

ЧТО МЫ МОЖЕМ ВЗЯТЬ У ШЕКСПИРА

НА ДИСПУТЕ В КОМАКАДЕМИИ

Актуален ли Шекспир? Привлекает ли внимание советской общественности проблема шекспироведения?

Недавним ответом на эти вопросы еще задолго до начала диспута, проведенного институтом ЛИИ Комкадемии и редакцией «Советского искусства», явился огромный наплыв публики, дождавшийся и вставший в очередь за билетом на конференцию Коммунистической академии и его верхний ярус.

Этот особый интерес к великому драматургу, особый актуальности темы «Шекспир и советский театр» в большой мере объясняется тем, что охарактеризовал в своем выступлении слово т. Лифшица (Комкадемия), открывая дискуссионный вечер: проблема «шекспироведения», противоставление Шекспира Шекспиру является не только художественным вопросом, но и большой жизненной проблемой.

Моралистическая ограниченность, фальшивому лицемерию шекспировского пафоса противопоставлен суровый реализм шекспировской жизненной правды. Вместе с тем при всех прежних революциях Шекспир находился по ту сторону баррикад: идеологи буржуазии неизменно пользовались творческим наследием Шекспира как огромной художественной силой, служившей делу буржуазной реакции. Задача марксизма — показать, что может унаследовать от Шекспира как крупнейшего представителя мировой литературы революционный пролетариат. И марксистская научная мысль находится еще в самом начале такого исследования и осознания шекспировского творчества.

Проф. И. М. Нусинов сосредоточил основное внимание в своем докладе на вопросе о том, кем был Шекспир. При его решении нам, собственно, не столь важно, кем был в жизни автор драм, завоевавших мировую популярность: бродячим комедиантом Шекспиром или ситническим аристократом Ретландом. Несравненно большее значение имеет для нас то, кем он был по своим произведениям.

Шекспир ценен для нас не тем, что он дал литературе новые сюжеты: «Гамлет» не что иное, как переработка хроники о датском принце, использованной раньше материалом лежит и в основе «Венецианского купца» и ряда других шекспировских произведений. Шекспир интересен для нас тем, что он дал исключительную переоценку всех ценностей своей эпохи, он по-новому обвел старые конфликты.

Пытаясь понять Шекспира в его исторической закономерности, умение вспомнить ценный метод ленинского анализа творчества Толстого. Если Толстой, как литературовед, выражал гибель феодализма и торжество капитализма, то и Шекспир возник на стыке двух эпох, он был явлением распада феодального сознания и возникновения сознания буржуазного. Монополия Гамлета или Кориолана были бы бессмысленны в шекспировской эпохе, они выражают обороты нового буржуазного сознания, происходившего во времена Шекспира в Европе. Неслучайно поэту и Вахтанговский театр, став «Гамлета» в новом прочтении, пытался построить свой спектакль на сочетании Шекспира с Эразмом Роттердамским. Мысли Гамлета о личности и действительности являются явным отзвуком релятивистских рационалистических воззрений, провозвещавших творчество ряда европейских мыслителей того времени.

Однако т. Нусинов считает, что Шекспира нельзя причислить к лагерю новых людей его времени. Творчество его является лишь реакцией феодального человека на становление новой буржуазной формации.

С другой стороны, Шекспир дает и положительные образы буржуазии только тогда, когда они противопоставляются отрицательным образам аристократов. Наконец, Шекспир неизменно отрицательно относится к придворному дворянству, в то же время изображая нисходящее дворянство в чрезвычайно положительных тонах. Все это заставляет докладывать прийти к выводу, что Шекспир по своей идеологии принадлежит именно к этому социальному слою: дворян, не стоящих у власти. Произведения Шекспира отличаются всегда конкретной историчностью, они соответствуют данной действительности, среде, эпохе. Из данных социальных условий вырастают и конфликты шекспировских драм.

Если в дошекспировской мировой литературе история двух влюбленных всегда была историей преодоления внешних препятствий, заключаемых — как в «Тристане и Изольде» — всегда счастливым концом, то у Шекспира через несчастный конец раскрываются недостатки феодального общества, и это новое разрешение конфликта находит в дальнейшем применение во всей молодой буржуазной литературе: и у Вольтера, и у Руссо, и у Гете.

В отличие от индивидуализированного Шекспира, Шекспир раскрывает психологию человека в его социальной обусловленности, и при этом раскрытие психологии происходит непосредственно через переживания, тогда как у Шекспира «дух времени» раскрывается риторическими приемами.

Тов. Нусинов коснулся в своем

докладе и вахтанговской постановки «Гамлета», считая ее примером неисторического подхода к творчеству Шекспира.

Так, т. Ф. Каверин прежде всего справедливо упрекнул докладчика в том, что всю работу советских театров по осознанию шекспировского наследия, — а за годы революции на советской сцене было осуществлено свыше двадцати новых постановок Шекспира, — т. Нусинов свел к одной вахтанговской постановке «Гамлета».

Тов. Каверин затронул и интересный вопрос о различных интерпретациях шекспировских образов в разные периоды творчества советских актеров и режиссеров. Он рассказал в частности о том, как по-новому мечтает сыграть «Венецианского купца» Государственный новый театр, прошедший через целый ряд разных отношений к образам и содержанию этой пьесы.

Когда-то, играя в массовых спектаклях «Венецианского купца» на подмостках Малого театра, студийцам, будущим актерам Государственного нового театра, было больно, что в последнем акте Антонио, Порция и Барбано торжествуют победу над Шейлоком. Пьеса представлялась им как трагедия, темой являлась человеческая ненависть. Комический трагедия строилась из трех частей: люди ненавидят ненависть, мстят, отомстив, торжествуют.

Отсюда право театра на новое прочтение Шекспира, т. Каверин, рассказал, что в намеченной новой постановке «Венецианский купец» претерпит ряд существенных изменений. Достаточно сказать, что принцип Арагонского театр замышляет представить в виде Юсского боярина, прибывшего со своими панами и дьяконами свататься за богатую заморскую невесту... Театр значительно сокращает шекспировский текст, оставляя только три действия вместо шести актов и добавляя свои комментарии. При этом домислы эти не добавляются механически к тексту Шекспира, а вкрапляются в действие в форме интермедий.

Оборонительным картинам возрождения в замке Вальмонт, где живет красавица Порция, в спектакле будет противопоставлена торговля Венеция с ее истинным двором, рогожками, веревками, итергенским еврейским кварталом, с петровской конкурентной в самом неприкрашенном виде.

Антонио и Шейлок противопоставят друг другу не только как христианин и еврей, а как аристократический романтик торговли, царственный купец крохоборцу-ростовщику, которому исторически суждена победа. Эта победа и будет показана в концовке спектакля, где крестный в христианскую веру Шейлок займет место низвергнутого и обвинявшего Антонио. Для этого будет разорван пополам шекспировский текст IV действия и половина сцены суда над Шейлоком будет вынесена за стены суда...

Вопрос о том, что нового несет время в трактовку старых шекспировских спектаклей, затронул в своем выступлении и Ю. Соболев, от имени режиссеров МХТ II Гиацинтовой и Готовцева, занятых на репетиции «12-й ночи», рассказавший об эволюции этого спектакля со времен I мхатовской студии, с 1917 г., тогда студийная молодежь, искавшая выход своим творческим исканиям в яркой театральности, играла «12-ю ночь» беззаботно смеясь, сущая счастье улыбаться и доносить эту улыбку до зрителя, ибо прав т. Соболев, говоря, что есть у Шекспира произведения более глубокие, но нет более очаровательного, чем «12-я ночь».

Но время научило прежних студийцев читать более вдумчиво Шекспира, искать глубины в том, что казалось легковесной шуткой. И сейчас МХТ II в основу своей трактовки кладет реплику сэра Тоби:

— Или ты думаешь, что оттого, что ты добродетелен, не быть на свете ни пирогам, ни вину?

Идей спектакля будет вызов трусливому лицемерию, постной буржуазной добродетели. МХТ II акцентирует на социальном оптимизме Шекспира, на его мажорности.

Осовременить Шекспира, но не омолаживать! — призывает А. Я. Таиров, рассказывая о своих замыслах композиции «Египетские ночи», которая строится на основе «Антония и Клеопатры» Шекспира, «Цезаря и Клеопатры» Шоу и неоконченных «Египетских ночей» Пушкина.

Говоря о неувязности шекспировского творчества, т. Таиров утверждает, что каждое произведение Шекспира базируется на определенных социальных узлах, являющихся ключом к эмоциональным звучаниям. С течением времени в иной социальной обстановке эти последние отмирают, и задача современного режиссера — найти в шекспировском произведении другие опорные узлы, которые звучат и сегодня. Если при этом нужно отсечь часть шекспировского текста, — Таиров видит в этом не святотатство, а некую аналогию с работой садовника, обрезающего сухие ветви, чтобы способствовать свободному цветению дерева...

— Шекспир, — говорит далее Таиров, — писал пьесы, которые мы теперь называем «проблемными». Но прислушайтесь к названиям наших пьес: «Ярость», «Суд», «Страх», «Ненависть», «Хлеб», «Ложь». Каждое название — готовая проблема. И при этом не автор владеет проблемой, а проблема владеет автором: произведение походит на последнюю доказательную теорему на заранее заданную тему. Шекспировские пьесы носят куда более скромные названия, большей частью это просто собственные имена: «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Цезарь и Клеопатра». Но имена эти становятся нарицательными (Отелло, Шейлок, Клеопатра), ибо проблема возникает у Шекспира как результат борьбы и коллизий, не как данность, а как необходимость. Поэтому «шекспировизировать» в понимании Таирова — это значит строить пьесу с фундамента и через чувств реформировать пьеснику, в отличие от Шаллера, который часто «назвал с крыльца».

Еще об одной интересной экспозиции шекспировской пьесы — «Король Лир» в ГОСЕТ — красочно и увлекательно рассказал С. М. Михозис, утверждая, что Шекспир, бродячий комедиант эпохи чумы, наскоро писавший свои пьесы, поставил у нас на ходули, что Шекспира надо заново перевести, снять всю наслоившуюся и несвойственную оригиналу выпяченность и интригованность. Тогда можно будет ощутить его большую реальность, воочию увидеть, что Шекспир как драматург одной из эпох раскрытия нового человека с новыми страстями по целому ряду ощущений нам сродни.

Очень темпераментно, как всегда, говорил о Шекспире В. Вишневский.

Спорно высказывание В. Вишневского о том, что Шекспир как подлинно великий драматург «держит любую режиссерскую трактовку».

Зато нельзя не согласиться с мыслью Вишневского, что вряд ли в каком-нибудь обществе шекспироведов на Западе, даже на родине самого Шекспира, кипит такая творческая жизнь, как у нас, и так же страстные и живые споры вокруг освоения и осмысления огромного художественного наследия великого драматурга.

И это понятно, ибо только советское социалистическое искусство может и должно наследовать лучшие ценности мировой художественной культуры.

Д. КАЛЫМ

ОБНАРОДОВАННЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ

„ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ“ И „КОРОЛЬ ЛИР“

Шекспировский вечер в Коммунистической академии, помимо его общего литературно-театрального интереса, принес нам два интересных замысла, две режиссерские экспозиции, о которых стоит поговорить отдельно.

«Нам интересно пасть с шекспировских круч», — сказал Ф. Каверин. Но почему же непременно «пасть»? И неужели лава Акимова с его «Гамлетом» уж так обострилась? Советская театральная общественность готова оказать тому же Ф. Каверину всяческую помощь, но не для «спасения», а для восхождения на высоты Шекспира. Именно в этом плане и нужно рассматривать те возражения, которые вызываются обнаруженный им на этом вечере режиссерский замысел «Венецианского купца».

Ф. Каверин, как известно, режиссер с большой выдумкой, с оригинальной фантазией и очень пылким, молодым, «шпаллеровским» сердцем. В его плане «Шейлока» есть ряд превосходных деталей, остроумных находок и сверкающих мизансцен. Такова характеристика страны «Возрождения» в садах Порция, введение интермедии при выборе женихов и изображение Венеции, как итальянского «Китай-рода», с его напряженной и кровавой борьбой за товары и рынки, на фоне которого замученное еврейское «гетто» должно выглядеть мрачными остатками средневековья. Все это превосходно. Но не это решает основное — образ Шейлока и следовательно выбор пьесы. А именно в этом — вся тяжесть и весь риск спектакля.

Ф. Каверин выдвигает концепцию, при которой Шейлок побеждает «старшего купца» Антонио, как представитель более прогрессивной формы торгового капитала, как «реалист» торговли, в то время как Антонио является ее «романтиком». С этим можно спорить — смею думать, что корабли Антонио, развозящие товары по всему свету, на века истории мировой торговли ведали больше, чем скопленные Шейлоком золото и бриллианты. Но разве это будет иметь какое-либо значение в восприятии зрителя, на глазах у которого этот «реалист» Шейлок будет требовать за 3.000 червонцев — «фунт прекрасного мяса из живого человека»? В связи с тем, что Шейлок еврей — а ни Каверин, и ни один режиссер в мире

не сумеют выбросить из этой трагедии этот расовый элемент, — вся постановка этой трагедии рискует оказаться на острие опасного эксперимента.

В сравнении со всеми дошекспировскими еврейскими, изображавшимися на елизаветинской сцене путями и комическими персонажами, и даже в сравнении с трагедией атеиста Марло «Малтезийский жидом», не говоря уже о непосредственном источнике Шекспира — новелле Флорентинского гуманиста, Шейлок — острый, трагический образ, наполненный глубочайшим историческим содержанием. И все же требуется какое-то особое, почти гениальное изобретательство, чтобы сделать сейчас, для нашей эпохи, образ Шейлока приемлемым с точки зрения восприятия советской театральной аудитории.

Величие образа Шейлока, достигнутое в игре знаменитого актера Ирвинга, на которого ссылается Ф. Каверин, не исключала ни его расовой ненависти, ни его пронзительной мстительности. Тем более, что Каверин вполне правильно не выпускает из виду и его хищническую эксплуататорскую роль в еврейских кварталах, как немалого русского купца и приобитателя...

В более счастливом положении оказался С. Михозис, ставящий «Король Лира» в ГОСЕТ. Здесь нет тех специфических трудностей, которые оказались перед Кавериним. И все же его экспозиция поражает своей свежестью, оригинальностью и отсутствием всякого традиционализма. Его король оказывается, действительно, «голым» и перед лицом природы и перед лицом фетишей власти и силы. С. Михозис хочет показать в нем крушение драхлой мудрости его века и восхождение к новой жизни в сознании нации иного, неизвестного им мира. С. Михозис предполагает уничтожить знаменитую стрелу и монологу Лира «Здесь, ветер, дуй, пока не дождит шенки» обращает к шуту, который и изображает «разгневанную природу, так как в том-то и трагедия Лира, что, несмотря на все его стенания, — природа молчит. Это смисло и оригинально, так же как и упреждение традиционного удивления Лира после ответа Корделии — король уже заранее знает ее ответ. И таких замечательных находок в плане Михозиса много. И лишь его аналогия отречения Лира с «ухом» Льва Толстого вну-



А. Тышлер. «Ричард III» Шекспира
К предстоящей постановке в Лен. гос. Большом драматическом театре

шает серьезные опасения. Здесь за внешней эффектною неожиданного обличия стоит угроза смешения двух совершенно различных исторических и социальных формаций, двух различных опытов и судеб. Впрочем, нет оснований думать, что режиссура ГОСета будет настаивать на этой явной оболочке.

Значит ли это, что мы можем быть вполне уверены, что «Король Лир» в постановке ГОСета выйдет замечательным спектаклем? Нет, так как между экспозицией и генеральной репетицией — дистанция огромного размера. Но есть все основания верить, что замысел Михозиса приведет к счастливому результату, если он только обратит внимание

на то смущение и изумление, которые обнаруживает изгнанный Лир перед «полными дыр и окон лоточьями нищеты», невидимыми для него во дворце. Вот ключ к социальному раскрытию «Лира», который не могла и не хотела найти буржуазная сцена и которым может овладеть в полной мере только советский режиссер.

Таковы те беглые замечания, которые вызывают обнаруженные экспозиции. Мы к ним вернемся более подробно в процессе работы над этими спектаклями. Пока же остается пожелать, чтобы они это вечера был продолжен в ряде совещаний внутри театров, готовящих шекспировские спектакли.

М. ЗАГОРСКИЙ