почему в этом интересном сборнике нет упоминания о таких исполнителях шекспировских ролей, и в частности роли Гамлета, как Адамян и Качалов!

как по книге». «Вы боитесь за него,— продолжает критик,— нет, этих страданий не вынесет Гамлет, для его чуткой, любящей души этот удар не по силам». Каждый жест, каждое движение мускулов его лица, всякий звук его голоса раскрывает ужасное душевное состояние страдающего Гамлета. Он рассеянно взирает на внешний мир, но в нем в эти минуты есть какая-то удивительная, напряженная внутренняя сосредоточенность¹.

Основа развития образа заложена.

Это уже не прежний Гамлет. До сих пор он был грустным. Теперь, когда он попал на след совершенного преступления, скорбь его неизмеримо возросла. Пусть даже это и так, но только это ведь уже другая скорбь. Перед ним возникает цель. «С этой минуты,— пишет один из критиков,— он грозный мститель»².

У него есть цель, она движет им. Еще немало будет сомнений и колебаний, но у него есть цель, ради достижения которой он готов пожертвовать жизнью. «Зритель с ненасытным восхищением,— пишет Ширванзаде,— следит за молчаливой игрой Адамяна, которая почти строится на выражении лица, и он невольно сожалеет о том, что сцена вот-вот кончится и занавес скроет от зрительного зала г. Адамяна, который в этой сцене кажется воплощением самого искусства»³. А один из русских критиков, спустя два года после Ширванзаде, в 1888 году, о той же сцене писал: «Здесь каждое движение Гамлета — это перл художника»⁴.

Горацио и друзья находят его сидящим на камне и записывающим слова призрака. Впечатлений много, разные это впечатления и одно другого тяжелее и таин-

¹ «Елисаветградский вестник», 1888, № 100.

² «Пчела», 1887, № 44.

³ «Ардааганк», 1886, № 17 (Ширванзаде, т. 9, стр. 51).

⁴ «Елисаветградский вестник», 1888, № 10.

ственное. Мысль работает напряженно, и хоть он в присутствии друзей делает над собою усилие, стараясь скрыть свое состояние, но и сейчас, и потом, в сцене клятвы, и в отрывистых, несвязных ответах друзьям чувствуется, что мысль его все время возвращается к тому, что сказал призрак¹. И так, с одной стороны — сосредоточенность, с другой — рассеянность. Слова отца сосредоточили его мысль, отвлекли его внимание от окружающего мира, и поэтому он рассеян.

* * *

Сомнение запало в душу Гамлета — может, действительно, отца убил дядя. Это только сомнение, мучительное, изнуряющее сомнение, которое преследует его на каждом шагу. Вот Адамян-Гамлет сидит с книгой в руках, с задумчивым лицом. Он читает, чтоб отвлечься, отогнать грустные, тяжелые мысли. Читает. Но книга не занимает его, не отвлекает от мира раздумий. Сомнения, которые мучают его, неотступно возникают перед ним, целиком захватывают его, всецело подчиняя себе.

Полоний, который только что вошел, спрашивает:

— Что это вы читаете, принц?

— Слова, слова, слова, слова.

Современники рассказывают о том, как осмысливал актер каждый раз то же слово, находя для него всякий раз новый оттенок, выражающий иное настроение.

«Адамян в первый раз «слова» произносит спокойно,—пишет Ярышкин,—как бы прося оставить его в покое, потом делает паузу и вопросительно смотрит на Полония, при втором разе в голосе слышится раздражение, которое при третьем и четвертом произношении переходит в гнев»². И потом он произносит: «Из всего,

¹ А. Ярышкин, стр. 6.

² Там же.

что вы можете взять у меня, ничего не уступлю вам так охотно, как жизнь мою, жизнь мою, жизнь мою...»¹.

Здесь он возвращается к первой интонации — он снова просит оставить его в покое.

В армянском переводе «слова» повторяются три раза. То же самое в русском переводе, и в оригинале. Актер произносит это слово четыре раза, чтоб придать ему интонационное богатство. На вопрос Полония другие Гамлеты отвечали быстро, без различных оттенков, больше адресуясь к книге, чем к спрашивающему. Смысл такой интерпретации заключается в том, что прочитанное, мол, ничего не стоит — ни мысли нет в нем, ни чувства, просто нагромождение слов. Это трактовка, которая стала общепринятым стилем и крылатым выражением.

Приходят актеры.

Гамлет в грустной задумчивости слушает монолог Первого актера. Вначале слушает, следит за речью, но затем под впечатлением услышанного вспоминает отца и снова погружается в мучительные раздумья. Но вдруг на губах его появляется улыбка, лицо на мгновение напрягается — его осеняет мысль, целая программа — с помощью бродячих актеров проверить свои сомнения.

Один из критиков упрекал Адамяна в том, что он в этой сцене «так торопился, что не давал возможности собеседникам договорить и сразу же отвечал или опровергал... Если бы он не торопился так, было бы лучше»². Неужели действительно было бы лучше? Не средство ли это для Адамяна показать, что мысль Гамлета так стремительна, что его уже занимают другие проблемы,

¹ Этых слов в переводе Ариуни нет. Это говорит о том, что актер не ограничивался и не довольствовался существующим переводом и делал к нему дополнения. Это, видимо, собственный перевод.

² «Ардзаванк», 1886, № 17.

не то, что говорит собеседник. Пока собеседник успеет ответить, его уже обуревают новая мысль. Гамлет Адамяна не раздумывает спокойно, тревожна его мысль, особенно после того, как он уже находит средство решить мучительную загадку. А сейчас встреча с актерами — подготовка этого решения. Почему же именно в этой сцене так заметна быстрая речь Гамлета? Это не случайно. Это момент созревания решения, когда затененная мысль его напряжена, нетерпелива. И, наконец, здесь не принимался во внимание общий план образа, созданного Адамяном, его бурная непосредственность, неспособность оставаться надолго в неведении, когда мысль раздражает его изнутри и ищет себе выхода. И Гамлет, охваченный желанием побыть наедине со своими мыслями, обрывает речь собеседников и тем самым придает всей сцене ритм, соответствующий его душевному состоянию.

И вот, наконец, он один. Один, наедине с собой.

«Вот я один.

О, что за дрянь я, что за жалкий раб!»

(Пер. М. Лозинского).

В глазах зрителя Гамлет самый несчастный человек на свете, вступивший в борьбу с самим собой, человек, обожающий отца и подозревающий о том, что его убил дядя, человек, который смеется над собой, иронизирует, осмеивает и развенчивает себя за нерешительность и неспособность отомстить и в то же время сомневается в возможности совершения подобного преступления.

Критик пишет, что этот монолог засверкал в исполнении актера. Зритель видит честного, до конца искреннего, мыслящего и раздумывающего человека. Он страдает, доходит до отчаяния — истерический, гнетущий, леденящий душу смех, он хватается за голову, не знает

как быть, как найти правильный выход из создавшейся ситуации, слезы душат его, голос его меняется...

Гамлет, Гамлет!

Позор и стыд тебе!

«И исполнение этого места в монологе бесподобно, — навряд ли можно здесь лучше сыграть его», — пишет Ярышкин.

В этом монологе Адамян подчеркивает одну из черт Гамлета — саморазвенчание, самоуничужение. До сих пор была грусть, тоска, теперь, когда ему кажется, что впереди есть цель — месть, он проявляет нерешительность, за которую он сам осуждает себя. Но здесь есть важный оттенок в его игре. Этот монолог, богатый паузами, тонкими переходами, Адамян сначала читает спокойно, мягко. Страсть нарастает постепенно и вдруг извергается мощной лавиной. Взволнованное слово обретает стихийную, неумную силу, перед которой уже ничто не в состоянии устоять.

Перед зрителем человек, бичующий себя. Правда, в этот момент он пока еще нерешителен, но наступит время, когда он найдет в себе силы отомстить.

Но не было ли отклонением от Шекспира то, что Адамян в монологе, в последних словах упрека делает намек, заставляет зрителя задуматься о себе? Не тот ли это случай, когда актер сближает, сдвигает две различные эпохи, заставляет увидеть то, что объединяет их?

Годы реакции, мрачные и гнетущие. Вспомним, что это были времена, когда, как говорил Ленин, «правительство Александра III вступило в беспощадную борьбу со всеми и всяческими стремлениями общества к свободе и самостоятельности»¹. Под запретом свободное слово. Это годы, когда за каждое свободное слово ссылали. Преследования евреев. Вообще национальные го-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 4, изд. IV.

нения. Отсутствие больших целей, сильных страстей, равнодушие к общественным вопросам, мелочная, ничтожная жизнь.

А когда Адамян-Гамлет упрекал себя, стыдил, он упрекал людей, сидящих в зале, и в их лице более широкие слои общества, которые молчат, терпят, склоняют головы перед преследованиями.

Это был первый бунт, выраженный в игре Адамяна. Таких бунтов будет еще немало в его игре. Весь огонь своей души вложил он в этот монолог, каждое слово было прочувствовано, иногда до такой степени, что оно доносило до зала не только стоя измученной души, но и протест — сегодня против него, а завтра против всего ничтожного и нечестного окружения Гамлета.

Занавес опущен, люди стоя аплодируют актеру. Весь зал охвачен экстазом, потрясен. Так было в Петербурге, то же самое повторилось в Киеве и Тифлисе. И, конечно, в Одессе. И во многих других городах. И вместе с восхищением люди уносили с собой справедливый упрек, обращенный к ним со сцены.

Гамлет, Гамлет!
Позор и стыд тебе!..

* * *

Есть в трагедии сцены, от которых зависит успех актера — разговор с призраком, монолог «Наконец, я один», «Быть или не быть», сцены с Офелией, матерью, кладбище, заключительная сцена. Смог актер «завоевать» эти сцены — хорошо, нет — значит, он обречен на неуспех. Но из всех этих сцен нужно выделить сцену с монологом «Быть или не быть». Было даже как-то высказано такое мнение: есть «Быть или не быть» — есть и Гамлет, если же не удалась актеру эта сцена, значит он не выразил главное в образе — мыслящего датчанина. И хоть мнение это преувеличено, в нем есть зерно

правды. Известно, что Белинский высоко ценил Гамлета Мочалова и все-таки сетовал на то, что в его исполнении недостаточно подчеркнут мыслящий Гамлет. После этого неудивительно, что Белинскому не нравилось мочаловское прочтение монолога «Быть или не быть». Этого монолога Белинский ждал с нетерпеливым волнением и, как он сам говорит, был разочарован¹.

Адамян принадлежал к числу тех счастливых актеров, которых критика, и особенно русская, в этой сцене оценила высоко.

Еще в 1883 году, когда он впервые выступил с Гамлетом в Москве, газета «Московский вестник» нашла, что «эта сцена сыграна актером очень впечатляюще... Зритель унес с собой сильное, гармоничное впечатление»².

То же самое, спустя год, в Петербурге: «Монолог «Быть или не быть» г. Адамян произносит великолепно»³.

Высокой оценки удостоилась эта сцена в исполнении Адамяна и в Одессе. Горячее одобрение высказал сначала А. Ярышкин⁴, а затем выразила свое восхищение и «Пчела». Она писала: «По нашему мнению, в этом монологе он едва ли имеет соперников»⁵. «Прекрасно, поистине прекрасно», — восклицает другой критик. А еще один критик, говоря «очень и очень хорошо», высказывает мнение, что это лучший кусок во всей роли.

Примеров восхищения можно привести множество, но, пожалуй, достаточно и приведенных.

Бывали случаи, когда актерам удавалось отразить всю внутреннюю силу труднейших монологов, но с одним

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3 томах, т. 1, 1948, стр. 380.

² «Московские ведомости», 1883, № 45.

³ «Новостя», 1884, № 30.

⁴ А. Ярышкин, стр. 4.

⁵ «Пчела», 1887, № 44.

недостатком — получалось концертное исполнение¹, т. е. этот кусок отделялся от всего построения роли, оставляя самостоятельное впечатление. И потому хоть и высоким по мастерству было его исполнение, но монолог этот не сливался со всей ролью и казался искусственно к ней приделанным. Эта трудность, по свидетельству критики, Адамяном была преодолена с легкостью. Один из критиков писал, что у других Гамлетов этот монолог выглядит как нечто постороннее, вставное, Адамян же произносит его, не нарушая единой гармонии роли².

Как и все остальные куски, монолог «Быть или не быть» был четко отработан актером. Адамян всегда стремился к все большему совершенству исполнения, постоянно добавлял новые оттенки, которые помогали ему ярче и глубже донести до зрителя смысл этого монолога. Это стремление не всегда осуществлялось, но зато всегда способствовало верной передаче главной идеи и сложного богатства роли.

Все те актеры, которые пытались отодвинуть мыслящего Гамлета на второй план или вовсе его ступешать, терпели неудачу в монологе «Быть или не быть». Собственно, это естественно, иначе не могло и быть. Ни один из шекспировских героев не обладает ни глубиной, ни всеохватностью, ни сложностью гамлетовской мысли. Как-то было остроумно замечено, что из всех героев Шекспира писать эти пьесы мог только Гамлет³.

Мы не знаем, как играл Адамян в Тифлисе, об этом не сохранилось свидетельств. До нас дошли отрывочные сведения о спектаклях в Одессе и Москве.

¹ В середине XVII века была написана музыка к монологу «Быть или не быть», и он исполнялся в качестве романса под аккомпанемент гитары. (М. Морозов, «Шекспир», стр. 177). Далее: М. Морозов.

² «Пчела». 1887, № 44.

³ М. Морозов, стр. 178.

Сальвини и Росси читали этот монолог, прохаживаясь по сцене. Игра Мочалова была близка их игре. Он начинал читать монолог в глубине сцены и постепенно подходил к авансцене, где произносил уже последние слова монолога. Один из критиков свидетельствует, что Адамян произносил этот монолог совершенно своеобразно. Отличие от сальвиниевского и россиевского исполнения критик объясняет чрезвычайно малыми размерами сцены, что, по его мнению, было серьезным препятствием для исполнения этого монолога. Это неудобство, как считает критик, вынудило Адамяна к иному решению сцены, навело артиста на счастливую, по его мнению, мысль¹. Но критик ошибался. Адамяновское решение сцены совершенно не было связано с ее размерами. Он никогда не произносил монолога, расхаживая по сцене, даже в тех случаях, когда сцена давала для этого широкие возможности. Адамян выходил на сцену, садился на ступеньки трона и, казалось бы, в каком-то забытии, закрыв глаза, начинал читать монолог.

— Быть или не быть — вот в чем вопрос. Что доблестнее для души: сносить удары оскорбительной судьбы, или вооружиться против моря зол и победить его, исчерпав разом? — и когда монолог доходит до стиха: «но если сон виденья посетят», артист в испуге вскакивает, словно под впечатлением странного сновидения².

Так играл он в 1883 году в Москве и вряд ли спустя год в Петербурге он играл иначе. Произнося монолог «Быть или не быть», он выходил на сцену с кинжалом в руках. Чтобы не создавалось впечатления, что он намерен покончить с собой, он сценически оправдывая кинжал в руках, держал в руках и кусочек дерева. Он

¹ «Русские ведомости», 1883, № 45.

² Там же.

стругал его. Это то же самое, что и книга в третьем действии — для того, чтоб хоть на мгновение отвлечься от тяжелых раздумий. Но отвлечься ему не удается. Мысли не дают покоя. Так он сценически предвосхищал то, что Гамлет вдруг начинает говорить.

Вот как описана эта сцена Ярышкиным. «Гамлет появляется на сцене с кинжалом в руке, в таком жалком, угнетенном состоянии, что становится страшно. Перед вами человек, решившийся покончить с собой, с этой разбитой жизнью, который вот-вот сейчас, спю минуту, совершит перед вашими глазами самоубийство. Он медленно приближается к подножию трона, садится на ступеньки трона и произносит, но как произносит, трудно передать, знаменитый монолог «Быть или не быть». Начинает Адамян этот монолог тихо, с большими паузами. видно, что мысли у него путаются, сменяются одна другой. при сильном душевном волнении, местами он задыхается, млеет, а при словах «Что будет там? В той безвестной стороне, откуда нет пришельцев...» Гамлет вздрагивает»¹.

Кинжал не был новостью. В далекой сценической истории он был связан с игрой Гаррика, но и он также давал повод к разногласиям.

Чуйко защищал «кинжал». Он писал, что «это очень ново и, спешу прибавить, удачно»². Но вот другой критик, который категорически возражал против этого «новшества» и даже упрекал актера в этом.

Сценически оправдывая кинжал и останавливаясь в связи с этим на деревяшке в руках Гамлета-Адамяна, критик пишет: «Все мы читали, конечно, «Сказание о Гамлете, вернее, Амлете» Саксона Грамматика; помнится, там «Амлет», сидя у печки, вырезывал кривые па-

¹ А. Ярышкин, стр. 8.

² «Новости», 1884, № 30.

лочки и засушивал их на углях. Вот откуда и господин Адамьян заимствовал палочку. Можно ли, спрашивается, уехать далеко на такой палочке, т. е. можно ли смешивать Амлета с Гамлетом Шекспира и черпать из первого материалы для создания второго! Тогда нужно уже и одеться в лохмотья и перепачкать руки и тело всякою нечистотою и т. п., как это рассказано у Саксона Грамматика»¹.

Что и говорить, спорить с актером можно — стоило ли, действительно, развлекаться кинжалом в этой сцене. Мы еще вернемся к этому вопросу. Каким бы резким ни было слово критика, странно не это. Это его право, тем более, если он делает попытку обосновать и доказать свою точку зрения. Но упрекать только для того, чтобы продемонстрировать свою осведомленность в древнейших источниках, касающихся «Гамлета», мягко говоря, не к лицу столичному критику, тем более, что речь шла о художнике, чье исследование, посвященное «Гамлету» и изданное год назад, могло вызвать только удивление своим исключительно широким охватом материала, — когда, где и как актер успел столько прочесть.

Но обратимся к сказанному критиком по существу.

Главное, что занимает критика, это самоубийство. Мог прийти к этому Гамлет или нет? «Хочет ли Гамлет, — подчеркивает критик, — Гамлет Шекспира, умереть сейчас же, умереть, не отместив за смерть отца, есть ли смерть конечное стремление и желание Гамлета? Или же тот монолог есть только философское рассуждение о бренности, вообще, человеческой жизни, вызванное теми подавляющими событиями, которые грозной тучей нависли над головою бедного принца, и без того уже убитого потерей горячо, до безумия любимого им отца»².

¹ «Театр и жизнь», 1888, № 10.

² Там же.

В замечании критика есть логическое несоответствие. По непонятным причинам философское раздумье и попытка к самоубийству противопоставлены. Как будто можно допустить лишь одно — или философское раздумье, или самоубийство. Непонятно, почему Гамлет не мог, намереваясь покончить жизнь самоубийством, в связи с этим задуматься о добре и зле, или бренности жизни.

Есть актеры, как, впрочем, и шекспироведы, по мнению которых в монологе «Быть или не быть» нет и намека на мысль о самоубийстве. Эта точка зрения более позднего периода и, безусловно, она делает честь автору упомянутой статьи, — он пришел к ней еще в те годы. Но эта точка зрения, с которой не только в те годы, но и сегодня можно и соглашаться, и не соглашаться. Вот, к примеру, известный советский шекспировед М. Морозов. С ним можно спорить по целому ряду вопросов, но его заслуги в шекспироведении неоспоримы. В своем исследовании, посвященном Шекспиру, он, останавливаясь на монологе «Быть или не быть», пишет: «После внимательного изучения текста особенно ярко запоминается образ человека, стоящего с обнаженным мечом в руке перед множеством бушующих и готовых поглотить его волн»¹.

По Морозову, Гамлет думает о самоубийстве. Здесь интересно, что шекспировед для выражения своей мысли прибегает именно к помощи образа — в его представлении возникает Гамлет с кинжалом в руке.

Заметим в скобках, что в английском фильме «Гамлет», в котором роль Гамлета исполняет известный современный трагик Лоуренс Олявье, сцена «Быть или не быть» разыгрывается в части крепости, обращенной к морю: стоит Гамлет, в руках кинжал, а внизу волны бу-

¹ М. Морозов, стр. 178.

шующего моря, бьющие о стены неприступного Эльсинора.

Поэтому совершенно не следует удивляться тому, что какой-то актер, причем за семьдесят лет до Морозова и Оливье, мог эту сцену играть именно так.

Думается, не следует затевать споры о том, дает или не дает монолог основание думать о самоубийстве.

Независимо от того, что думаем мы или кто-либо другой об этом, здесь важно то, что актер пришел к убеждению, что в этом монологе есть мысль о самоубийстве¹. Стало быть, и критик пишет об этом, и сам актер это подтверждает. Если же речь идет о том Гамлете, которого создал Адамян, то здесь за основу должна приниматься его игра, и только потом критик вправе давать оценку, причем давать оценку тому, что в этой игре есть, а не искать то, чего нет в игре, и, возможно, и не могло быть. Гамлет Адамяна намеревался кончить жизнь самоубийством. Это вне всяких сомнений. И нам кажется, что дело тут не столько в самоубийстве, сколько в эволюции Гамлета от начала и до конца монолога, в том, как он преодолевает отчаяние, как приходит к идее утверждения жизни.

Прежде всего вернемся к игре Адамяна. «Как потухающий огонек вспыхивает перед тем, как совершенно погаснуть, так искра жизни пробегает по всему телу Гамлета, он величественно выпрямляется и с отращением отбрасывает от себя кинжал. Кризис миновал, он возвращается к жизни...»².

Здесь было бы уместно упомянуть об одном доброжелательном возражении, снова связанном с кинжалом.

Критик «Елисаветпольского вестника», который был носившем Гамлетом Адамяна, а затем и его Лиром, в

¹ «Сочинения», стр. 449.

² А. Ярышкин, стр. 9.

своей статье говорит: «Гетевский Гамлет с раздвоенной душой мог бы еще держать в руках кинжал и не вонзить его себе в грудь, но Гамлет, изображенный Адамяном, раз обнажил кинжал, уже не мог его бросить»¹.

Ошибка рецензента, видимо, заключается в том, что он, пытаясь объяснить поведение Гамлета, исходит из его характера, а не из тех общественно-исторических условий, в которых сформировался духовный мир Гамлета как представителя гуманизма эпохи Возрождения. Гуманисты этой эпохи были людьми с подчеркнуто противоречивыми характерами. Таким был и сам Шекспир. Во всяком случае, вся его драматургия свидетельствует об этом. Таков и его герой — Гамлет, так написан и монолог «Быть или не быть». И как бы мы ни старались примирить эти противоречия — между жизнью и смертью, с одной стороны, и борьбой и самоубийством, с другой, — в обоих случаях мы имеем перед собой явное и резкое противоречие.

Неужели критик, который так глубоко и тонко постиг адамяновского Лира, не заметил, что Гамлет — образ сложный и противоречивый и что его эволюция ведет не к духовной расслабленности, а к духовной силе. Гамлет во втором действии говорит о своей слабости, а уже в конце трагедии — о силе. Это, однако, не значит, что в первых двух действиях он совершенно не проявляет душевной стойкости и силы, так же, как и не значит, что в четвертом действии нет в нем никаких проявлений слабости. Но главное в эволюции поведения, становления образа в том, что когда он вступает в борьбу со своим окружением, сильные его стороны еще больше укрепляются, а слабые — отбрасываются прочь. Монолог «Быть или не быть» находится, если можно так выразиться, на границе путей внутреннего развития об-

¹ «Елисаветградский вестник», 1888. № 10.

раза — до него преобладают сомнения и колебания, после него — сила и решительность.

Адамян-Гамлет думает о самоубийстве. Это ясно не только потому, что в руках у него кинжал, но и хотя бы по той простой причине, что острое кинжала он на мгновение приближает к груди, но тут же отбрасывает в сторону кинжал, причем не обычным жестом, а так, что, бросая кинжал, он как бы вообще отгоняет и мысли о самоубийстве. Таким образом, борьба оптимизма с пессимизмом кончается победой оптимизма. Гамлет-Адамян отказывается от самоубийства, потому что это для него не решение вопроса. Если бы его занимала только собственная скорбь, быть может, он и пошел бы на это, отступил бы, кончил бы жизнь самоубийством. Но ведь все дело как раз в том, что личная месть у него перерастает в явление с глубоким общественным смыслом. Это также сдерживает его. Он чувствует, что на него возложена большая миссия. Да, Гамлет-Адамян мог в бурном и непосредственном порыве убить себя, но он этого не делает. Почему? Потому что это ничего бы не изменило в мире. Ничего. Он говорит, что в жизни человек видит «обиды, злобу света, тиранов гордость, сильных оскорбления, любви отверженной тоску, тщету законов...» Конечно, можно «одним ударом меча — он хочет сказать, покончив жизнь самоубийством — избавиться от всего этого». Но кто тогда будет бороться со злом, с его носителями? Никто. Поэтому нужно жить, жить для борьбы, жить, чтоб не было в жизни зла.

Понимал ли Адамян, что в образе Гамлета отразились и сильные и слабые стороны гуманизма шекспировской эпохи — с одной стороны, постижение коренных пороков эпохи, и с другой, — неумение бороться против них? Вряд ли. В мировоззрении Шекспира есть преувеличение в оценке роли личности. На тех же позициях стоял и Адамян. И актер, подобно своему герою, видел,

чувствовал, считал своим долгом «бороться против океана нищеты и борьбой своей положить ей конец».

Душевная борьба, ожесточенная и противоречивая, завершается победой жизни. Стало быть, знаменитый монолог в сценическом решении Адамяна обретает оптимистический смысл. Это хорошо почувствовали и поняли русские критики — современники актера, один из которых после описания монолога «Быть или не быть» в адамяновском исполнении восклицает:

«Что за чудная картина возрождения перед всеми!»¹.

Вопрос кивжала слишком серьезно занимал людей, настолько, что очень часто все остальное в роли выпадало из поля зрения критики. Но, как уже было сказано, этот трудный монолог в исполнении Адамяна вызывал изумление и восхищение.

Как во всех других ролях, так и в этой, игра Адамяна отличалась тонкими переходами от одного состояния к другому, богатством «говорящих» пауз, точностью красок в передаче каждого состояния. Кроме всего этого, или, точнее говоря, благодаря этому он так глубоко и остро передавал мрачное отчаяние человека, стоящего на краю гибели, внутреннюю борьбу, ее эволюцию и завершение — победу идеи жизни и борьбы во имя этой жизни, что зритель, если даже он вначале и содрогался, видя Гамлета-Адамяна на краю пропасти, то теперь у него замирало сердце от радости, когда он видел и, казалось бы, не верил увиденному — он с радостью воспринимал «возвращение» Гамлета к жизни, его духовное возрождение.

И если зритель до такой степени восхищен, если он уносит с собой такое неопишуемое впечатление, то это происходит не только благодаря несравненному мастер-

¹ А. Ярышкин, стр. 9.

ству актера. Решающую роль здесь играет то содержание, которое вкладывает актер в свою роль, то, что во всех этих сложных и противоречивых мыслях и чувствах Адамян отдает предпочтение идее жизни и борьбы. Это не только актерское решение, но и решение зрителя. На сцене — образ, в зале — зритель, захваченный игрой актера, и они, как бы слившись воедино, решают один и тот же вопрос. Они там — где жизнь. Это то самое искусство, которое, кроме огромного эстетического наслаждения, придает человеку духовные силы, ясный взгляд на жизнь, помогает бороться со злом и предотвращать его.

* * *

Одним из шедевров адамянновской игры является «сцена на сцене».

В эту сцену Адамян внес некоторые поправки, изменил некоторые куски, порою эти изменения носили коренной характер. Однако принцип восприятия сцены во всех случаях оставался неизменным.

Он сидел рядом с Офелией и в продолжение спектакля следил не за игрой актеров, а за Клавдием — какое на него производит впечатление игра бродячих актеров. Целиком поглощенный этим, он, полулежа, постепенно приближался к Клавдию. Некоторые рецензенты критиковали Адамяна, возражали ему, считая такое решение сцены неудачным и даже неестественным. Были и защитники такого решения сцены.

На сцене убийца вливает яд в ухо спящего короля.

Клавдий, взволнованный, вскакивает с места и приказывает прекратить представление. Все в замешательстве. Стоит несмолкаемый шум. Страшная загадка решена для Гамлета. Короля, его отца, убил Клавдий. Сомнений нет. Он может отомстить, в этом нет греха.

Что чувствует в этот момент Гамлет?

Сценическое воплощение этих чувств терзало мысль актера, мучило его. Поиски в конце концов привели к такому решению и такому его сценическому воплощению, что этого, только этого было абсолютно достаточно для того, чтоб его исполнение роли Гамлета навсегда осталось в сценической истории шекспировской трагедии.

Когда все на сцене смешалось, Полоний кричит: «Свет, свет!»

Адамян-Гамлет «стремительно убегает и возвращается со свечой с подсвечником. С молниеносной быстротой он оказывается около взволнованного короля, поднятой как факел свечой освещает его лицо и, отступая перед направляющимся к кулисам Клавдием, на мгновение исчезает, но затем снова с криком вбегает на сцену»¹.

Впоследствии Адамян от всего этого отказался. Почему — неизвестно. Думается, что отказался он совершенно напрасно, потому что в таком решении сцены есть ясный смысл, выраженный сценическим языком — с преступника сорвана маска. Вокруг темно, и он освещает лицо преступника, чтоб все узнали, кто царевича, низкий преступник.

Видимо, небезынтересно напомнить здесь об одной мизансцене спектакля «Гамлет» в Вахтанговском театре. Речь идет о последней постановке, осуществленной Б. Захавой, известной постановкой «Егора Булычова» у нас, а также и на русской сцене. В сцене «на сцене» мы не видим лица убийцы, который наливает яд в ухо спящему королю. Лицо его прикрыто накидкой. Когда Клавдий приказывает прекратить спектакль, сцена погружается во мрак, все на сцене в замешательстве, а Гамлет-Астангов со свечой в руках оказывается в толпе. Он нервно и беспокойно кидается из стороны в сторону,

¹ С. Меликсетян, стр. 116.

он ищет преступника Клавдия, который давно уже убежал со сцены. В толпе — и актер, игравший убийцу, который так же, как и все остальные, поддавшись панике, торопится исчезнуть. Когда он проходит по авансцене, перед ним возникает Гамлет со свечой в руке. Он останавливает актера. Видя, что лицо его закрыто, он срывает с него накидку и освещает лицо. И что же видит он... О, удивление, перед ним встревоженный человек с лицом Клавдия. Ошеломленный этим сходством, Гамлет итится назад, а исполнитель роли убийцы, воспользовавшись этим, смешавшись с толпой, исчезает.

Эта режиссерская находка, удачный сценический прием, — сходство двух убийц — от которого зритель, подобно Гамлету, на мгновение приходит в замешательство.

Эта мизансцена отличается от того, что делает Адамян, но она в такой же степени, чтоб не сказать более, интересна и выразительна.

Возвращаясь к Адамян, хочется еще раз повторить — напрасно он отказался от своего сценического решения, тем более, что другое его «откровение», о котором речь пойдет дальше, не помешало бы этому, потому что фактически следовало за этой сценой.

Вот другое решение этой сцены, от которого актер не смог сразу же избавиться.

Когда все окончательно выясняется, Адамян-Гамлет, словно тигр, вскакивает с места. Глаза его горят, он торжествует, чувствует в себе прилив сил, хохочет — теперь он знает, что ему делать¹.

Такое исполнение — не новость и не нечто самобытное. Очевидно, Адамян пришел к такому решению после знакомства с игрой Мочалова.

— Вот как играл эту сцену Мочалов.

¹ А. Ярышкин, стр. 10.

Все уходят со сцены. Гамлет остается наедине с Горацием. Гораций стоит. Гамлет сидит. Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, перелетает на середину сцены и, затопав ногами и замахав руками, оглашает театр взрывом внезапного хохота¹.

Это почти та же, если не считать деталей, игра, от которой отказался Адамян. И до этого, и после этого он играл эту сцену иначе. Это также важно, тем более, что в литературе это решение упоминается чаще других.

Прежде всего попытаемся выяснить, какие имел Адамян основания отказываться от этой мочаловской традиции.

Белинский был восхищен игрой Мочалова, но вряд ли, увидев такую игру Адамяна, одобрил бы ее. Не потому, что это было бы повторением того, что уже найдено другим, а по причинам более принципиальным. То, что мог делать Мочалов, и то, что соответствовало его миру, не могло и не должно было соответствовать адамянскому, несмотря на общую близость их интерпретаций. То, чем отличалась игра Адамяна от мочаловского исполнения, исключало опасность повторения одного из недостатков игры русского трагика. Гамлет Мочалова не был философом, он был человеком, одержимым бурной страстью борца, который ищет преступника, чтоб отомстить ему. До сих пор он сомневался, теперь уже сомнений нет, преступник найден. Торжествующая радость — во-первых, он оказался прав, а во-вторых, он может отомстить за смерть отца.

Кстати, так играл и Вагарш Вагаршян. Со свечой в руках он преграждал дорогу королю, потом поднимался на трон, простирал одну руку к рядом стоящему трону, в другой держал свечу и победоносно хохотал².

¹ См. Белинский, стр. 321—323.

² Мы в свое время посоветовали Вагаршяну следовать в этой

Такой финал сцены логически вытекал из игры Вагаршяни, его Гамлет также был страстным борцом. Так играл не только Вагаршян. До него так же играл и Д. Дудников в ленинградской постановке. Речь идет, в частности, о первых спектаклях. О Дудникове говорили, что «он передал торжество Гамлета, торжество бурное, подчас необузданное»¹.

Задолго до Дудникова то же самое делал и А. Южин, о котором говорят, что он в этой сцене «заставил вспомнить о Мочалове»². И это не удивительно, потому что все эти актеры играли волевого Гамлета — воинствующего и борющегося.

Актера, который видел в Гамлете прежде всего мыслителя, такое решение не могло удовлетворить. Он искал других решений и путей раскрытия образа. Не может он победоносно ликовать, и вот почему.

Но лучше прежде всего остановиться на игре Адамяна.

На сцене Гамлет и Горацио. Адамян-Гамлет на миг окаменел. Он молчит. Он не в состоянии произнести ни слова. Он, казалось бы, онемел, потерял дар речи. Подходит Горацио. Гамлет рыдает, положив голову на грудь друга.

Оба петербургских критика, благодаря сведениям которых мы восстановили эту сцену, находят такое решение «прекрасным, превосходным»³. Они противопо-

сцене Адамяну. Этот совет был продиктован желанием подчеркнуть раздумчивое, мыслящее начало в его Гамлете. («Советская литература», 1942, № 5—6).

¹ И. Березарк, «Гамлет» в театре им. Ленинградского Совета, 1940, стр. 68. Заметим кстати, что в последующем Дудников отказался от этого решения сцены, потому что в его Гамлете постепенно выступал на первый план мыслитель, философ.

² В. Л. Филиппов, «Актер Южин», 1941, стр. 79.

³ См. «Искусство», 1884, № 54, «Новости», 1884, № 30.



Адмьян — Гамлет.

ставляют армянского трагика знаменитому Сальвини, который неистовствовал в этой сцене, и отдают предпочтение Адамяну.

Но дело не в предпочтении и не в оценках, сколь бы мы ни были за них признательны — для оценки игры Адамяна и общественного мнения Петербурга об этой игре, так же как и для оценки игры Сальвини, вопрос должен быть рассмотрен в плане содержания актерской игры.

Гамлет — философ. Мысль его склонна к обобщениям. Конечно, он жаждет узнать — преступник его дядя или нет. Но каждый факт, тем не менее остается фактом, а для мыслящего Гамлета, каким играл его Адамян, главное — это явление. Факт в его глазах не имеет значения явления или, может быть, точнее будет сказать, что факт — повод, а интересует его явление. Здесь необходимо напомнить также о том, что Гамлет жил в ту историческую эпоху, когда в философии преобладали факт и опыт. По Адамяну, Гамлет подчиняет факт вытекающему из него выводу. Таков Гамлет Адамяна — не только натура борца, но и натура мыслителя. Он борется за человека, такого, каким был его отец. Он подозревает дядю, но был бы рад, если бы подозрения его не подтвердились. Если подозрения подтвердятся, это будет еще одним звеном в цепи разочарований, утраты веры в человека. А он по натуре своей готов был сохранить эту веру. Он не хочет утратить ее, и без того немало было потерь и утрат в жизни. Что такое Полоний, он, вероятно, знал и до поездки в Виттемберг. То же самое и Озрик, если, конечно. Гамлет знал его до этого. Но вот Розенкранц и Гильденштерн — они прикидываются друзьями, а на самом деле шпионят за Гамлетом по наущению короля. Что же осталось от представлений о матери? Почти ничего после того, как он узнал о ее скоропалительном замужестве. Гамлет на-

деялся, что есть на свете уголок, где он мог бы найти непорочную чистоту, но он убеждается в том, что и Офелия — эта прелестная девушка, стала игрушкой в руках его врагов. Слишком много утрат. Не достаточно ли? Он невысокого мнения о дяде, не восхищен им, но он не располагает фактами, чтоб обвинить его. И, наконец, убедиться в том, что именно он и убил отца, в том, что он братоубийца, это значит больше, чем потерять бывшего друга. Это значит, прийти к печальному выводу, к обобщению, тем более, что речь идет о короле, от которого, по его мнению, зависит судьба страны и народа. Кому же верить, на кого же опереться?

Мочаловский Гамлет не мог думать так, но именно так и только так мог думать Адамян-Гамлет. И если он окаменел на миг, а потом зарыдал, то это только потому, что с Клавдием связано еще одно звено в утрате веры в человека.

Так Адамян подчеркивает своей игрой мысль Гамлета — не только в его раздумьях, но и в отношении к миру и к людям. Адамянское решение этой роли — истинная актерская победа, одержанная не сразу, а в процессе работы над ролью, в процессе поисков. Это откровение, причем настолько логичное и закономерное для Гамлета и такое естественное во всем построении игры актера, что даже трудно поверить в то, что оно найдено в сравнительно поздние времена и связано именно и только с игрой Адамяна.



Проблема утраченной веры в человека занимала Адамяна-Гамлета и в сцене с матерью. Эта сцена критикой также была признана превосходной. «Исполнять эту сцену более правильно и более привлекательно, чем г. Адамян, — пишет Ширванзаде, — признаться, нам ка-

жется невозможно»¹. Того же мнения придерживались и русские критики, которые особенно подчеркивали исключительный успех актера именно в этой сцене.

Шекспироведение не отвечает на вопрос о том, имела или нет Гертруда непосредственное отношение к убийству мужа, знала ли о готовящемся преступлении.

Многие постановки обходят этот вопрос, и поэтому в них очень часто образ королевы остается непонятным. В спектакле английской театральной труппы «Теннет», осуществленном Петером Бруком, сделана попытка ответить на этот вопрос — королева невиновна, она ни о чем не знала и не подозревала. Ее преступление — лишь скоропалительное замужество после смерти мужа. Но и это в спектакле объясняется слабой волей и легкомыслием королевы. Клавдий, который, согласно этой постановке, еще и сладострастен, свел ее с ума и толкнул на этот опрометчивый шаг. Спорно это? Возможно. Но здесь есть объяснение, а не нейтральная и созерцательная позиция режиссера в этом вопросе, от которой, кстати, никто ничего не выигрывает — начиная от Шекспира и кончая рядовым зрителем.

Для Адамяна в этом вопросе нет никаких темных мест. Для него ясно, что мать Гамлета «сподвижница Клавдия» и что она «столь же виновна в совершенном преступлении». Несмотря на это, он, вопреки другим актерам, не строит эту сцену на обвинительной интонации. Были актеры, такие, например, как Самойлов, которые от начала до конца играли сцену в одной интонации — мрачная зловещность. «Здесь, — пишет один из критиков о Самойлове, — Гамлет дает простор мрачному негодованию, которое давно искало выхода. Негодование переходит в ярость, он становится неумолимым, безжалостным, и его слова, как меч, вонзаются в серд-

¹ «Ардаваганк». 1886. № 17 (Ширванзаде, т. 9, стр. 51).

це матери, он оскорбляет ее, наконец, становится убийцей. Кажется, все соединилось здесь, чтобы показать мрачную душу Гамлета»¹.

Самойлов и другие актеры, играющие так эту сцену, руководствовались словами Гамлета «о, женщина, слабость название тебе». Адамян исходил из другого. Душевное состояние Гамлета представлялось ему сложное. Да, Гертруда виновна, так думает Гамлет Адамяна. Но она — его мать. Он думал и об этом тоже. В этом сложность его героя. И он шел на эту встречу с двойственным чувством — с ненавистью к жене Клавдия и с сыновними чувствами к родной матери. Оба эти чувства борются в нем. Которое из них победит — он еще не знает. Но идет он к матери в надежде, что сыновние чувства в нем возобладают. Он будет упрекать, укорять мать. Это право дает ему то, что он ее сын и сын умерщвленного отца своего. Быть может, ему удастся заставить ее одуматься, вырвать ее из стана врагов. Чем все это кончится, что ему удастся сделать — от этого зависит и другой большой вопрос: вера в человека.

Об этом говорит его игра со всеми ее противоречиями. Об этом говорит и то, что было отмечено и критикой — свидетельством для грядущих поколений.

Ярышкин писал, что в сцене встречи с матерью «Адамян говорит тихо, тяжело дыша, делая ударение на каждом слове, в которых слышатся как удары молота роковые страдания несчастного сына и человека»².

Рядом с сыном подчеркнут человек, он стремится понять мать не только как сын, но и как человек вообще, понять по-человечески. И слова Гамлета «Вы мать моя» другие актеры произносят обычно с иронией, с презрением, со скрытым раздражением. Адамян-Гамлет про-

¹ А. Н. Баженов, стр. 296—298.

² А. Ярышкин, стр. 11.

износит их со всей силой охватившей его грусти. Вот почему эта сцена производила потрясающее впечатление. Но когда королева говорит: «Если это так, то пусть с тобой говорят другие», что означало: «я вызову людей, которые образумят тебя», Гамлет-Адамян сразу меняется. Это было уже ударом. Уязвлено его человеческое достоинство. Неужели это его заставят они заговорить, неужели на него скажут давление? Пораженный, смотрит он на мать, казалось бы, не веря в то, что слова эти произнесены матерью. И тогда он, схватив ее за руку, спокойно, но с какой-то ужасающей твердостью в голосе и снова меняя интонацию, умоляет послушать его.

Королева в страхе взывает о помощи. Спрятанный за занавесом Полоний в ответ на ее призыв дает понять о своем присутствии. И тогда Гамлет, возмущенный до глубины души тем, что кто-то подслушивает его разговор с матерью, с презрением и даже каким-то отвращением закалывает спрятавшегося человека, думая, что это король. И тут же продолжает прерванную речь. Нет уже скорбя, нет и сыновней нежности, которая совсем недавно сковывала Адамяна-Гамлета. Он неумолим, он грозный мститель, потому что родная мать надругалась над всем, что было для него свято и, наконец, как писал об Адамяне один из критиков, «потому что мать в нем погубила веру в человека, наполнила жизнь его величайшим горем»¹.

Адамян был отнюдь не единственный актер, который строил игру в этой сцене на противоречивых переходах чувств. Задолго до армянского трагика так же играл Франсуа Жозеф Тальма. Гамлет-Тальма вынуждал мать клясться у праха отца в том, что она не участвовала в его убийстве. Мать колеблется, она растеряна и в конце

¹ А. Ярышкин, стр. 11.

концов признается в совершенном преступлении. В этот миг Гамлет-Тальма хватается за кинжал, которым по завету отца должен поразить мать, но в тот момент, когда, кажется, он должен нанести смертельный удар, в нем вспыхивает сыновняя нежность, чувство сострадания, и он, обращаясь к призраку, восклицает: «Сжальтесь, сжальтесь, отец». Эти слова, этот стон идут из самой глубины души. Гамлет падает, как сраженный, к ногам матери. Он теряет сознание. Так играл Тальма, да иначе он и не мог играть, потому что переложение Дьюсиса предполагало такое отклонение от Шекспира, в этом переложении сын прощает мать, говоря: каким бы великим ни было ее преступление, доброта и всепрощение неба еще более велики¹.

Разная это проблематика. Если актер, согласно пьесе, оправдывает мать, простит, то нужно, чтоб для этого были какие-то основания. Задача Адамяна гораздо тяжелее. В его Гамлете нет снисхождения, он говорит о том, что он «слишком неумолим для того, чтоб быть добрым». Отсюда и вся сложность его душевного состояния. Любовь и ненависть сменяют друг друга. Нет просьбы призрака вонзить в грудь матери кинжал, но есть роковые, угрожающие минуты во время разговора с матерью. В одну из таких минут перед глазами его возникает видение отца, и Адамян-Гамлет под впечатлением видения снова говорит нежным голосом.

Адамян, как свидетельствуют современники, в этой сцене не выводил на сцену призрака. Критика находила это удачным решением. Во-первых, было непонятно, почему в одном случае, кроме Гамлета, призрак видели и другие — Горадио и его товарищи, а в другом случае королева не видит призрака. И потом, то, что призрак видится только ему, а не появляется на сцене, придает

¹ См. «Мастера сцены в образах Шекспира», стр. 47.

его игре большую естественность. Заметим, кстати, что эту подробность иначе, но очень интересно решал Питер Брук. В его постановке призрак появляется на сцене в ночном халате. Почти сразу же после этого, когда Гамлет уже уходит от матери, в спальню к ней входит Клавдий — в том же халате. Отнято все — от трона до личных вещей, одежды.

Но возвратимся к Адамяну.

При виде отца речь его еще больше смягчается. «Сколько любви, человечности и честности великой души в его интонации», — писал один из критиков. Эти немислимые переходы от одного состояния к другому, причем состояниям всегда различным, всегда противоречащим друг другу Адамян играл с тончайшим мастерством, находя такие краски, характеризующие эти взаимоисключающие переживания, что все это воспринималось зрителем безоговорочно.

Мать не понимает сына, не понимает его страданий, считает его больным, безумцем, оставляет безответными все его вопросы и объяснения. Все это глубоко оскорбляет Гамлета. И когда после всех объяснений мать тем не менее спрашивает: «Что мне делать?» Адамян-Гамлет понимает, что положение безнадежно, мать не одумается, и он в момент прощания вынужден оскорбить ее: «Покойной ночи, мать».

Актер меняет перевод, отходит от него и говорит: «Спокойной ночи, королева».

Нет больше матери, есть только королева. Легко сказать все это. Но не легко ему в этот момент — он потерял мать. Он дрожит. Хочет проститься, но не находит в себе сил, хочет поцеловать ее — не позволяет отвращение. Он берет свечу и сопровождает мать — ему понадобились сверхчеловеческие усилия, чтоб повторить:

— Спокойной ночи, королева.

Он показывает на висящий на стене портрет Клав-

дня и укоризненно, саркастически хохочет, казалось бы, говоря — «желаю тебе быть счастливой с ним...»

Чуйко критиковал Адамяна за такое решение сцены. Прежде всего потому, что считал это отклонением от шекспировского текста. Гамлет-Адамян покидает королеву и удаляется, таща за собой труп Полония. Чуйко считал адамяновское решение сцены жестоким и неестественным¹. В литературе более позднего времени этот кусок расценивался как грубый намек². Отклонение от Шекспира здесь есть, это верно. И за это, может быть, действительно актера нужно критиковать. Однако критикуя, не нужно забывать, что актер искал для этой сцены такое решение, которое обобщало бы все то, что происходит в ней, которое выразило бы основной смысл — утрата веры в человека. Что же касается того, что сцена эта, как об этом говорит Чуйко, жестока и неестественна, это верно, но только не для адамяновского Гамлета.

Возвращаясь к тому, что сцена эта была квалифицирована как грубый намек, можно только удивляться этой оценке, потому что, независимо от того, что этих подробностей у Шекспира нет, они по духу и по решению своему весьма близки Шекспиру. Вспомним написанное Шекспиром. Что же в конце концов говорит Гамлет матери?

«Нет, жить

В гнилом поту засаленной постели,

Варясь в разврате, нежась и любясь

На куче грязи...»

(Пер. М. Лозинского).

Неужели после столь ясных слов Гамлет не мог сделать матери вышеупомянутого намека. Ведь смысл это-

¹ «Новости», 1884, № 30.

² С. Меликсетян, стр. 114.

го намека не отличается от того, что сказано в этих нескольких строках. Если намек этот груб, то грубы и эти строки, а потому нужно быть последовательным и приписывать грубость не только актеру, но и драматургу, точнее говоря, прежде всего драматургу и только потом актеру, потому что повод к этому актеру дает драматург, но не правильнее ли было бы с самого же начала ответить на вопрос — грубость ли это. Нет, это не грубость. Во-первых, подобных намеков у Шекспира очень много, и потом, почему это грубость, а не откровенная правда, которой никогда не избегал Шекспир. И нет ничего удивительного в том, что, описывая именно эту сцену, один из московских критиков воскликнул: «В эту минуту Адамян был велик»¹.

Это явление, достойное внимания.

Как в разговоре с Полонием («слова, слова, слова»), так и здесь Адамян меняет слова прощания Гамлета в соответствии со своей интерпретацией². Слово «мать» в

¹ «Музыкальный и театральный вестник», 1883. № 13.

² Здесь необходимо упомянуть о беседе корреспондента «Одесского вестника» с Адамяном. На вопрос о том, сам ли переводил Адамян пьесы Шекспира, актер ответил, что ведь известно о том, что «Гамлета» перевел С. Арцруни. Адамян имел обыкновение, независимо от того, кто переводил пьесу, подвергать перевод редактированию, т. е. приспособлять его к своей сценической интерпретации. Над ролью Гамлета он работал особенно тщательно, настолько, что это давало ему основание сделать такое заявление. Вполне возможно, что сказанное актером касается только одной роли, а корреспондент понял так, что речь идет обо всей пьесе. В Терзибашян сделал одно очень важное замечание — текст Гамлета в переводе Арцруни выгодно отличается от текста других действующих лиц. На этом основании он высказывает предположение, что «в напечатанном тексте перевода Арцруни мы встречаем изысканные армянские слова и стилистические черты, вплоть до высокопарных построений, которые сразу же выдают их источник. Этот источник — Адамян-поэт, изучавший армянский язык у мхитаристов, художник с тонким вкусом» («Шекспир на армянском языке», 1956.

армянском, так же как и в некоторых русских переводах Адамян заменяет словом «королева». Мы сверили и по оригиналу, там тоже — «мать». Отклоняясь от шекспировского текста, Адамян сознательно, с совершенно определенной целью заменяет «мать» «королевой». Этого требовала логика развития образа. Недовольная мать пригласила к себе сына. Как уже было сказано, вопреки другим актерам, в игре Адамяна, по крайней мере, в начале сцены есть еще любовь к матери, отдаленная надежда на то, что ее можно еще спасти. Поэтому в игре актера чувствуются мягкость, теплота и даже нежность к матери. Но потом он теряет всякую надежду. Все его надежды разрушены. И кем? Матерью. И здесь он теряет мать. Иначе говоря, изображая человеческие отношения, он становится на путь обобщений. Нет больше матери, есть королева. Только королева. Мать — это уже прошлое. Перед ним — королева. Это то же самое, что и король, Полоний, другие придворные и все они — один хуже другого. И тем не менее ему трудно произнести «королева», и потому он произносит это слово с иронией, сарказмом, презрением. Но еще труднее называть ее «матерью», потому что сейчас их уже разделяет вражда.

стр. 71). Сказанное Терзкбашяном подтверждает то, о чем писал Ов. Туманян в статье 1900 года о переводе «Гамлета», сделанном А. Бабазяном. В этой статье дважды упоминается имя Адамяна в связи с переводом Арцруни и изменениями, внесенными актером. В статье прямо сказано: «В роли покойного Адамяна дело обстояло следующим образом...» Затем Туманян приводит пример, после чего замечает: «Но он вычеркнул это и своей рукой написал...» или «покойный Адамян в своей роли собственной рукой написал...», затем следует пример (Ов. Туманян, Собрание сочинений, т. 4, 1951, стр. 70—72). Все это говорит о том, что актер пользовался переводом Арцруни, но с собственными поправками и изменениями. Вероятно, на этом основании и решил Туманян написать работу или написал ее об адамянском Гамлете. Но где этот экземпляр «Гамлета»? Это пока неизвестно.

Но продолжим разговор об игре актера, еще не завершенной.

Мать уходит. Он грустно смотрит ей вслед. И потом, как это обычно бывает, напряжение сменяется расслабленностью. Он садится, нет, валится на кресло и теперь уже заливается горькими слезами.

«Картина потрясающая...— восклицает один из критиков,— занавес опустился при мертвой тишине, все как бы замерло от этих слез, до того публика была подавлена силой впечатления, а потом разразилась громом рукоплесканий и вызовами Адамяна»¹.

Это не сыновнее прощание, не слезы, вызванные оскорблением, нанесенным родным человеком, а боль, рожденная утратой, окончательной утратой родной матери. По смыслу это то же самое, что и финал «сцены на сцене».

Вполне вероятно, что Адамян вкладывал в эту сцену свою особую тоску под впечатлением армянских легенд, в которых всегда с особенно трогательной нежностью рисуется образ матери. С детства испытывший могучую силу этих народных легенд и воспитанный на них, привыкший к мысли о том, что все в жизни может быть предано, кроме материнской любви, Адамян должен был выразить в этой сцене ту невыносимую, мучительную тяжесть, которую испытывает его герой, вдруг постигший истинную сущность родной матери. Не будучи в силах примириться с мыслью, что мать может оказаться такой же, как и все другие, как и все ненавистное ему отвратительное окружение, актер вкладывает в свою игру столько волнения, что выраженная им мысль доведена до той степени напряжения и обоб-

¹ См. А. Ярышкин, стр. 11—13; «Музыкальный и театральный вестник», 1883, № 13; «Русские ведомости», 1883, № 45; «Одесский вестник», 1887, № 306; «Пчела», 1887, № 44.

щения, когда уже все,— и слова, и голос, и движения, и манера держаться, и глаза — словом, решительно все передается залу, как трепет души, трогает самые нежные струны человеческих сердец. От всего этого замирает дыхание. Зал встречал эту сцену с восхищением, бурными аплодисментами и многочисленными вызовами актера на сцену.

Ширванзаде писал, что игра Адамяна «произвела такое глубокое впечатление на всех нас, что когда опустился занавес, мы некоторое время не могли прийти в себя и не сразу выразили свой восторг искренними аплодисментами»¹.

Ширванзаде был одним из тех, кто критиковал Адамяна за отклонение в финале этой сцены от Шекспира. Но интересно, что именно измененный финал настолько потряс Ширванзаде, что он не сразу мог аплодировать актеру. А это значит, что сценический замысел Адамяна нашел свое блестящее воплощение в его игре. Дело тут, конечно, не только в сильном и глубоком впечатлении, но и в том, что Адамян сумел своей игрой заставить зрителя на мгновение, пока он успеет задуматься над неожиданным взлетом фантазии истинного художника, поверить ему, а опустившийся занавес напоминал уже зрителю о его естественном долге — вознаградить игру актера аплодисментами.



Остановимся на последней сцене трагедии. Сохранившиеся сведения чрезвычайно скупы, но тем не менее и эти отрывочные свидетельства, и характер самой сцены требуют к себе особого внимания, потому что именно здесь сходятся все нити трагедии.

¹ «Ардзванк», 1886, № 17.

В связи с этой сценой актеру было сделано очень серьезное замечание.

Когда уже раненый Гамлет видит, что умирает его мать, он бросается к Клавдию, пронзает его мечом и сбрасывает с трона, и тут же заставляет его выпить тот самый яд, который он уготовил для других. Чуйко писал, что Адамян-Гамлет с короной в руках подходит к Горацию и умирает, прижав корону к груди. Другой критик, имя которого нам неизвестно, так описывает эту сцену: «В последней сцене Гамлет-Адамян, поражая мечом короля, снимает с его головы корону и прижимает ее к груди, казалось бы, в надежде на то, что будет еще жить и носить ее на голове, и только в последние мгновения, уже после возвращения Фортинбраса, вручает корону Горацио».

Чуйко находит, что «сцена с короной неудачна и мелка по замыслу»¹.

Однако он не объясняет своего отношения. Другой критик пытается обосновать свое возражение: «Я видел, как многие артисты, играя Гамлета, срывают с короля корону и бросают ее, как бы развенчивая тем недостойного носить ее короля. Это для меня понятно. Г-н Адамян исполнением этой сцены заставляет зрителя думать, что Гамлет, главным образом, убил короля не мстя за отца, а для того, чтобы овладеть короною»².

На этом вопросе мы вынуждены остановиться.

Гамлет гуманист. Это, конечно, так. Но гуманист шекспировской эпохи. Поэтому думать, что борьба Гамлета против Клавдия это борьба вообще против короны, было бы антиисторично. Гамлет борется против царствования Клавдия и ему подобных. Ни его гуманизм, ни его восприятие явлений жизни не приводили его к

¹ «Новости», 1884, № 30.

² «Театр и жизнь», 1888, № 100.

мысли о том, что именно в короне причина всех бед и зол. Он был против такого короля, как Клавдий, но он был не против такого короля, каким был его отец, и, конечно, не только потому, что это его отец. Этим и следует объяснить его предсмертную радость, вызванную тем, что корона Дании досталась Фортинбрасу. Если бы, скажем, Гамлет остался жив, он занял бы трон отца, действительно незаконно занятый Клавдием. Кстати, Гамлет в трагедии говорит, что дядя стоял между ним и отцом. Но это между прочим. Конечно, он принял бы престол и царствовал бы согласно своим стремлениям. Белинский, например, не сомневался в том, что если бы Гамлет остался жив, он стал бы королем.

Думается, что спорить об этом излишне. Другое дело спорить о том, за престол ли боролся Гамлет. Но, конечно, нет. Ни в коем случае. Смысл и содержание этой борьбы шире и значительнее. И если Адамьян на минуту и прижимал к груди корону, а в другом случае передавал ее Горацио для вручения Фортинбрасу, в третьем же случае увенчивал ею голову Горацио, то это, конечно, не говорит о стремлении к короне. Это тоже свидетельство радости по поводу того, что королевство, т. е. страна и народ, избавились от такого тирана, как Клавдий.

Это имеет свои корни.

Кто знаком со сценической историей «Гамлета», тот обязательно вспомнит, что до середины XVII века и даже еще позднее трагедия Шекспира игралась как трагедия самоотверженности. Гаррик, например, был сторонником такой трактовки. Во-первых, он создал отличный от шекспировского финал спектакля, в котором, убив Клавдия, Гамлет погибал добровольно, бросившись на меч Лаэрта. Потом, смертельно раненный, он соединял руки Горацио и Лаэрта. Первый из них олицетворял для него ум и порядочность, второй — рыцар-

ское понимание долга и чести¹. Гамлет благословлял их на царствование. Так играл Гаррик. Здесь важно именно такое восприятие вообще трагедии. Стало быть, это изменение являлось частью его восприятия, точнее говоря, собственно целевой установкой созданного им образа. Всего этого не скажешь об адамяновской игре, тем более, что его восприятие и пьесы, и образа было совершенно иным, а потому и подробности, касающиеся короны, должны в его игре восприниматься как отражение его борьбы за справедливость, борьбы на всех фронтах во имя справедливости, царство которой, по мнению Адамяна-Гамлета, должно установиться на всей земле, во всех областях жизни, и в том числе — на тронах.

Вспомним еще один факт из сценической истории Гамлета.

Самойлов поражает мечом восседающего на троне Клавдия, потом, схватив его за ворот, вливает в него яд и отбрасывает его. Сам же он после этого садится на освобожденный от преступника трон. Но кто может подумать, что трагедия Гамлета Самойлова вызвана желанием занять трон отца. Нужно иметь в виду интерпретацию актера в целом, и любую подробность исполнения рассматривать в связи с этим целым.

Вспомним первую встречу Гамлета и Горацио.

Горацио говорит о короле:

Я знал

Его, видал — король великий, был он —

Гамлет поправляет его:

Человек он был... из всех людей,

Мне не видать уже такого человека!

Эта решающая поправка. Воспитанный на гуманистических традициях, Гамлет, естественно, в каждом человеке прежде всего ищет человека. Для гуманиста это вопрос первостепенной важности.

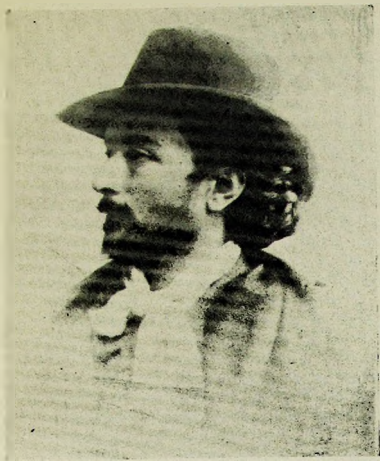
¹ См. «Эдмунд Кян», стр. 49—50.

Обратимся еще к одной сцене.

К Гамлету приходят Розенкранц и Гильдерштерн. Гамлет восхищается человеком, созданием природы. Здесь, кстати, есть очень тонкая деталь, которую шекспироведение до сих пор не объяснило. «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!...» И вдруг сразу же после этого, без какого бы то ни было оправданного перехода, он говорит: «А что для меня эта квинтэссенция праха?» (пер. М. Лозинского).

Объяснения этому мы не встречали ни в одной работе о Шекспире. Не знаем мы и того, как играл этот «переход» Адамян. Мы внимательно следили за игрой самых различных Гамлетов, но ответа на этот вопрос не находили ни в игре армянских актеров, ни в игре других актеров, кроме английского трагика Майкла Рейдгрэва, игру которого нам довелось увидеть в Ленинграде во время гастролей Шекспировского мемориального театра Страдфорда. Он играл эту сцену так — тот кусок монолога, который относился к прославлению человека, он произносил вдохновенно, причем до такой степени, что, казалось бы, не замечал того, что рядом с ним стоит человек. Но потом, когда взгляд его вдруг останавливался на лицемерах, стоящих справа и слева от него, лицо его неожиданно преображалось, казалось, ему хотелось сказать — «и они тоже люди, они тоже должны считаться венцом вселенной», и под этим впечатлением неожиданно поворачивался весь ход его мысли — он говорил нечто совершенно противоположное.

Мы вспомнили об этом, чтоб показать, что Гамлет разделял людей на две категории. В одной — Полоний, Клавдий, Розенкранц, Гильдерштерн, в другой — он



Петрос Адамян.

сам, Горацио, покойный отец. Человек для него всегда человек, независимо от положения, будь он король, как его отец, или студент, подобно Горацио. Какой он человек, к какой он принадлежит группе — к той, где был его отец, а теперь остались он сам и Горацио, или к той, где Клавдий, Полоний и им подобные? Значит, вопрос не в том, чем владеет человек — дворцом или хижинкой, а в том, человек он или нет.

В игре Адамяна корона — символ.

Совершенно не случайно, мы об этом уже говорили, что герой Шекспира — принц. Он наследник престола, но его борьба выше личных интересов. Борьба Гамлета это борьба против короля во имя человечества, борьба во имя человечности. Так играл Адамян Гамлета. Ярышкин, возражая тем шекспироведам, которые считали Гамлета безвольным и холодным себялюбцем, писал: «Адамян своим художественным исполнением доказывает напротив: у него Гамлет альтруист, с сильной волей, любящий и родителей, и друзей, и весь мир, человек чистого разума, который ничего не делает наобум, человек впечатлительный до того, что задавшись одним чем-то, жертвует всем ради этого чего-то»¹. И если мы считаем адамянского Гамлета борющейся натурой, то это вовсе не значит, что речь здесь идет о борьбе за корону. Согласно сюжету, он борется за то, чтоб отомстить за отца, согласно идее — против тирании и лжи, во имя человечности. И если мы ставим его в ряд борющихся, а не созерцательных Гамлетов, то имеем в виду бурное проявление его природы: все в нем проявляется бурно — и любовь, и разочарование, и оторчение, и воодушевление, и недовольство. Это, конечно, не значит, что в нем нет мягкости, что он никогда не бывает настроен мирно. Все это в нем также есть,

¹ А. Ярышкин, стр. 12.

тем более, что актер, склонный к противоположным крайностям, строит игру свою как на ярких контрастах, так и на тонких переходах душевных состояний.

Любовь — сущность Гамлета. Она для него то же самое, что и жизнь. С любовью пришел он в этот мир, но ушел из него, так и не найдя любви. Мать — неблагодарная женщина, Офелия не тот человек, который нужен ему — она существо слишком кроткое и слишком покорное господствовавшим старозаветным нравам. Можно представить себе, что бы было, если б рядом с Гамлетом была не Офелия, а Дездемона. Но это между прочим. Не сумев отказаться от любви, Гамлет с любовью в сердце начинает беспощадную борьбу со своим окружением. Борьба во имя любви, во имя той жизни, в которой девизом человеческих отношений явится любовь. И какая это наивность считать Гамлета человеком слабавольным! Сила воли Гамлета, критерий этой воли — его отношение к Офелии. Как стало бы ему легко, если бы он нашел отдохновение от горечи мира в объятиях любимой женщины. Но идея прежде всего. Человечность Гамлета — в его вере в человека, в его любви.

Если подтверждение преступления Клавдия вызвало слезы Адамяна-Гамлета, потому что это был страшный удар по его любви и его вере в человека, то можно представить себе, какая это любвеобильная натура, если и после этого Гамлет не смог удержаться от слез при виде падения матери. Насколько он был нежен с Офелией после монолога «Быть или не быть», настолько же, а может быть даже еще более, он был жесток с ней, когда его постигло разочарование. В этих сценах Адамян-Гамлет, действительно, был очень близок к безумию.

Вернемся к короне.

Актер стремился сказать о том, как много в жизни

надежд и мечтаний, которые не сбываются только потому, что человек в жизни лишен прав и возможностей их осуществления. Не личных, а связанных с судьбами человеческих стремлений. И тем самым Адамян-Гамлет говорил о том, что вершить судьбы человечества должны люди, подобные Гамлету, настоящие, истинные люди.

В связи с этим стоит вспомнить слова Белинского о Гамлете: «Не знаем, был ли бы он великим государем, которому назначено составить эпоху в жизни своего народа, но мы знаем, что счастливить все, зависящее от него, и давать ход всему доброму — значило бы для него царствовать»¹.

Поединок Гамлета и Клавдия как раз и символизирует это. Если мы признаем, что убийство отца и месть Гамлета только повод для раздумий о судьбах человеческих, то следует признать и другое — Гамлет-Адамян близок к Шекспиру также и в той сцене, где он прижимает к груди корону.

Сценическая деталь с короной в нашем театроведении объясняется и иначе — «он хотел дать понять, что умирает, видя перед собой образ любимого отца»². Может быть, правильнее было бы сказать, что сам он спасает корону от надругательства и позора.

Кстати заметим, что не отдельные детали, а содержание всей адамянновской сцены с короной иногда отражалось и в постановках «Гамлета» советского периода.

В первой вахтанговской постановке «Гамлета» актер, произнося слова «Быть или не быть», совершенно явно касался пальцем короны, что значило — быть на троне ему или не быть. Это вульгаризация глубоко содержательного монолога, на которой, пожалуй, и не следует останавливаться. Но вот ленинградская постановка

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., в 3 томах, т. I, 1948, стр. 337.

² С. Меликсетян, стр. 117.

«Гамлета». О Дудникове в роли Гамлета критика писала, что он «умирал как государственный человек, заботясь и о своей памяти, и о судьбе государства»¹.

Оба эти примера мы приводим с целью показать, что этот вопрос и по сей день занимает исполнителей роли Гамлета. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Адамян за несколько десятилетий до нас также думал об этом, тем более, что он придерживался того же мнения, что и гетевский Вильгельм Мейстер — Гамлет «хотел царствовать, чтоб ничто в жизни не мешало добру»².

Отвергать эту сторону образа, это значит лишать исследование вопроса его исторической основы. Гуманизм, представителем которого был Гамлет, не отрицал трона, но он мечтал увидеть на этом троне человека, руководствовавшегося высокими идеями и стремлениями. Если же трон сам по себе становится предметом вожделения, определяющим все сценическое поведение героя, то это явление не очень желательное, хотя и допустимое. Если это стремление является одним из многочисленных проявлений борьбы за справедливость, то оно никоим образом не противоречит историзму мышления, хотя и думается, что сейчас уже делать на этом даже незначительный акцент нет смысла. Но было бы совершенно неверно предъявлять сегодняшние требования к актеру, который играл более чем семьдесят лет назад. Иначе говоря, наш подход в этом случае был бы неисторическим, а наши упреки — не только излишне резкими, но и неуместными.

* * *

Пройдя через разочарование и вдохновение, тоску и восторг, сомнение и убежденность, вечные утраты и при-

¹ «Гамлет» в театре им. «Ленинградского Совета», стр. 63.

² «Сочинения», стр. 474.

обретения, Гамлет Адамяна никогда не примиряется с тем, что гибнут лучшие человеческие устремления. Вся его жизнь — поиски положительного начала, его утверждение.

Самые различные герои Адамяна, и прежде всего Гамлет, со всей силой страсти зовут к страстному отношению к современности. А это очень важная черта искусства вообще.

Гамлет Адамяна — деятельный Гамлет. Он — живая, сценическая полемика против созерцательных Гамлетов. И Адамян утверждал своего Гамлета не потому, что так и только так воспринимал шекспировский образ, но еще и потому, что этого требовало его время.

Эволюция адамяновского Гамлета до сих пор еще не исследована должным образом. Девять лет, с 1880 по 1888 годы играл он Гамлета. Почти целое десятилетие. Как-то он сказал одному из своих друзей: «Десять лет играл я Гамлета, а до этого десять лет изучал и по сегодняшний день продолжаю изучать этот образ». Это говорит о том, что актер никогда не считал законченной свою работу над образом. Но даже двадцатилетние поиски и исследования оказались недостаточными для разрешения всех проблем, связанных с образом Гамлета.

С годами менялся его Гамлет. Об отдельных изменениях этого сценического образа есть разрозненные сведения. Но вот об общей эволюции образа не сказано ничего. Исследование этой эволюции позволяет думать, что с течением времени усиливалась активность Гамлета. Мы склонны объяснять это влиянием эпохи.

Когда бы ни играл Адамян Гамлета, это был бы активный Гамлет. Может быть, менее активный, чем сейчас, но все-таки активный, потому что основания для такой игры он, независимо от своей эпохи, искал и находил в самом тексте трагедии Шекспира. Эта сторо-

на образа в игре Адамяна не только особенно подчеркивалась, но и заметно усиливалась.

Если верно то, что Адамян был истинным художником своего времени — а это, конечно, верно, — значит, иначе и быть не могло. Он никогда не шел дорогою уступок. Его Гамлет печален, потому что таков он и в трагедии. Его Гамлет иногда нерешителен, потому что таков он и в трагедии. Его Гамлет порою мнителен, порою он колеблется, потому что таков он и в трагедии. Но наряду со всем этим его Гамлет активен и непримирим. Это также идет от пьесы. Но, может быть, активность и непримиримость Гамлета подчеркивались бы актером не с такой силой, если бы играл он эти роли не в годы реакции.

В годы, когда люди, казалось, мирились с мрачной действительностью, непримиримость адамяновского Гамлета была особенно понятной. Адамян своим сценическим образом подавал пример непримиримости. В условиях, когда общественное равнодушие постепенно становилось господствующим настроением, Гамлет Адамяна был не просто равнодушным, а активным, бурным, во все вмешивающимся героем.

Словом, адамяновское прочтение Гамлета, рожденное в процессе очень глубокого изучения материала, под влиянием эпохи обогащалось новыми чертами и оттенками.



С. Меликсетян в своем очерке упоминает об очень важной детали адамяновской игры. «После поединка, когда Адамян-Гамлет уже ранен, нет прежнего светлого и жизнерадостного юноши. Нет уже былой энергии и силы. Он, кажется, постарел»¹.

¹ С. Меликсетян, стр. 117.

Где почерпнул театровед эти сведения, нам неизвестно. Мы снова пересмотрели все имеющиеся у нас под рукой материалы, но этих сведений не встретили. Но не в этом дело. Важно, что сведения эти сохранились.

Постарел...

Гамлет, который в начале спектакля был юношей, в финале — стареет.

Это новшество, важное и существенное. И очень характерное для адамяновской интерпретации. Именно, для его интерпретации. Когда об этом узнаешь впервые, это поражает своей неожиданностью, но потом, когда углубляешься в сущность этого явления, невольно убеждаешься в том, что так это и должно быть, только и только так и больше никак. Бурный и непосредственный Гамлет Адамяна вкладывал всю свою душевную энергию в любое действие, в любое настроение — и в минуты грусти, и в минуты нежных излияний, и в минуты мучительных раздумий, и в минуты порыва страсти, и в минуты горьких рыданий.

Постарел...

Постарел от горя, боли, сомнений, постарел в раздумьях о добре и зле в подлунном мире. Постарел от разочарований. Постарел от человеческих утрат. Постарел от стремлений, на пути которых стоят невероятные трудности. Постарел от ужасающего напряжения всех душевных сил, которое приводит человека к цели, но только уже растратившего весь пыл души. Постарел от одиночества. Постарел от того, что постиг беспомощность одинокого человека, постиг трудность справедливой, но неравной борьбы против лжи и лицемерия, депотии и бесчеловечности.

Что здесь главное?

Трагическая гибель Гамлета в исполнении Адамяна потрясала зрителей, но не угнетала их. Эта мысль подтверждается многочисленными свидетельствами, лучшее

из которых принадлежит Левону Александровичу Калантару. Он на основании свидетельств современников восстановил сцену смерти Адамяна-Гамлета.

«Нет, нет, ты должен жить» — Адамян произносит эти слова с каким-то просветленным лицом. В течение всего спектакля его грустные глаза освещались тихим внутренним блеском. Умирая, он лежал на полу, окруженный придворными, но, произнося эти слова, он, опираясь на руки, весь телом, казалось бы, стремился к чему-то высокому, и делал он это с такой силой выразительности, что, казалось бы, прямо на глазах зрителей он физически вырастал, становясь огромным монументом... Ни капли грусти и христианского примирения. Была твердая вера в жизнь, в правду».

В том переводе пьесы, по которому играл Адамян, Фортинбрас так и не появлялся. Адамян играл трагедию именно так. В этом не было необходимости, так как «прибытие Фортинбраса предвосхищал сам Гамлет-Адамян, потому что есть жизнь, есть правда»¹.

Таким был не только Гамлет Адамяна. То же самое можно сказать и о других его сценических образах. Нет разочарования. Напротив, он всегда умел раскрывать трудную и трагическую судьбу своего героя так, что та сила, которую утрачивает герой в конце своей жизни, передавалась зрительному залу, окрыляла его.

Чем объяснить это?

Мастерством актера? Безусловно. Причем высоким мастерством. Это совершенное мастерство имеет то зна-

¹ Проф. Л. Калантар. Из доклада «Шекспир и армянский театр» (досоветский период), прочитанного в 1944 году на Всесоюзной шекспироведческой конференции в Ереване. Этот во многих отношениях очень интересный доклад до сих пор нигде не напечатан.

Считаем необходимым сказать, что эти описания, содержащиеся в докладе Калантара, мы не встречаем ни в одной из известных нам статей о Гамлете Адамяна, как и в воспоминающих о нем.

чение, что оно дает возможность отразить большую и содержательную жизнь, высокую идею, борьбу, которая кончается гибелью, но и моральной победой.

Зритель в течение спектакля до такой степени полюбил Гамлета, проникся таким к нему теплым чувством, что глубоко переживает его гибель. Но то, что видит зритель, исполнено глубокого героического и гуманистического смысла — обыкновенный юноша закаляется, становится сильным в водовороте жизни, в жестокой борьбе, в падениях и взлетах. И как не упомянуть здесь о восхищенном признании одного из современников Адамяна. Сравнивая его с Сальвини и Росси, утверждая, что и слово, и движение Адамяна были более, чем у них, энергичными и страстными, он находит, что «благодаря этому герой Шекспира вышел у него значительно рельефнее, фигура его выросла, поднялась перед глазами увлеченного и очарованного наблюдателя»¹.

С одной стороны, вера в то, что сам зритель, обыкновенный человек, может быть таким же, как и он, с другой стороны — законная гордость тем, что он вооружает этого человека высокой идеей. Его уже нет, но есть идея, идея продолжает жить, а с ней живет и память о Гамлете — светлая и придающая силы. Смерть Гамлета вызывает страдание, но не отчаяние, потому что жизнь его не прошла даром, бесследно. Правда, жизнь кончается трагически. Но она принесла постижение правды, а потому—это жизнь, исполненная высокого смысла. Эта смерть призывает к делу, к разуму, к активности, к душевной силе во имя борьбы против злого начала в жизни.

¹ «Искусство», 1884, № 56.

Память об адамяновском Гамлете надолго сохранилась в сознании людей. Современники помнили о нем до конца жизни.

Всем хорошо известно, что современники, сравнивая его исполнение роли Гамлета с игрой всемирно известных актеров, отдавали предпочтение армянскому трагику. Так было не только при жизни актера, под непосредственным потрясающим впечатлением от игры Адамяна. Такова сила эстетического воздействия подлинного искусства. Оно захватывает с такой силой, что человек оказывается весь во власти этого впечатления. Однако время заставляет свыкнуться даже с необычайными потрясениями, хотя и это не всегда связано с ослаблением чувства. Но во всяком случае прежняя острота восприятия проходит.

В том, что эстетическое наслаждение от игры Адамяна было большим, нет сомнения, тем более, что об этом свидетельствуют все современники. Но что это была за искра, которую заронил актер в душу зрителя, как он зажег эту искру, которая воспламеняла души при одном только воспоминании об игре актера, спустя даже многие годы! Это восхищение не угасало с годами, оно было таким же острым, как в дни самой ослепительной славы актера.

Вот два авторитетных свидетельства.

Ов. Туманян рассказывает:

«Это было начало 90-х годов. Всемирно известный итальянский актер Росси приехал в Тифлис. Игрался «Гамлет». Все с нетерпением ждали, когда поднимется занавес, чтоб сравнить Гамлета Росси с адамяновским Гамлетом. Вышел Росси, огромный человек, принц Дании — философ и мученик. Зрители ошеломлены, затаив дыхание, они следят за игрой великого трагика. Первый

акт окончен. Занавес опущен. Зал задрожал от дружных и непрерывных аплодисментов. Росси был вынужден несколько раз выйти на сцену, пока публика постепенно успокоилась. И как только публика успокоилась, даже под свежим впечатлением от игры Росси все почти единодушно вынесли свой приговор:

— Прекрасно... но Адамян выше.

Я, может быть, никогда в жизни не испытывал, как армянин, такой гордости, какую испытал в тот вечер»¹.

Ширванзаде рассказывает:

«Я вспоминаю такой случай. Было это в большом городском театре Одессы. Играл Гамлета Мунэ-Сюлли. Рядом со мной сидел известный актер и антрепренер Форкати, тот самый влюбленный в искусство итальянец, которому Кавказ обязан очень многим. В сцене, где Гамлет произносит свой знаменитый монолог «Быть или не быть», Форкати обернулся ко мне:

— Вы помните Адамяна в этой сцене?

— Очень хорошо.

— Вы не сравниваете его игру с этой?

— Сравниваю.

— И что же вы скажете?

Чтоб не показаться нескромным, я ответил:

— Мне кажется, что и Адамян был хорош в этой сцене.

Форкати вспыхнул:

— И вы можете сравнивать этого актера в этой роли с непревзойденным Адамяном-Гамлетом? Он единственный Гамлет, единственный! — воскликнул он.

Таким было мнение иностранца об Адамяне. И какого иностранца? Который видел всех прославленных шекспировских трагиков мира»².

¹ Ов. Туманян, «Собр. соч.», т. 4, стр. 358.

² «Мшак», 1916, № 123. (Ширванзаде, т. 9, стр. 471—472).

Стоит ли к этому что-то еще прибавлять? Вряд ли. И не тот ли это случай, когда любое объяснение, любое слово кажутся излишними, и когда страстно желаешь обратиться к людям и сказать — вы можете не склонять головы, вы можете держаться гордо, по снимите шляпы перед непревзойденным Гамлетом Адамяна.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Творческая жизнь Адамяна оборвалась так же трагически, как и жизнь его героев. Прекрасная жизнь, полная тревог и надежд, разбившаяся о жестокие утесы действительности. Но жизнь великого артиста, как и жизнь его героев, не прошла даром. Правда, не все надежды сбылись, но и сделанного было достаточно для достижения вершин искусства — вершин, которые видны из самых далеких далей, которые и сегодня пленяют нас своей красотой и совершенством.

Трудной дорогой искусства шел Петрос Адамян. И хочется прибавить — дорогой, вдаль и ввысь уходящей. Всякая вершина имеет свое подножие, оно неизбежный этап пути, я его не обойдешь, если хочешь достигнуть вершины. Подъем становится все труднее и труднее, но накопленный опыт и сознание того, что цель уже близка, вдохновляет, помогает преодолевать трудности.

Конечно, не все сыгранные Адамяном роли были откровением искусства. Но большая часть этих ролей — а их число достигает трехсот — были ступенями, которые вели его к вершинам искусства. Одна больше, другая меньше, но каждая из них имела свое неоспоримое значение.

Вершиной творчества Адамяна были шекспировские образы — Отелло, Лир, Гамлет. Правда, он собирался сыграть и Ричарда Третьего¹. Роль эта волновала его не меньше, чем роль Лира. Собирался он сыграть и Макбета². Это несколько странно, потому что Адамян как-то гворил о несоответствии своих внешних данных этой роли. Такое желание тем более интересно — несмотря ни на что, он все-таки собирался сыграть эту роль, значит — было найдено какое-то совершенно новое и особое ее решение. Очень интересно и его желание непременно сыграть Яго³. Видимо, все Яго, с которыми Адамяну приходилось играть, не удовлетворяли его, и он иначе представлял себе этот образ.

...Мысли, которые возникали у него — кто знает, куда они устремлялись. Они остались нам неизвестны. Но что бы то ни было, Шекспир Адамяна ограничивается тремя ролями — Гамлет, Отелло, Лир.

Три образа, но какие неограниченные возможности углубления в исследовании трех этих ролей, какая широкая проблематика. Различные миры, различные эпохи, различные характеры. Шекспировское различие. Связывает их то, что все они сталкиваются со своим окружением. Они ведут справедливую борьбу, невысказанную для одинокого человека и неизбежно завершающуюся его трагической гибелью.

Три различных характера, три различные истории, творческой волею актера служащие одной идее. Двое из них пришли в мир с прекрасными стремлениями, которым не суждено было сбыться — все смешала действительность, она убила даже самую возвышенную мечту. Третий — как бы восстал из хаоса, возвысился, но немолчаливая жизнь не только разрушила мечту, но и убила

¹ «Письма», стр. 211—212.

² Там же, стр. 209.

³ «Мираж», 1916, № 231.

мысль, родившую эту мечту, а когда мысль его по-настоящему проявилась, он восстал против порочного мира, его окружающего. Несмотря на трагическую развязку, все трое погибли как борцы за будущее человечества.

Адамян играл подлинного Шекспира. Благодаря ему армянская сцена постигла истинное величие Шекспира. Он открыл нам Шекспира.

В 90-е годы Ов. Туманян писал: «Шекспир стал критерием определения степени развития наций. Если какой-то народ не переводит его, значит он невежественен, если не понимает его, значит он незрел, если какой-то язык не в состоянии передать Шекспира, значит он немошен. Шекспир был экзаменом и для нашего народа. Попыток перевести Шекспира у нас было немало — еще в начале прошлого века. Но подлинный Шекспир прозвучал на армянском языке только благодаря переводам Ованеса Масеяна. У нас никто еще не занялся по-настоящему переводами Масеяна, чтоб определить его место не только в истории армянских переводов Шекспира, но и переводов на другие языки. То же самое и Адамян». Туманян говорил, что «на нашей сцене вдруг прогремел огромный гений Шекспира в устах Адамяна»¹. Поэт считает это взлетом армянской культуры. И если такой авторитет, как В. Немирович-Данченко считал, что Адамян — это явление², подлинная легенда, то значит, это действительно так. Уместно было бы заметить, что это явление также не исследовано до сих пор должным образом. До сих пор не сделано попыток проникнуть в его бездонную глубину. Адамяна, как мы видели, признала, как шекспировского актера, русская критика, признали русские, увенчав

¹ Ов. Туманян, Собр. соч., т. 4. 1951, стр. 25.

² «Московская иллюстративная газета», 1891. № 144.

его чело неувядаемой славой, причем в ту эпоху, когда наряду с ним играли те же роли прославленные во всем мире актеры Европы.

Адамян явился основоположником шекспировских традиций в армянском театре. Он был и остается самым выдающимся исполнителем шекспировских ролей на армянской сцене. И если потом у нас были блестящие продолжатели этой традиции — Сирануиш, Абелян, Папазян и другие — то это во многом объясняется тем, что путь к шекспировской драматургии был проложен Адамяном.

Вторжение Шекспира в армянский театр, причем такое бурное и неудержимое, подняло армянский театр на новую высоту. И то обстоятельство, что в лице Адамяна английский гений нашел своего непревзойденного интерпретатора, подняло авторитет и славу нашего театра на небывалую высоту, которая выводила его за пределы национальной действительности.

Говорят, что народ, претерпевший немалые беды и бури, испытывает неодолимую потребность высказаться, рассказать о многом. Гений Адамяна был одним из ярчайших выражений этой потребности.

Долгое время искусство Адамяна признавалось романтическим. Подобное мнение высказал Гарегин Левонян¹. Того же мнения придерживался и такой знаток театрального искусства, как Левон Калантар². Это — ошибочное мнение. Адамян был реалистом. Реалистом не в современном понимании этого слова, и даже не в том понимании, которое господствовало в конце и особенно в начале века в Германии и России.

¹ «Хорурдаин арвест» («Советское искусство»), 1936, № 10.

² Там же, № 13—14.

Ошибка эта может быть объяснена несколькими причинами. Отметим две из них.

Одна из причин заключалась в позиции «Мшака», который в 80-е годы прошлого века был очень авторитетным органом. С первых же дней пребывания Адамяна в Тифлисе «Мшак» объявил Адамяна актером романтического направления. И эта газета упорно, долгие годы, даже когда искусство Адамяна существенно изменилось, не отказывалась от ярлыка романтического актера, которым сама же удостоила его.

Другая причина заключалась в тех противоречиях, которые существовали между адамянистами и сундукянистами. Речь идет не о различиях между тем и другим реализмом, а о той борьбе, которая началась после приезда Адамяна вокруг проблемы репертуара. Правда, как художник Адамян не стоял на позициях реализма сундукянистов. Он не мог принять того бытовизма, так же как и того бытовистского колорита, в котором игрались тогда комедии Сундукяна. В этом смысле реализм Адамяна, конечно, не был реализмом Сундукяна, хотя и такой актер сундукяновского театра, как Чмшкян, был по своей актерской природе довольно близок Адамяну. Однако даже у него были разногласия с Адамяном. Их разделяло то, что сундукяновцы никак не могли, да и не хотели примириться с мелодраматическим адамяновским репертуаром, который в ранний тифлисский период его творчества вводил театр от его реалистической направленности. Но так было только в самом начале, и особенно в первый год, позднее же изменился и репертуар актера, и стиль его игры. Если попытаться проследить за постепенной эволюцией искусства Адамяна, то, конечно, нужно будет принять во внимание и его нереалистический период. Но то, что было характерно для раннего периода сценической жизни актера, не следует распространять на последующие годы, и тем бо-

лее, если Адамян стал Адамяном именно в последующие годы.

Впечатления от этих бурных столкновений раннего периода творчества Адамяна обрели силу традиции и, по существу, стали причиной неверного представления о направленности творчества Адамяна.

Сложное и большое явление — искусство Адамяна. В анализе творчества актера мы попытались показать, что его реализм как по характеру, так и по охвату и эволюции явление сложное. Родившись в армянской действительности, оно формировалось в годы бурного проявления национальных устремлений армянского народа, но оно развивалось и крепло также и в условиях русской действительности. Оно отвечало требованиям не только непосредственной зрительской среды, но и эпохи, которая в одинаковой степени влияла на жизнь России и всех народов, входящих в нее.

Кроме того, при определении творческого направления Адамяна зрелого периода возникает очень существенная трудность, связанная со сложной природой стиля и художественно-изобразительных средств его искусства.

Опираясь на многочисленные мнения и свидетельства русской критики, нетрудно убедиться в том, что Адамян был художником-реалистом. Достаточно привести хотя бы несколько таких свидетельств.

В одной из театральных рецензий о Гамлете читаем следующее: «Главное достоинство его игры значительная простота и реализм»¹.

В связи с Коррадо в те годы было написано: «Нужно ли говорить о том, что вообще игра г. Адамяна отличалась замечательной простотой и реальностью»².

¹ «Одесский вестник», 1887, № 293.

² Там же, № 307.

По поводу того же Коррадо отмечалось: «Игра г. Адамяна в этой роли отличается в высшей степени строгой объективностью и реализмом»¹.

Об исполнении роли Отелло: «Каждый шаг, каждый жест, мимическая игра в лице и, наконец, в голосе, поражают зрителя реальной, правдиво-художественной простотой»².

По поводу исполнения роли Уриэля: «Реалист с головы до ног, г. Адамян достигает в этих сценах поразительных результатов»³.

В связи с «Гамлетом»: «Отличительной чертой таланта Адамяна является объективное воспроизведение каждой роли»⁴.

Вряд ли после всего этого можно продолжать настаивать на том, что искусство Адамяна было романтическим. Но дело не только в этом. Это лишь одна сторона решения вопроса. Главное, пожалуй, здесь не то, был или не был Адамян реалистом, а выяснение природы адамяновского реализма, его стиливых особенностей.

В поисках ответа на этот вопрос мы натолкнулись на статью о Гамлете-Адамяне, автором которой является Ширванзаде. То, что писал известный романист в этой статье, имеет очень существенное значение для выяснения вообще эстетики сценического искусства Адамяна: «Игра Адамяна глубоко реальна по своему построению. Но в то же время он придает этому построению идеальный вид, в результате — совершенное, безукоризненное, великолепное целое»⁵.

То, что здесь прежде всего подчеркивается «реальное

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3903.

² «Театральный мирок», 1887, № 151.

³ «Одесский вестник», 1887, 10 ноября.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890.

⁵ «Ардзаганк», 1887, № 4.

построение» образа Гамлета, совершенно понятно и закономерно. Жизнь, реальность — прежде всего. Это та основа, на которой строит Адамян сценический образ.

И потому, что в основе образа всегда лежала реальная действительность, это было подлинное искусство, преодолевшее вещьность вещей и создавшее совершенно самобытный мир — эстетически отраженную действительность. Действительность в искусстве Адамяна была не только такой, какая она есть, но и какой она должна быть, т. е. он видел действительность в ее гармонической соотношенности идеального и действительного.

Конечно, Отелло, Лир, Гамлет, так же, как и Чацкий, Коррадо, Уриэль — роли сами по себе, даже без вмешательства актера, большие и сложные. Однако суметь не только защитить их право на существование, но и утвердить эти образы на сцене как критерий прекрасного, как идеал, это удел крупных художников.

Для Адамяна — художника реалистического направления идеальное — это та сфера, которая отражает его представления о будущем, его борьбу во имя идеала.

Ширванзаде не впадает в противоречие, подчеркивая, что наличие идеального доводило реализм Адамяна до еще большего совершенства. Романист объясняет не только реалистическую, но и классическую природу творчества актера, больше того — самую сущность его искусства. «Поэтизация действительности! для этого необходимо обладать острым талантом и тонким вкусом. Адамян обладает этим талантом, — пишет Ширванзаде и тут же добавляет, — если исполнение им роли Гамлета мы станем критиковать с точки зрения реальности, то возможно, что мы и обнаружим в нем немало частных недостатков и даже ошибок, однако не так ведь судят о классическом искусстве. Для того, чтоб сохранить на божественном пьедестале истинно прекрасное, он нередко игнорирует действительное, сущее и это совершен-

но справедливо». Чуть дальше он снова повторяет — Адамян «очень часто детали действительности приносит в жертву искусству и делает это совершенно превосходно». И, наконец, весьма категорически заключает весь этот разговор: «Это удастся очень немногим служителям искусства»¹.

Писатель-реалист берет под защиту стремление Адамяна довести образ до степени прекрасного, считая это закономерной формой отражения действительности. Закономерным, потому что, «отходя» от правды жизни, Адамян болес приближался к художественной правде, причем не в прямой, а в опосредствованной форме. Идеальное служило средством раскрытия природы реального, его эстетическому утверждению.

«Искусство не требует признания его произведений за действительность»². Эта мысль Фейербаха, которую подчеркнул Ленин, относится к любому истинному художнику.

Не только показать, что Гамлет человечен с ног до головы, но и подчеркнуть, что эта человечность достойна подражания—таково кредо Адамяна. Бесчеловечен не Гамлет, а его окружение — исключительность становится тем критерием, который отличает человеческое от бесчеловечного, правдивое от лживого. Исключительное — это не прекрасное в образе, а то несоответствие, которое существует между ним и его окружением.

Реализм Адамяна не только правдиво отражал действительность, но и утверждал идеал. Это был страстный, тенденциозный реализм, активную роль в котором играет эстетический идеал. Это обстоятельство расширяло границы охвата явлений в творчестве Адамяна и, что особенно важно, углубляло познавательное содер-

¹ «Ардзаганк», 1887, № 4.

² В. И. Ленин, «Философские тетради», 1938, стр. 66.

жание его реализма. На это Ширванзаде также обратил особое внимание: «Реальнсе без поэтического пробуждает в нас, так сказать, поверхностные чувства, душоу мы не уносимся далеко от окружающего нас мира»¹.

Ту же мысль высказал и Максим Горький, который, обращаясь к нашим драматургам, говорил: «...Основная роль искусства,— подняться над действительностью, т. е. смотреть на текущие дела дня с высоты прекрасных целей»².

Важно подчеркнуть еще и следующее.

Не только Ширванзаде, но и многие из русских критиков отмечали, что игра Адамяна, с одной стороны, отличалась острым чувством прекрасного, артистическим совершенством, с другой — была лишена эффектности. Это обстоятельство имеет принципиальное значение для правильного понимания природы реализма Адамяна.

Строя образ на реалистической основе изображения не исключительного, а действительного, Адамян уберет свое творчество от опасности идеализации. Не идеализация образа, а образность идеала. Это два совершенно различных принципа в искусстве, два различных направления. В первом случае речь идет о тенденции к чрезвычайному, исключительному, необычному. Во втором — искусство остается в пределах явлений действительности. Если в первом случае идеальное становится чертой исключительного, то во втором случае — оно просто частность действительности. В одном случае идеальное — единственная форма проявления исключительного, в другом случае — одна из форм раскрытия закономерностей действительного. Это, по существу, граница романтизма и реализма.

¹ «Ардзаганк», 1887, № 4.

² М. Горький, «Литературно-публицистические статьи», 1940, стр. 76.

Адамян пошел по второму пути. Его дорога в искусстве — дорога реализма, но только такого реализма, который характеризовался не только отрицанием грубой действительности с ее неразумным началом, но и утверждением прекрасного, разумного.

Из всего этого следует, что правда действительности сводилась для Адамяна не к правдоподобной игре, не к бытовизму, а была исходной точкой, которая вела актера к пределу «божественного» (или предельно человеческого). Это были, по всей видимости, те минуты актерского откровения и актерской отдачи, когда он переходил от реалистического отрицания к романтическому утверждению. Такова особенность адамянковского искусства, того языка, которым оно говорило со зрителем.

Не видеть этих особенностей реализма Адамяна, значило бы обеднить искусство актера, не понять его своеобразия.

Этим, пожалуй, и объясняются сомнения многих критиков, которые не всегда улавливали смысл символических мизансцен, условных средств выразительности в его искусстве, они все это считали чем-то чуждым его реалистическому искусству.

Избранные Адамяном средства выразительности нельзя, однако, непосредственно связывать с поведением его героя. Это значило бы недооценивать логику творчества актера, его эстетическое поведение. Средства сценической выразительности Адамяна обусловлены именно самобытным языком его искусства, который, как мы в этом убедились, и обычное выражал необычно, и необычное выражал обычно.

* * *

Анализ адамянских образов, думается, должен опровергнуть предрассудок, нередко связываемый с именем Адамяна. «Адамянскому театру» — писал

Л. Калантар,— основой репертуара которого были трагедии Шекспира, тем не менее больше присуще — воспользуемся формулировкой Энгельса — шиллеровское начало, нежели шекспировское»¹.

Прежде всего заметим, что Шиллер не занимал значительного места в репертуаре Адамяна. Правда, здесь речь идет не о репертуаре, а о понимании искусства — стиле, «шиллеровском стиле». Но и это тоже немаловажное обстоятельство. Кстати, молодой Адамян играл в Константинополе Карла Моора, а позднее, преодолевая мелодраму, Франца. До этого он играл Дон-Карлоса. Вот и все. И больше он к Шиллеру не возвращался, если не считать того, что иногда читал один из монологов Франца. В Москве исполнение этого монолога было признано бесцветным и не идущим ни в какое сравнение с исполнением роли Гамлета и других ролей. Не были восхищены в Москве и его Дон-Карлосом. Но дело, повторяем, не только в репертуаре. Конечно, можно вообще не играть Шиллера, но по духу своего творчества, по стилю и манере игры быть шиллерианцем. Но у Адамяна не было и этого. Когда он обратился к реалистической драматургии — Грибоедову, Островскому и, наконец, Шекспиру, Шиллер утратил для него свое очарование. Его актерский характер чувствовал себя твердо и уверенно на шекспировской почве. Исследование адамяновских образов доказывает, что во всех случаях, когда актер встречался в реалистических пьесах с шиллеровским образом, он «шекспиризировал» его, чтоб тот стал живым человеком, связанным со своей землей и средой, оставаясь рупором времени.

Отрывать Адамяна от национальной действительности, объявлять его искусство тепличным и привнесённым извне, значит тщиться доказать, что такое великое

¹ «Хорурданн Аястан» («Советская Армения»), 1936, № 13—14.

явление, как Адамян, находится вне истории армянского театра. Считать органически присущим этой истории все то, что было в ней до Адамяна, так же как и все то, что было в этой истории после него, а самого Адамяна объявлять носителем иноземных чуждых влияний,—грубая и непростительная ошибка. И это в то время, как Адамян идет из нашего прошлого и продолжается в нашем будущем. Судить об искусстве Адамяна брали на себя смелость люди, незнакомые с материалами жизни и творчества актера, люди, не углублявшиеся в этот материал. А это чревато роковыми ошибками. В результате — непоправимые утраты. Искусство Адамяна—явление сложное. Оно не столько медленное, постепенное развитие, сколько взлет, неожиданный взлет, обусловленный эпохой.

Утверждать, что творчество Адамяна не связано с традициями армянского театра—значит допускать очень серьезную ошибку, являющуюся результатом неосведомленности о жизни Адамяна, его среде и культуре, которая предшествовала его приезду на Кавказ, а позднее — в Россию. Объявлять искусство Адамяна пришлым и противопоставлять его всему тому, что дали нашей сцене последующие годы, значит не видеть Адамяна среди его последователей, отрицать то огромное влияние, которое он действительно оказывал на наш театр не только при жизни, но и после смерти — и, в этом не может быть сомнения, очень долгое время.

* * *

Адамяновские образы Гамлета, Отелло, Лиры с их психологическим богатством и жизненной достоверностью поведения и переживаний героя (черта, множество раз отмеченная во всех свидетельствах современников), с неповторимым, только данному образу присущим раскрытием внутреннего мира каждого героя,

с глубоким постижением и отображением мысли и чувств — истинно шекспировские творения. Ко всему этому хочется прибавить огромную силу «переживания», потому что только такое искусство способно создавать неоспоримо шекспировские образы.

Шекспировское дыхание, шекспировская взволнованность, шекспировская стремительная энергия — все это достигалось великим адамяновским искусством «переживания». Больше того, такое искусство в огромной мере помогает отъединять «шиллеризм» от «шекспиризма» в творчестве.

И, может быть, в многочисленных свидетельствах об игре Адамяна ничто не подчеркивалось с такой силой и последовательностью, как то, что он актер «переживания». Вот эти свидетельства: «...Видно было, что артист переживает те мучения, которые доставляют ему»¹, «артист, видно, живет на сцене»², «Адамян до такой степени был реален и правдив, что мы совершенно забывали, что перед нами артист, изображающий данную роль. Нам казалось, что мы видим настоящих Отелло, Гамлета или Коррадо»³. «Адамян переживал страдания героев драматической коллизии»⁴.

¹ «Тевтр и жизнь», 1885, № 119.

² Там же.

³ «Одесский вестник», 1887, № 319.

⁴ В. Писаревский, стр. 31. Один из русских критиков писал, что Адамян играл сцену отравления и смерти Коррадо так естественно, что зрителей охватило очень серьезное волнение, не отравился ли действительно актер. В армянской мемуарной литературе об этом сохранилось такое свидетельство: «Зрители рыдали, многие задыхались от слез, думая, что действительно отравился и действительно умирает гениальный актер» («Хорурдаин арвест» — «Советское искусство», 1936, № 10). Рассказывают также и о том, как в Тифлисе во время спектакля «Семья преступника» группа врачей заявила первый ряд, чтобы увидеть, «какое влияние оказывает яд на Адамяна...» Мучения актера были столь естественны, что все сидящие

В этом же духе об Адамяне писалось часто. А один из критиков в связи с исполнением Адамяном роли Отелло воскликнул: «Это не игра, а то, что случается в жизни».

И чтоб эти свидетельства, говорящие в пользу актера «переживания», не давали основания для разговора о том, что Адамян был рабом переживания, напомним и о другом — о мастерстве и технике актера, о чем также свидетельствуют современники: «Иллюзия была до такой степени велика, что личные особенности артиста

вперед и врачи, заткну дыхание, следили за игрой и когда Адамян ушел, некоторые из них заявили, что он действительно отравился и только после того, как в зале раздались аплодисменты, после того как он появился на сцене целым и невредимым, врачи облегченно вздохнули» («Мшак», 1916, № 231).

Адамян действительно мог заставить зрителя поверить в то, что происходящее на сцене — действительность. Но убедить в этом и других актеров, занятых в спектакле — это редчайшее явление.

Один из редчайших случаев связан с адамянским исполнением этой же роли.

Это были последние годы жизни актера. В 1888 году Адамян в Константинополе играл Коррадо. Актриса Азия играла роль Эммы. Она была молода, но за ее плечами уже были десять лет сценической жизни. Молодая, но достаточно опытная актриса очень хорошо знала все тайны сцены. Последняя сцена спектакля. Коррадо-Адамян принимает яд. При виде мучений Коррадо-Адамяна, его невероятных страданий актриса до такой степени поверила в происходящее на сцене, что лишилась чувств. Современники рассказывают о том, как растерялся сам Адамян. Никто уже не обращал внимания на зрительный зал, который дрожал от несмолкаемых аплодисментов. Все внимание на сцене было привлечено к актрисе. Адамян обнял актрису и несколько раз попросил: «пригласите врача». Когда актриса пришла в себя, то заявила, что никогда больше не будет играть роль Эммы, тем более с Адамян-Коррадо.

Об этом рассказывает один из участников этого спектакля Арам Вруйр (А. Вруйр, стр. 27—28). Сохранились об этом случае также и свидетельства рецензента этого спектакля («Аревелк» — «Восток», 1888, № 1447).

как бы совершенно ступшеывались — так он сумел разнообразить свою игру»¹. «Личность актера не видна», «этот небольшой по росту человек обладает гигантским талантом и кроме того он умудрился соединить нутро Мочалова и технику Шумского»².

Последнее из этих свидетельств принадлежит знаменитому русскому актеру Андрееву-Бурлаку, который очень близко знал Адамяна, еще с тифлисского периода его жизни.

Когда речь заходит о технике Адамяна, вспоминаются его изумительные сценические данные и блестящее владение ими, звучный бархатный голос, пластическая выразительность лица и владение пластикой тела, текучесть и гармоническая гибкость движений и жестов, неисчерпаемость оттенков всех этих средств и данных, соответствующих характеру и природе образа — словом, огромная и прекрасная сила перевоплощения.

Итак, актерское искусство, опирающееся и на богатство чувств, и на высокое мастерство, отточенную технику.

Невольно вспоминаешь о мнении двух видных вахтанговцев, считавших, что интересы развития нашего сценического искусства требуют не противопоставления и разделения «переживания» и «представления», а, напротив, их слияния, их гармонической соотнесенности, которая была присуща некоторым виднейшим русским и европейским актерам. К этому нужно прибавить: была присуща и Адамяну.

Вахтанговцы совершенно правы, считая, что истинное искусство актеров «переживания», если оно не выливается в натуралистическое подражательство и сохраняет способность выразить большую идею, всегда

¹ «Одесский вестник», 1887, № 319.

² «Братская помощь», 1898.

несет в себе силу искусства «представления». И наоборот, если искусство «представления» не оторвано от жизни, если оно не сводится к актерским штампам, жалкому ремесленничеству, оно несет в себе истинное переживание.

На творчестве любого актера, способного создавать полноценные реалистические образы, отражаются объективные законы актерского искусства. Пусть в игре одного крупного актера преобладает внешняя сторона, в игре другого — внутренняя, оба они на сцене живут жизнью образа, оба и «переживают» и «представляют», как того требует природа актерского искусства, потому что невозможно правдиво представлять, не переживая, как и нельзя выразительно переживать, не представляя.

Когда в театре «представления» исчезает живое актерское переживание, а из театра «переживания» уходит все то, что связано с представлением, то есть мастерство, техника, критерий художественности, оба театра лишаются того, что вообще придает и сцене, и искусству общественное звучание. В одном случае остается голая техника, не имеющая никакого отношения к правде жизни, в другом — переживание, лишенное художественной выразительности. Но когда объединяются, сливаются в актере оба эти начала, актер создает большое произведение искусства, приносит с собой большую правду жизни и рождает большие идеи¹.

Таково требование вахтанговцев.

Читаешь об этом и невольно думаешь, что это страстная защита того искусства, или, точнее говоря, того типа искусства, который нашел свое совершенное проявление в творчестве великих актеров прошлого, и в том числе — Адамяна.

¹ См. «Театр», 1956, № 8, 1957, № 1.

Каждое явление искусства необходимо рассматривать и оценивать на историческом фоне эпохи, в реальном историческом контексте, в его связях и соотношениях. Как содержание творчества Адамяна, так и его форма, стиль были обусловлены эпохой и ее характерными особенностями. Нельзя забывать о том, что Адамян был актером «полурежиссерского-полуансамблевого» театра. С этим и связано нейтральное отношение Адамяна к сценической среде, к труппе. У нас этому порою давалось неверное объяснение — ему, мол, хотелось выгодно выделяться на фоне слабой труппы. Вряд ли он мог бояться сильной труппы. Правда заключается в том, что великий актер до конца своей жизни так и не пришел к идее ансамблевости. Его не интересовал спектакль в целом, то гармоническое единство, которое должно связывать отдельные компоненты спектакля. Он был убежден в том, что спектакль живет ради него самого, только и только для него, живет в нем, живет им, все же остальное важно лишь постольку, поскольку делает возможной его игру. Другая причина заключалась в сценическом самоутверждении, в идее доминанты личности на сцене — лишь бы был виден он сам, а все остальное — неважно, как бы это «остальное» ни выглядело. Если окружение даже и не поможет ему, то уж, во всяком случае, и не помешает. Это концепция, присущая не только Адамяну, но и многим прославленным актерам той эпохи, например, Сальвини. Тираспольская, о которой мы упоминали по другому поводу, рассказывает следующее.

В Москве гастролировал Сальвини. Малый театр ставил «Семью преступника». В спектакле участвовал гастролер. Репетировали последний акт — смерть Коррадо. На сцене вся обстановка заранее поставлена на свое место. Здесь же стоит и стул, на котором умирает

герой. Сальвини, не прерывая действия, вдруг переносит стул из глубины сцены на передний план: зритель должен видеть смерть в его изображении со всеми мельчайшими деталями. А потом — еще ближе к рампе. Режиссер Черневский заметно нервничает. Но, пошептавшись со своим помощником, улыбается, машет рукой и успокаивается. Сальвини обращается к переводчику с вопросом:

— Что так взволновало маэстро?

Знаменитому гастролеру объясняют, что стул выдвинут слишком далеко вперед и это озадачило режиссера, но теперь выход найден — по окончании спектакля опустим запасной занавес.

Сальвини просит показать ему, где падает второй занавес. Ему показывают черту почти у самой суфлерской будки. И трагик тотчас переносит свой стул за черту, к самой рампе, садится и говорит громко:

— Здесь я буду умирать.

Черневский схватывается за голову.

— Что же вновь тревожит маэстро? — спрашивает Сальвини.

— Вы изволили выдвинуть стул за рамку комнаты, что неестественно, и это волнует режиссера.

— Скажите почтеному маэстро: когда умирает Сальвини, никакая комната для публики существовать не может. Публика должна быть всецело поглощена и поработана созерцанием моей смерти. Если же в такой момент она сможет отвлечься от артиста и рассматривать стены комнаты, тогда нет больше Томазо Сальвини, тогда пора мне покинуть сцену, баста!¹

Так думал не только Сальвини, это характерно для премьерного театра, для всех гениальных актеров доансамблевого театра.

¹ См. Н. Л. Тираспольская, стр. 60—61.

Говорят, Мочалов играл при плохих декорациях, в банальном театральном облачении, при неярком свете керосиновой лампы и тем не менее производил потрясающее впечатление.

«Будь я режиссером в той труппе,— пишет Станиславский,— которая имела бы счастье считать своим членом такого артиста, как Мочалов, как бы я поступал? Очень просто. Я бы ничего не делал в дни его участия. Вся моя забота ограничилась бы следующим. Во-первых, до спектакля и в антрактах оберегать гения от случайностей, могущих испортить ему настроение. Во-вторых, бранить артистов, пытающихся рядом с Мочаловым пускать излишнюю игру. Зачем? С меня довольно впечатлений от его игры. Пусть только его партнеры скромно подают реплики гениальному артисту. В-третьих, я бы стоял у занавеса, поднимал и опускал бы его своевременно.

Стал бы я думать о декорациях, костюмах и народных сценах! Очень нужно! Охота терять время даром. Все равно никто их не заметит.

Я бы сел у занавеса и наслаждался Мочаловым. В те моменты, когда он уходил со сцены, я бы разбирался в впечатлениях от игры предыдущей сцены и с трепетом ждал бы его возвращения.

Я бы не учился даже, так как такой игре выучиться нельзя,— я только бы сидел и наслаждался, сберегая свои силы для следующего дня, когда назначен спектакль без его участия»¹.

Таким актером был и Адамян. Перед его искусством меркли любые неблагоприятные условия, любые трудности и запреты. Однажды, только однажды эти условия оказались сильнее него. Это случилось потому, что товарищи по сцене, неизвестно по какой причине, реши-

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. т. 5, 1958, стр. 190—191.

ли помешать артисту. Но зато всегда, как заметил один из критиков адамяновского Лира, вопреки всем неблагоприятным условиям и обстоятельствам, актер делал чудеса¹, он заставлял зрителя забывать обо всем на свете, кроме внутреннего мира героя, кроме происходящего на сцене.

Те, кто видел Адамяна на сцене, восхищались им, сила актерского обаяния покоряла их, они долго оставались под впечатлением его искусства. И если это так, и это действительно так, то совершенно не удивительно, что в 1888 году, когда Адамян во второй раз приехал с гастролями в Москву, после первых же его спектаклей, один из критиков начал свою статью следующими словами: «Видели г. Адамяна, исполняющего «Гамлета» и «Отелло»? Нет? Очень жаль! Вы много потеряли»².

* * *

Россия признала величие Адамяна, нашла, что «знаменитый артист... мог бы быть украшением лучшей европейской сцены»³, что «напрасно думают иные, не выдавшие г. Адамяна, что это актер армянский, т. е. принадлежащий всецело одной национальности, а не общенародный»⁴.

Человечно искусство Адамяна, а потому и глубоко народно. Этим и нужно объяснять всеобщее признание этого искусства. Не секрет, тем более, что об этом писали, что зритель считал Адамяна не только великим актером, но и своим актером.

И это понятно, потому что Адамян не играл, не исполнял роль (не эти понятия определяют Адамяна, хо-

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912.

² «Театр и жизнь», 1888, № 100.

³ «Призыв», 1897.

⁴ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899.

тя и мы часто употребляем их в настоящей монографии), а жил тревожной и волнующей жизнью на сцене, отдавая всего себя сцене, зажигая своим искусством множество человеческих сердец. В каждый спектакль Адамян вкладывал кусочек своей жизни. Обычно говорят о его безвременной кончине. Но как могла эта смерть не наступить раньше времени, если он действительно сгорал, испепелялся в каждом спектакле, от спектакля к спектаклю отдавая залу весь огонь своей души.

Современники склоняли головы перед немеркнущим искусством Адамяна, но главное и самое интересное это то, что все, от высокого интеллигента, до рабочего считали его своим артистом.

Это самая высокая оценка, тем более, если это оценка многонационального зрителя — не только соотечественников актера, но и русских и украинцев, грузин и азербайджанцев, французов и немцев, евреев...

Число национальностей можно увеличить, упомянув также и англичан, итальянцев. Но от этого, по существу, ничего не меняется. Важно, что они до такой степени хорошо повимали актера, игравшего на совершенно незнакомом им языке, что, как в этом не раз признавалась критика, незнание языка не мешало восхищению зрителей его игрой. Адамяновское искусство сравнивали с открытой книгой¹. Решающую роль, конечно, играл голос, о котором все современники артиста высказывались с восхищением². Голос Адамяна, по их свидетельствам, напоминал звук скрипки Иохима³.

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899, «Елисаветградский вестник», 1888, № 10.

² «Одесский вестник», 1887, № 301; «Новороссийский телеграф», 1887, № 3886; «Хорурдави арваст», 1936, № 10. № 13—14; Ширванзаде, т. 8, 1951, стр. 176 и т. д.

³ «Хорурдави арваст», 1936, № 13—14.

Голос актера — средство донести до зрителя не только авторский текст, но и подтекст. Однако это последнее связано не столько со словом, сколько с его интонацией. Если же интонация — это форма выражения эмоционально-смыслового содержания слова, то чем богаче интонация актерского слова, тем богаче содержание этого слова.

В этом смысле слово Адамяна было чрезвычайно характерным. Будучи богатой, его интонация была в то же время и удивительно точной, конкретной и определенной. Богатой, когда мы имеем в виду передачу всех оттенков литературного текста, конкретной, когда мы имеем в виду отдельный эпизод, определенный момент выражения содержания слова. Безусловно, именно интонационной точностью адамяновского слова объясняется тот факт, что, не зная языка, зритель испытывал огромное волнение от игры Адамяна.

В этом смысле хорошо сказал об Адамяне его младший современник Армен Арменян. «Можно было не слушать его, но понимать все волнение его души,— пишет он,— можно было не видеть его и только по оттенкам голоса и его акцентам постигать содержание этих волнений»¹.

Поэтому не удивительно, что русская критика в связи с адамяновским исполнением роли Коррадо с восхищением писала, что «подобного впечатления не производил ни один артист»², или же что он один из лучших Уриэлей Акоста, каких когда-либо видела сцена³.

Были и такие утверждения: «...Лучшего Гамлета мы не видели»⁴; или «Ни Сальвини, ни Рооси, ни Поссарт,

¹ «Хорурдави арвест», 1936, № 13—14.

² «Одесский вестник», 1887, № 307.

³ «Московская пчела», 1885, № 2.

⁴ «Елисаветградский вестник», 1888, № 10.

ни Барнай. ни один из других выдающихся артистов, посетивших Одессу, не дал нам такого цельного, художественно-законченного Гамлета, как г. Адамян»¹.

Поразительный успех Адамяна в России, в самых различных ее городах объясняется его неповторимым искусством. Хотя и не только этим. Огромную роль сыграло время. Самые бурные годы творчества Адамяна совпали с тяжелой эпохой реакции в России. Творчество Адамяна было одним из лучей света в темном царстве той эпохи, рассеивающих гнетущий мрак. Все то, что человек хотел и не мог сказать в обстановке невиданных гонений, выразил в своем творчестве Адамян — своими ищущими правду и во имя правды борющимися героями.

Толстой говорил, что как ни старались люди изуродовать землю, как ни забивали ее камнями, тем не менее весна была весною даже и в городе, зелень пробивалась, давала ростки.

То же самое было и в ту эпоху. Как ни старалось царское правительство задушить свободу человека, все равно вольнолюбивые души находили способ высказать свои мысли и свой протест.

В творчестве Адамяна прозвучал голос протеста, призыв бунтующих душ. А это выводило искусство Адамяна из сугубо эстетического мира, придавало ему огромное общественно-политическое звучание.

Адамяновское искусство глубоко оптимистично по природе своей, несмотря на трагическую судьбу героев. Огромна сила жизнеутверждения этого искусства. Всегда глубоко взволнованный, иногда потрясенный игрой Адамяна, зритель, однако, никогда не уходил из театра подавленным этой игрой, с мрачными и безысходными мыслями о судьбах человеческих. Об этом

¹ «Одесский вестник», 1887, № 293.

много писалось еще в те годы. И сколько раз писалось о том, какой душевный подъем вызывала игра Адамяна. А однажды было даже сказано, что его игра в роли Лира возвышала души даже самых патентованных пессимистов¹.

В годы страшных гонений и преследований человека творчество Адамяна звало бунтующие души к гордой и свободной жизни. Оно вселяло веру в светлое будущее человечества, оно возвышало человека в глазах человека.

¹ «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912.

ADAMIAN'S SHAKESPEARE

(S u m m a r y)

The history of every national art records the names its own men of arts that not only bear upon the development of a given branch of art but — and that is of much greater moment — also mirror the basic problems of the nation's progressive art. This is true of Adamian (1849—1891), one of the world's greatest dramaturgists whose art his contemporaries compared with the mastership of Europe's best artists, Thomas Salvini, Ernesto Rossi and many more.

Adamian's art has brought world renown to the Armenian theatre. The creative endeavours of the Armenian dramaturgist are significant in developing the best traditions of not only the Armenian but the world theatre as a whole.

Petros Adamian was born in a picturesque suburb (Ghala-tia) of Constantinople (now Istanbul). As a professional artist he first went up on the stage in the second half of the sixties of the past century. In 1879 he moved to Tiflis in time of the appalling persecutions of Sultan's government. In 1883 he left for Moscow and a year later for Petersburg from where his strolling tours over the boundless expanses of Russia set in. Wherever he went unprecedented success attended him that earned the dramaturgist the fame of favourite artist.

The creative and aesthetic values of Adamian best revealed themselves in the Shakespearean repertory — Hamlet, Othello and Lear. Adamian was bound to turn to Shakespeare's dramaturgy. Such was the entire course of his creative path. The salient features of the «pbesy» of the Armenian artist become prominent in those plays. They are the repudiation of the traditional apprehension of the personage and a striving for the humanization of his characters. The personages he has created, namely, Chatski («Woe Wits Out»), Arbenin («The Masquerade»), Zhadov («A Profitable Job») and Ouriel («Ouriel Akosta») follow the same line.

The patterns of art produced by Adamian are illustrative,

of the highest achievements in stagecraft of his own days. They echoed the free-burning aspirations experienced by the peoples of Russia against repressive reaction reigning in the country in the eighties of the past century.

Petros Adamian is one of the most prominent tragic actors of the 80ies of the past century.

Widening gradually the scope of his scenic activities, originally confined to Armenian national dramas and European melodramas, he acted numerous conspicuous roles of world-famed dramaturgy such as Karl and Frantz More, Zhadov, Chatski, Corado, Ouriel Akosta, Arbenin, Othello, Lear, Hamlet.

Adamian went on triumphant tours in Russia. The Russian press spoke in admiring terms of the unique execution of the Armenian tragedian comparing his play with that of the leading figures of renowned theatres in which the scales tipped quite often in favour of Adamian.

The Armenian tragedian's best roles from the Shakespeare repertory have been Othello, Lear and Hamlet.

Opinions were divided on Adamian's Othello. None of the roles he played besame the subject of mere admiration; nor did it provoke censure alone. Adamian revised the traditional scenic interpretation of Othello's personage, rejected it and offered his own rendering. Overcoming tradition Adamian not only discarded the old but he also instituted the new. In his own view the reproduction of Shakespeare was more truthbearing in a similar interpretation which reflected at the same time some of the salient features of the actor's epoch. In one case alone the author of an article found a certain similitude of particulars in the performances of Salvini and Adamian. All the other critics who had seen the Italian tragedian in the role of the Venetian Moor and appreciated his play, emphasized that Adamian's acting differed from Salvini's and from that of other celebrated performers, underlining the Armenian tra-

gedian's originality of representation. Various reviews stressed upon the singular success of this distinctive feature peculiar to Adamian.

As compared to Barna Adamian's play won wider recognition; while one of the critics wrote that the wonderful particulars in Adamian's stage execution would redound to the honour of the world's best Othellos.

Adamian's Othello is a man endowed with spiritual lofty ideals which are the guiding motives of Othello's deeds in love, in suspicion and, at crucial moments of jealousy, in outbursts of revengeful fury when he kills Desdemona and then, mad with heartgrief, kills himself.

Many celebrated actors have thought of Othello as a kind and gentle man by nature but as a soldier of limited mental power. Compared with them Adamian's Othello enjoyed the advantage of being an individual of powerful intellect and impersonated him in this way. His Othello is as kind and gentle and credulous as others. But he is not an African semi-wild man; on the contrary, he is thoughtful, civilised and good-mannered. This constitutes the pivotal point around which Adamian's interpretation of Othello revolves.

If there were some critics who disavowed Adamian's Othello this resulted from the gap between Adamian's interpretation and the traditional approach abounding in «African» passions. Incidentally the same criterion was applied to Lenski who had attempted in 1888 to act Othello in the same way as his old friend Adamian.

Adamian's play was closely affiliated with the notions of his own days. That relation manifested itself in a gentle and deep manner.

A parallel has been drawn between the Armenian tragedian and Barna. The qualification given usually to Barna's Othello — wrathful and wild — displays the advantage of Adamian's interpretation. Both actors regarded Othel-

Io's love of Desdemona as the main issue of the development of the role. However, that love was expressive of a wild, bestialy passion in Barna while in Adamian it was synonymous with lofty human ideal. This accounts for the difference in the subsequent evolution of the character. Being divested of what belonged to him alone, fatal mischief became the lot of Barna's Othello. On the other hand, Adamian's Othello succumbed to a tragic fate for Desdemona's loss stripped him of the lofty ideals that he used to perceive in her. Sometimes he hesitated, sometimes he believed; at times he got jealous or affectionate. And as his contemporaries have rightly pointed out, he waged a struggle against himself. All the performers of Othello were at one in their apprehension of his personage, yet the scenic representation remained outstandingly peculiar.

Salvini's and Adamian's Othellos were markedly pure in soul. Still they were different. The purity of Salvini's Moor is the simple and unpretentious view held by the son of nature, of the world, of the people and their relations, while in Adamian the broad outlook of the civilised man lies at the foundation of Moor's spiritual purity. Salvini's Othello remained immaculate in spirit for he stayed aloft from the culture of Venice and its evil-mannered customs. Adamian's Othello was spiritually unstained for he stood above those customs. One of them was against civilisation while the other was the incarnation of it. One was the victim of civilisation while the other was victim to the dissidence and disparity between ideal and civilisation.

It stands to reason that most of the articles dealing with Salvini regard his Othello as the son of nature. Adamian's Othello is of a complicated spiritual texture. Salvini's Othello is called back to nature, while Adamian's Othello treads along a different, undeviating path. It was wittingly remarked on one occasion that even Salvini's voice appealed continually for protest, for naturalness, for a return to

Jean-Jacques Rousseau, to his belauded natural customs. Adamian's gaze was fixed upon the future. And the constant struggle he waged both with himself and the people surrounding him betokened his firm belief in man. It Salvini's Othello kills Desdemona and thereby severs his ties with the free, wild and civilised world, regarding their further harmony as senseless, Adamian's Othello kills her to avert the evil menacing the resplendently beautiful human harmony.

Adamian trod along the road the trails of which went back over Shakespearean times, to Burbage, the actor of Moor, whose highly human interpretation of Othello's character has been handed down to our own days.

Adamian's presentation of Lear excited from the very onset controversial comment quite reminiscent of the time when the artist first took to acting Othello's role. Some people doubted whether Adamian could be strong enough to bring that most difficult role to a successful issue.

The performance of the role was a bold attempt by Adamian. He gave up the traditional impersonation of the role and elucidated it under a new light. All the existing doubts are removed when we turn to the critical reviews on Adamian's Lear in the Russian press of the 80ies of the past century.

When we take a closer view of Adamian's rendering of Lear's personality, the distinction between the traditional and the Adamian explanations of Lear jump at once to the eye, albeit in broad outline. Moreover, such an insight brings into bold relief those features in the interpretation that relate the performance with the present-day stage and bring it closer to the new interpretation that is looked upon as an achievement of the Soviet theatre.

A study of Adamian's rendering of Shakespearean roles leads one to the inevitable apprehension of a totally new phenomenon — the stress and strain he exerted on those roles anticipated in many ways the gains of the modern

theatre. At times it attained such ideological eminence which is today recorded only by the Soviet presentation of Shakespeare. Ostouzhev's Othello and Mikhoels' Lear stand out as marvellous accomplishments of the Soviet theatre. True, we have so far not had our Hamlet whose perfection of execution might bear comparison to those two scenic impersonations. And it should be stressed that in trans-fusing the sense of these roles of Shakespeare in modern terms, Adamian's superiority remains unchallenged.

The traditional interpretation of Lear's role would not render him content. And if Adamian tried to view it from a different angle, he was not motivated by a desire to distinguish himself from other actors. The reason is to be sought in the artist's inclination to apprehend and expound Shakespeare in a new way. Adamian has never harboured the design to play at fast and loose with the affections of the audience and win over its appreciation in this way.

Which is then the true reason of his aloofness from the traditional rendering of Lear's role? Lear's strange action by which he had divided his kingdom among his daughters called for some explanation. Adamian enucleated it not in terms of the love he entertained to his daughters but in terms of self-confidence, power-seeking arrogance or, as one of the critics put it, craziness. This difference in principle is of vital significance as a starting-point in the development of Lear's character and his concept.

Adamian presumably realised in full measure the difficulties besetting his untrodden path. Abandoning the idea of presenting Lear as a solicitous and affectionate father he gave up at the same time playing stirring and breath-taking scenes. Furthermore, turning the love-laden and feeblehearted father into a haughty tyrant, «the cruel and erratic king Lear», to put in the words of the artist, Adamian placed himself in a quandary. The new scenic elucidation of the personage might not only prove inadmissible but

also oppressive to the spectator who, instigated by righteous indignation, might later on burst into an ingenuous fit of furious despair. The spectator would then blame, as usual, the ungrateful daughters and love and revere the king, as the actor's good intentions would yield poor results.

The critics pointed out that Adamian's Lear was a man unaccustomed to objections. And of a sudden not only does he get involved in argumentation but is also spoken to with insolence. And who is the man outbrazening him? The same senior daughter whom he had allotted half of his kingdom. Lear is mad with rage. And if in the first act he was an old man now, at the moment of fatal rage, he stands before the onlooker as a lion groaning with pain and impotence. Then at the encounter with his second daughter the final blow is dealt at him.

Such was Adamian. There is no more king or tyrant. There is the man who formerly was in no existence. There is the human being who is unlike Goneril or Regan, but is like Cordelia. Again, the man who drained the cup of bitterness to the dregs is a «humanitarian» man.

The path of trials and tribulations that Lear traversed, disappointed and faithless, brought in its train the cognizability of life, lucidity of the mind and spiritual regeneration. This is a hard-riden path that purifies and dignifies man. And he then becomes the proud king of nature and life, though bereft of shelter and support. Thorny was his way, fraught with privations which, however, led to truth itself. Lear became conscious of that truth and preserved it for the rest of his life.

This was the triumph of Adamian's Lear.

Yet of all the roles of Shakespeare that Adamian acted his unexcelled accomplishment of Hamlet proved of utmost interest. This role marks the crowning success of Adamian's creative scenic art.

Russian theatrical criticism considered Adamian's imper-

sonation of Hamlet's role as basically new. Speaking of the performance of «Hamlet» in which Adamian took part, V. Chuiko indicates that the acting of the Armenian tragedian throws a new light upon Shakespeare's drama. He does not duplicate his great predecessors.

The «Yelizavetgradski Vestnik» pointed out that Adamian was a trail blazer in this role. The «Teatralny Mirok», published in Moscow, found Adamian's Hamlet singular. The analysis of various scenes that followed this statement came as a confirmation to that conclusion. The weekly «Iskustvo» reported that avoiding traditional interpretation, Adamian created a unique and profoundly artistic personage elaborated in every detail. A. Yarishkin emphasized that witnessing Adamian's play the spectator thoroughly realised that an unusual Hamlet stood before him and not «the prince of Denmark» whom he had known from the plays of other artists. In connection with Adamian's Hamlet Alexey Veselovski stressed that his Hamlet was at variance with the grief-stricken mind which they had inherited from the hitherto prevailing critical views on Shakespeare's hero. The critics have shown that Adamian's play repudiated altogether Goethe's apprehension of Hamlet. Speaking of Adamian's performance, Goethe's name is frequently mentioned. And this is quite comprehensible; for the classical, traditional way of acting Hamlet's role is associated with the name of the great German poet. Adamian's performance was an unexpected deviation from that apprehension of Goethe's personage, diametrically opposed to Goethe's and consequently to the traditional apprehension.

The manifestation of activity, fervour and passion, will power, purposefulness and outbursts of a revolting nature characterise Adamian's Hamlet. No other role lays open so completely the basic creative theme of the Armenian tragic actor. And this is to be accounted for by the fact that

the artist found out in «Hamlet» the full expression of the problem stirring his mind and imagination — the tragedy of discordance between the ideal and the reality.

The scenic personation of Adamian's Hamlet, is in some sense representative of Mochalov's traditions. But the Armenian tragedian not only upheld these traditions but he further promoted them. It should also be realised that Adamian was dissimilar in nature to Mochalov and his masterful play related to a later period, to a different epoch. Adamian's Hamlet is a new stage in the evolution of Mochalov's tradition. To quote his contemporaries, the one-sidedness specifying Mochalov's execution, as pointed out by Belinsky, is overcome in Adamian's play. His interpretation represents the personage in a comprehensible manner, reveals it in all its diversity, not only the fervour but also the sorrow, not only the emotionality but the sense as well, not only the decisiveness but also the hesitations, not only the protest but the disappointment too.

Experiencing disappointment and inspiration, sadness and admiration, hesitation and assuredness, repeated losses and acquisitions, he never reconciles himself to the thought that man's best endeavours should be thrown overboard. The quest for the starting point and the assertion of the ideal form the essence of his whole life.

All of Adamian's characters, and Hamlet foremost of all, exhort most ardently to treat the present with the same ardour. And this is a very vital feature in art, in general.

Adamian's Hamlet is an energetic and reflective man. He is a living, scenic dispute against speculative Hamlets. And Adamian pleads in favour of his Hamlet not only to meet the requirements of his time. His decipherment of Hamlet which was the outcome of a profound study of the subject, got enriched with new traits and shades thanks to the influence of his time.

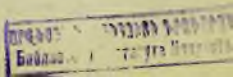
Shakespeare's characters— Othello, Lear and Hamlet — form the summit of Adamian's creative efforts. He was getting ready to play Richard the Second. This role was no less appealing to him than Lear's. He also made ready to play Macbeth.

Adamian is the founder of Shakespearean traditions in the Armenian theatre. He has been and remains to be the most outstanding actor of Shakespeare's roles on the Armenian stage. And if later on Siranouysh, Hovhannes Abelian, Vahram Papazian, Hrachia Nercessian and others came out as brilliant followers of that tradition, it was partly due to the fact that the road leading to Shakespeare's dramaturgy had already been paved by Adamian.

Adamian's art is a complicated and great phenomenon. The realistic power inherent in that art has brought into being not the exceptional but the typical. This was far from idealising the character and the reality. Not idealisation of the character but impersonation of the ideal — such is the motive power of Adamian's art. The following features were of great help in uncovering that salient point in his art: his brilliant artistic skill and a perfect mastery of the technique, his matchless scenic talent, his mellisonant voice, rich in tonality, the plastic expression of his complexion and a supremacy of bodily pliancy, refined gracefulness and nimbleness of movements and jesticulations, coupled with an illimited number of nuances of all those means and gifts befitting the nature of the character and a dynamic power of reincarnation.

Adamian's art is singularly optimistic in substance despite the tragic fate of his characters. Colossal is the vital power of his art.

Adamian's art called upon the revolting souls to self-confident and free life. It strengthened the belief in humanity's bright future, elevated man in his own eyes.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Отелло	13
Король Лир	59
Гамлет	93
Послесловие	189

Редактор И. Карумян
 Художник Р. Бедросов
 Худож. редактор Ам. Гаспарян
 Техн. редактор О. Паникян
 Контрольный корректор Р. Мальцева

В'ф 09031

Заказ 2022

Тираж 2000

Сдано в набор 6 XI 1963 г. Подписано к печати 17/III 1964 г.
 Бумага 84×108¹/₃₂. Печ. 14,0 л.—11,48 усл. л. Уч.-изд. 9,8 л. + 7 вкл.
 Цена 60 к.

Полиграфкомбинат Главного управления полиграфической
 промышленности Государственного комитета Совета Министров
 Арм. ССР по печати, Ереван, Теряна 91.





