Вырезка из газеты
Советское искусство
Москва

БОЛЬШЕ ШЕКСПИРИЗИРОВАТЬ!

МАРКС

Сергей Радлов

Шекспир и советская режиссура

Как ставить Шекспира? Есть ли такой ключик, тщательно подобранный и отшлифованный, с которым в руках режиссер, счастливый его обладатель, откроет все двери шекспировской драматургии, войдет уверенным хозяином в каждую из его пьес? Увы! Вряд ли есть такой способ, вряд ли есть такой секрет.

Конечно же, путь к каждой из пьес Шекспира — индивидуальная, творческая ее проработка, творческое ее раскрытие. Каждый раз свой собственный, неповторимый ключ, но все же каждый раз ключ, а не отмычка, не орудие взлома. Значит есть общее, контуры еще не точно сформулированной, но ожидаемой общей **методологии** в нашем советском разрешении сценической проблемы Шекспира.

Мне хочется рассказать, как я лично пробовал искать путей разрешения этой проблемы; какое у меня было поражение и отчего оно произошло. Я понимаю, конечно, что каждого из нас, советских режиссеров, берущих приступом драматургию Шекспира, каждую минуту могут подстерегать тяжелые неудачи, но для самого себя я надеюсь, что постановка «Отелло» в б. Александринском театре была самым тяжелым и принципиальным моим поражением.

В течение всего времени, пока работал в Акдраме Ю. М. Юрьев и шел поставленный мной «Отелло», я пытался понять, почему не получилось настоящего Шекспира на сцене.

Я тщетно искал об'яснения в том, что дирекция вынудила меня ставить спектакль с двумя такими разными Отелло, как Ю. М. Юрьев и И. Н. Певцов; что труппа Акдрамы не подготовлена к Шекспиру; что актеры должны были завязнуть в разбухшем тексте устарелого вейнберговского перевода, дающего нам ожиревшего Шекспира с целыми сотнями лишних вялых строк.

Все это были серьезные, но совершенно не решающие соображения. Мне понадобилось очень много времени и работы, мне надо было вновь приняться (в 1931 г.) за постановку «Отелло» с гибким и энергичным составом Молодого театра, чтобы понять главную причину моей прошлой неудачи.

Она заключалась в том, что я тогда не мог еще освободиться от идеалистической мечты передать **«общечеловеческое»** в Шекспире через показ вечных страстей человека **вообще**.

Окончательно не порвав с мифом немецкой идеалистической философии о Шекспире, как создателе отвлеченно взятых моральных проблем и абсолютных всечеловеческих страстей, окончательно не порвав со сценической традицией, скажем, «Гамлета» в МХАТ II, знаменовавшего собою поражение театра и поражение Чехова, я не сумел тогда открыть общее через частное и «общечеловеческое» через конкретного, социально и биологически определенного человека.

Такова поглощающая сила шекспировской эмоциональности, что, встречаясь с ней в первый раз — в сценической своей практике! — хочешь убрать все лишнее, что мешало бы этому рвущемуся потоку, и в таком ошибочном стремлении обнажить, оголить, абстрагировать человеческое чувство, приходишь к голой биологии, к какой-то «догматической психопатологии», ищущей абсолютные формы выражения для отвлеченной эмоциональности. Но ведь нет **чувства вообще** и нет **человека вообще**.

И пока не поймешь этого до конца, пока не ощутишь Гордона Крэга, с его великолепными, опустошающими абстракциями, классовым врагом на шекспировском фронте, до тех пор не посягай на Шекспира и не «посягай с Шекспиром» на советскую сцену!

И напротив: каким богатством глубоких, из земли растущих образов расцветает его драматургия, изученная без отрыва от конкретной социально-исторической обстановки, которая породила Шекспира.

Так же, как писатель ездит на Донбасс или на Беломорский канал, надо «с'ездить» и в Елизаветинскую эпоху и набраться там непосредственных впечатлений.

Тогда станет ясным, что дож и сенаторы в «Отелло» не зеркало его совести, не суд правды, а энергичные и корыстолюбивые колонизаторы, вступившие с Турцией в борьбу за рынки; что они вынуждены отказать Брабанцио в удовольствии сжечь на костре обвиненного в колдовстве мавра, так как это для них незаменимый военспец, имя которого — лучшая охрана их капиталовложений в малоазиатскую торговлю;

станет ясным, что кипрский шут — не носитель «смешного вообще», а провинциальный халтурщик, с трудом зарабатывающий хлеб выученными вымученными шуточками, — характерная возрожденская фигура, смахивающая на среднего [illegible]ки конферансье из ГОМЭЦ;

что воин-профессионал и [illegible]тя битв — Отелло — не назовет несчастную жену библейским словом «блудница» в гневе и «подругой» после ее смерти, как переводил Вейнберг, а обругает девкой или шлюхой и скажет «как холодна ты, детка», целуя ее мертвый лоб;

станет ясным, что трагедия Ромео и Джульетты не отвлеченный гимн любви, а рассказ о новых людях, борющихся на заре расцветающего буржуазного или («буржуазно-аристократического») мира за право на личное счастье и гибнущих в тисках еще не сдавшегося, грозного феодализма, хватающего их, как мертвые хватают живых.

Оценивая прогрессивную роль елизаветинской монархии в ее борьбе с феодализмом, оценивая смысл и значение государственной англиканской церкви, бившейся за королеву и направо и налево против католицизма и пуританства, мы можем предположить, что и отец Лаврентий, фармацевт и естествоиспытатель, для Шекспира представитель прогресса в этой драме.

Разумеется, все в искусстве решается в конечном счете чувством меры. Подобный метод «истматериализма» может оказаться совершенно губительным, если он будет применен наобум, если он повлечет за собой соскальзывание с основной темы на побочные, если он потянет на замену одной темы другою. Тема Отелло, грубо говоря, все-таки тема ревности (конкретной, не ревности вообще!), а не колониальной политики Венеции или Англии; тема Ромео — все-таки тема любви, а не борьбы феодализма с возникающей буржуазией. Об этом не стоило бы говорить, если бы не «Гамлет» у Вахтангова, страдающий именно этим пороком — попыткой дать эпоху Шекспира без людей Шекспира.

Ленинград.

Проф. А. Дживелегов

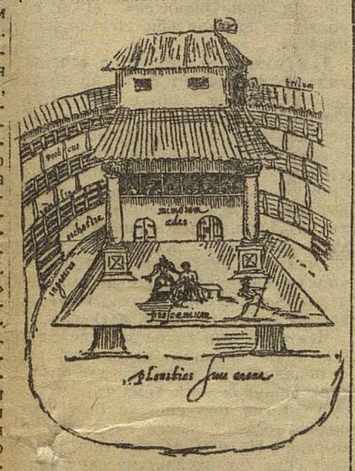
Итальянские источники Шекспира

Заманчивость гипотезы Шекспир-Рэтланд покоилась в большей мере на том факте, что Роджер Рэтланд был в Италии. Казалось так соблазнительно об'яснить итальянские сюжеты, итальянский колорит, итальянские типы в творчестве Шекспира тем, что все это является результатом живых личных впечатлений. Конечно, тут слегка сопротивлялась хронология. Но хронология шекспировских пьес, особенно раннего периода, и теперь еще не вполне устойчивая, несколько десятков лет назад была очень неточной. Любая дата приписывалась любому произведению или событию. Так и получалось, что многие из итальянских вещей Шекспира были непосредственно результатом итальянских впечатлений Рэтланда.

Зато теперь, когда гипотеза Шекспир-Рэтланд не поддерживается сколько-нибудь серьезно никем, проблема Шекспир и Италия снова встает во всей своей изначальной трудности. Что тянуло Шекспира к итальянским сюжетам? Что заставляло Шекспира снова и снова возвращаться к сценариям, заимствованным из итальянской литературы? Ведь целиком, или отчасти Шекспир обязан Италии сюжетами очень многих своих вещей. «Много шуму из ничего» создалась из двух тем: заимствованной в «Неистовом Роланде» Ариосто и в одной из новелл Банделло. На Банделло же опирается сюжет «Двенадцатой ночи». И тоже у Банделло заимствован сюжет «Ромео и Джульетты», причем Банделло сам почерпнул свой замысел у Луиджи да Порта, впервые приурочившего к именам двух веронских любовников давно ходивший по летописям и более ранним новеллам рассказ о феодальной семейной распре. Ариосто — на этот раз не «Неистовый Роланд», а одна из комедий — является источником (или одним из источников) «Укрощения строптивой». «Декамерон» Боккаччио дал канву для двух вещей: «Конец — делу венец» и «Симбелин». Сюжет «Венецианского купца» взят из сборника новелл «Il Pecorone» Джованни Фьорентино, а сюжет «Отелло» — из такого же сборника Джеральди Чинтио.

Таким образом заимствования из итальянских сюжетов Шекспира составляют довольно большой процент всего его творчества. Чем это об'ясняется?

В шекспировской литературе очень распространено механическое об'яснение. Шекспир не придавал никакого значения сюжетной канве своих вещей. Ему было важно создать пьесу, способную удовлетворить взыскательные театральные запросы его зрителей и особенно важно было получить возможность создать в каждой из пьес характеры, которые в данный момент захватывали его воображение. Совершенно ясно, что такое об'яснение не об'ясняет самого главного. Почему английский драматург, работавший для очень определенной публики, так упорно и так часто обращался к одному и тому же источнику, к итальянской новеллистике? Ибо как мы видели, за исключением одного раза, когда он изменил новелле для комедии («I suppositi» Ариосто), он последовательно держался новеллы. Ибо эпизод с Ариоданте и Луркено, заимствованный из «Неистового Роланда», представляет собою самую настоящую новеллу: в «Furioso» их немало. Очевидно новелла представляла для Шекспира какой-то особый интерес, и в частности новелла итальянская. В чем этот интерес заключался?



Сцена театра Шекспира
Рисунок современника

Новелла — исконный итальянский жанр. Итальянская новелла — самый типичный городской жанр в самой типичной стране городских государств. Новелла впервые в мировой истории дает вполне отчетливые образцы буржуазной литературы. Мировоззрение и мироощущение буржуазии отразились в новеллах с такой яркостью, которая нескоро найдет равную себе. Самая форма новеллы как нельзя лучше отвечала запросам молодого, полного жизни и буйной энергии класса, каким была итальянская буржуазия в эпоху расцвета новеллы. Для новеллы как литературного произведения особенно типична краткость. В зависимости от искусства или особой настроенности авторов новеллы развертывались в более или менее расчленений, более или менее драматизированный рассказ.

Итальянская буржуазия создавала новелу тогда, когда она находилась на под'еме и была преисполнена творческих сил. Почему же именно к такому жанру потянуло Шекспира? Какое тут действовало родство?

Англия века Елизаветы представляла собою картину, в целом совершенно отличную от той, которую представляли собою итальянские городские государства Треченто и Кватроченто. Но была одна черта в социальном ее облике, которая роднила ее с Италией эпохи расцвета новелл. Черта эта заключалась в том, что английская буржуазия переживала век такого же буйного роста, такого же стремительного под'ема, такого же классового самоупоения, какой переживала Италия в эпоху Боккаччио, Мазуччо, Джованни Фьорентино и даже отчасти Банделло. Господствующий тон жизни елизаветинской Англии блистал еще блеклыми красками, осыпавшейся позолотой феодальной культуры. И на взгляд не очень внимательного наблюдателя существо английской жизни все еще составляли феодальные распри, придворные заговоры, соперничество аристократических клик и т. п. Но уже оживленная торговля раз'едала старые феодальные основы, уже промышленность гигантскими шагами шла вперед, завоевывая одну отрасль за другой. Уже на основе экономического роста поднималось значение городских классов, и типичная буржуазная культура выковывала свои новые формы. Ее руководящей идеологией была идеология пуританская, подобно тому как руководящей идеологией юной итальянской буржуазии в эпоху Гвидо Кавальканти и Данте-Алигиери была идеология еретическая, «эпикурейская».

Шекспир почувствовал это внутреннее родство. Он стоял на перепутьи. На его глазах умирало феодальное общество и одерживало свои первые победы в области идеологии буржуазное. Чутьем гения Шекспир понимал, что будущее принадлежит не эссексам и не саутгэмптонам, а тем ольдерменам Сити, которые причиняли ему так много неприятностей. И он знал, что эти джентльмены в черных костюмах и круглых шляпах, которые окружали в его «Глобусе» просцениум театра, — более настоящие единственные, чем придворные франты в шелках и бархате, занимавшие оба края подмостков и мешавшие играть его актерам.

Для своей буржуазии Шекспир должен был искать сюжетов ей доступных и ей интересных. И было опять-таки чертою большого гения, что за этими сюжетами он обратился к Италии, к итальянской новелле, к ее сгущенной динамике, которую он мог при помощи своего мастерства и сердцеведческого дара развертывать в такие сложные и глубокие пьесы, как «Ромео» и «Отелло».

Для молодого английского буржуазного общества нужны были сюжеты, отмеченные печатью той страны, которая была лабораторией всяческих буржуазных экспериментов — социальных, политических, идеологических, литературных: печатью «Италии златой».

Анатолий Глебов

Драма и метод

Нельзя сомневаться в том, что Шекспир по праву занимает ведущее место в нашем Пантеоне классиков драматургии. Достаточно напомнить, что всегда и во все эпохи передовые демократические революционные умы отводили ему это место, и это превратилось в своеобразную традицию, в то время как против Шекспира выступали явные или скрытые реакционеры и филистеры. Лессинг, борющийся с Герстенбергами и пасторами Геце, Гегел, говорящий о «бессмертных» трагедиях Шекспира, Маркс, называющий «скотиной» ренегата Руге за выпад против великого драматурга; нелестно аттестующий по этому же поводу Бенедикса; цитирующий в третьей главе первой книги «Капитала» рассуждение о золоте из «Тимона Афинского»; признающий Шекспира подлинным образцом того, чем должен быть драматург. Энгельс, ставящий в пример «шекспировскую живость и богатство действия», отождествляющий с Шекспиром подлинную реалистичность. Ленин, любивший «заглянуть в какой-нибудь томик Шекспира» (по воспоминаниям тов. Н. П. Лепешинского). Плеханов, преклонявшийся перед гением Шекспира, защищавший его от выпадов Юма, Бельжама, Попе, подчеркивавший, что именно **«демократическая** часть публики английских театров питала самую горячую приверженность к Шекспиру» и бурно протестовала против его «причесывания» на аристократический лад. Пушкин и его близкая к декабризму плеяда, отстаивавшие Шекспира от приверженцев «благородного» стиля русского придворного театра. Недостаточно ли всего этого, чтобы понять место и значение Шекспира в нашей социалистической культуре?

Шекспиризация советского театра — лозунг не случайный. Он вытекает из всей совокупности культурных проблем, стоящих перед нами, и его можно понять лишь в свете этих проблем. Известно ленинское положение: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм, нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство». В процессе критической переработки всего культурного наследства наша культура одно отбрасывает, установив его ограниченность, ложность, непригодность, другое выдвигает на первый план. Это полностью относится и к искусству, в частности к театру и драматургии. Нами до сих пор еще не в достаточной мере усвоено коренное ленинское требование тщательного изучения **«всей культуры, всех знаний, всего искусства»**. Не факт ли, что налитпостовская «обойма классиков» — Л. Толстой, Стендаль, Бальзак — незаслуженно отодвинула в тень Флобера, Свифта, Рабле Салтыкова-Щедрина и т. д. и т. д.? Не факт ли, что «вапмовская обойма» — Бетховен и Мусоргский — заслонила всех остальных композиторов? Не факт ли, что в области живописи некоторые товарищи неумеренной канонизацией фламандцев отодвигают в тень не менее, если не более важных для нас мастеров? Все это факты. И они никак не согласуются с ленинским заветом внимательно изучить и освоить **все** наследство в данной области.

Этих аналогий нельзя забывать, когда ставится во всю широту вопрос о шекспиризации театра.

Некоторые драматурги под учебой у Шекспира понимают механическое копирование отдельных его приемов (разработка «крупным планом» основного персонажа в ущерб прочим, монолог, белый стих и т. д.). Еще Лессинг сказал: «Шекспира надо изучать, а не обкрадывать». Что значит «изучать» для нас? Только одно: переосмыслить по-нашему Шекспира. Основное, чем дорог нам Шекспир, это его могучая жизненная правда, стихийно, вслепую нащупанное им соответствие об'ективной диалектике. Методология, разработанная классиками марксизма, дает нам возможность сознательно подойти ко многому из того, что гениальный Шекспир нащупал стихийно. Нужен конкретный марксистский анализ Шекспира, произведенный **крупнейшими** силами, какими только располагает наша литература. Приведу только два примера, чтобы пояснить, какие любопытнейшие и порой неожиданные увязки встретятся на этом пути. Доказывая диалектичность права и нравственной области, Гегель приводит в пример латинскую пословицу: summum jus summa injuria, т. е. «абстрактное право, доведенное до крайности, переходит в несправедливость». Касаясь этого же вопроса и приводя ту же пословицу, Плеханов ссылается, как на «блестящую иллюстрацию» на... «Венецианского купца» Шекспира. Разве это не благодарнейшая тема для литературно-критического этюда — дать конкретный анализ Шейлока в свете приведенных цитат? И разве это не предметный урок для писателя, не образец плодотворнейшего применения диалектического метода в живой литературной практике? Шекспир мог учиться и учился диалектике только у жизни. Мы имеем счастливую возможность анализировать жизненную диалектику, владея уже научным методом. Каждый из приводимых Гегелем примеров диалектики чувства («гордыня предшествует падению», «слишком острое скоро притупляется», «крайняя печаль и крайняя радость переходят друг в друга», «слезы от радости», «глубочайшая скорбь, проявляемая улыбкой» и т. д.) легко проиллюстрировать соответствующими местами из шекспировских пьес. Лир, Макбет, Гамлет, Ромео и т. д. встают перед глазами в разных фазах их развития. А Отелло, образ, целиком сотканный из противоречий, из переходов одного состояния в другое, — не благодарный ли это материал для диалектического анализа?

Мощное и стремительное развитие темы и сюжета из единого зерна, диалектическая противоречивость этого развития, всегда ясно намеченное ведущее начало коллизии, соответствие об'ективной диалектике, многогранность — вот то основное, чем богат, как никто, Шекспир. И именно эти моменты являются важнейшими при построении марксистско-ленинского метода в драматургии. Именно в этой стихийной диалектичности Шекспира — секрет мощной силы его анализа и мощной напряженности чувства. Не вульгаризируя, не обкрадывая Шекспира вместо того, чтобы его изучать, драматургия социалистической эпохи должна научиться шекспировскому проникновению в реальность жизни, превратить шекспировский опыт в метод, в сознательное владение диалектикой, образец которого дали нам классики марксизма.

ШЕКСПИР в ТЕАТРАХ МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА

В текущем сезоне шекспировские пьесы идут в ряде театров Москвы и Ленинграда. «Ромео и Джульетту» ставит Театр Революции, «Короля Лира» — Госет, «Антония и Клеопатру» — Камерный театр, исторические хроники — Театр Красной армии, «Ричарда III» — Большой драматический театр им. Горького (Ленинград) и, наконец, «12 ночь» идет в двух театрах — МХТ II и Ленинградском Большом Драматическом театре.

Клише портрета Шекспира и заставок изготовлены цинкографией «Крестьянской газеты» под руководством тт. Бушаева и Иванова

Академик Н. М. Розанов

ОБРАЩЕНИЕ К ШЕКСПИРУ

ОЖИВЛЕНИЕ интереса к Шекспиру — отрадное явление наших дней, чреватое, как хочется думать, многими благотворными последствиями для литературы и театра. Ничем мировое значение гениального драматурга, увенчанного лаврами столетий, не подчеркивается так ярко, как фактами постоянно повторяющихся обращений к нему, как к неиссякаемому и живительному источнику драматических и сценических вдохновений. Достаточно припомнить хотя бы несколько фактов.

Вскоре после смерти Шекспира (1616 г.), при тираническом господстве пуритан, от'явленных врагов театра, Англия пережила продолжительный период отчуждения от величайшего из своих поэтов. А в последнее десятилетие XVII века, в эпоху реставрации, когда английская литература подчинилась влиянию французского ложноклассицизма, пьесы Шекспира, если и появлялись на сцене, то не иначе, как в переделках, совершенно искажавших их содержание. Яркое солнце шекспировского реализма слепило глаза робким поклонникам ложноклассических вкусов, а смелость и свобода его драматических приемов противоречила стеснительным оковам поэтики Буало.

Только в середине XVIII века, когда на английской почве ложноклассицизм потерял свое прежнее обаяние, началось возрождение Шекспира в Англии. Громадную роль в этом сыграл знаменитый актер Давид Гаррик, с величайшим успехом выступавший во многих шекспировских пьесах. Параллельно с этим восстановлением Шекспира на сцене и несколько опережая его, шла реабилитация его творчества в английской критике и литературе, соединенная с борьбою против стеснительных ложноклассических пут и возвращением к национальным приемам свободного творчества, самый блестящий пример которого дал великий драматург. Руководящую роль в этом играли писатели сентиментального направления, стремившиеся к сближению литературы и искусства с жизнью, к преодолению всяких условностей и фальши. Во всех этих вопросах Шекспир являлся для них желанным союзником и неоценимым руководителем.

Большая роль на долю Шекспира выпала и в самой Франции, где твердыни ложноклассицизма казались несокрушимыми. Литература и театр здесь также действовали согласно. Гастроли Гаррика в Париже (в шестидесятых годах XVIII века) произвели настоящий фурор и обратили всеобщее внимание на гиганта драматической поэзии, великие достоинства которого еще раньше оценил, хотя и условно, оракул своего века Вольтер («Письма об англичанах» 1732 г.). Полное же, безоговорочное восхищение Шекспиром мы находим как у редактора знаменитой «Энциклопедии» Дидро, явившегося реформатором в области драмы, так и у «властителя дум» второй половины века Руссо, главы европейского сентиментализма, а также у их многочисленных учеников, из которых Себастьян Мерсье в своем «Новом опыте о драматическом искусстве» дал такую замечательную программу реформы под знаменем Шекспира всего театра, что она легла впоследствии в основу «романтического манифеста» Виктора Гюго (предисловие к «Кромвелю»), а в наши дни как бы воскресла в идеях Ромена Роллана «О народном театре».

Движение передалось и в Германию. В «гамбургской драматургии» Лессинг, ниспровергая ложноклассическую поэтику, борется под двойным знаменем Аристотеля и Шекспира, а у деятелей литературной революции, известной под именем «периода бури и натиска» с Гете во главе, Шекспир сделался предметом настоящего культа и, начиная с «Геца фон Берлихингена», оказал могучее влияние на произведения эпохи, в которых на каждом шагу слышатся отзвуки шекспировского творчества. Можно сказать, что веяние шекспировского гения чувствуется на всем т. н. «классическом» периоде немецкой литературы, периоде полной зрелости талантов Гете и Шиллера.

Бури революции и практические задачи современности отстранили на некоторое время на второй план вопросы литературы и искусства, но когда, в начале XIX века, на всем Западе образовались романтические школы, всюду наблюдается вновь у английских, французских и немецких романтиков возвращение к Шекспиру. Кольридж подвергает основательной эстетической оценке драмы Шекспира, Шлегель дает замечательный перевод их на немецкий язык, Гюго на Шекспире обосновывает свою «романтическую» драму и пишет восторженную книгу о британском драматурге и т. д. Постоянно в течение XIX века и особенно во вторую половину его, когда восторжествовавший всюду реализм поставил вновь литературу лицом к лицу с Шекспиром, творец бессмертных трагедий и комедий делается предметом самого тщательного изучения и порождает о себе такую колоссальную литературу на разных языках, какая едва ли выпала на долю какого-либо другого писателя. Можно было бы написать целые тома о том, как в XIX веке в различных странах Шекспир изучался, комментировался, переводился, поднимался, ставился на сцену и т. д. Общее признание его колоссального драматического таланта стало в настоящее время трюизмом, а нападки немецкой «реалистической» критики Рюмелина, а у нас Толстого («Шекспир») нашли себе очень мало отзвуков и сочувствия.

В Россию Шекспир проникает в середине XVIII в. и делается сразу жертвой неуклюжих переделок и подражаний. Екатерина II превратила «Виндзорских кумушек» в пьесу «Вот каково иметь корзину и белье». Сумароков, претендовавший на звание «российского Мольера», хотел также соперничать с Шекспиром, для чего исказил до неузнаваемости «Гамлета», окончив «трагедию» свадьбой Гамлета и Офелии и восшествием их на королевский трон. Переделки пьес Шекспира не ограничились эпохой реставрации в Англии, но представляли частое явление и в XVIII веке, отвечая ложноклассическим вкусам эпохи. Тенденция оканчивать шекспировские трагедии благополучной развязкой сказалась в самой Англии еще в конце XVII века. Так, «Король Лир» заканчивался тогда полным торжеством добродетельной Корделии и вступлением ее на отцовский трон. Даже такой тонкий знаток Шекспира, каким был Гаррик, заразился общим поветрием и не воздержался от искушения завершить «Ромео и Джульетту», эту трагическую «повесть, печальнее которой нет на свете», счастливым браком юных влюбленных. Подобные же операции совершал над Шекспиром, в угоду ложноклассическим вкусам, и один из первых французских переводчиков Шекспира Дюси, авторитет которого стоял высоко в глазах Сумарокова.

Первым нашим писателем, составившим себе более правильный взгляд на Шекспира, был воспитавшийся на лучших английских и немецких авторах Карамзин, который перевел «Юлия Цезаря» и в «Письмах русского путешественника» дал надлежащую оценку гению его автора. Восторженное отношение к Шекспиру русские сентименталисты, возглавляемые Карамзиным, унаследовали от своих западных образцов. То же произошло и с русскими романтиками. Значение Шекспира в творчестве Пушкина всем хорошо известно. Увлечение передалось и в эпоху сороковых годов. Достаточно вспомнить Белинского с его статьями о «Гамлете» и о Мочалове в роли Гамлета. Вопрос о шекспировском влиянии в России хорошо разработан в книге французского ученого Лиронделля.

Благодарной задачей для наших литературоведов является продолжить прекрасную французскую работу, доведенную только до 1840 г., и исследовать шекспировское влияние в России во второй половине XIX века и вплоть до наших дней. За недостатком места ограничусь замечанием, что основателем научного изучения Шекспира в России, первым русским шекспирологом, стоявшим на высоте европейской науки, был профессор московского университета Н. И. Стороженко, автор «Предшественников Шекспира» (1872), «Опытов изучения Шекспира» и т. д.[1].

Вряд ли какой-нибудь из иностранных поэтов переводился на русский язык так часто, как Шекспир. И тем не менее нельзя сказать, чтобы мы обладали достойной подлинника передачей его для русского читателя. В этом отношении много еще остается сделать. Заслуг многих из прежних переводчиков (в особенности Кронеберга, Дружинина, Сатина и некоторых других) отрицать не приходится, но вместе с тем нельзя не заметить, что прежние переводы не всегда в состоянии удовлетворить запросов нашего времени. Необходимым условием хорошего перевода считается, и совершенно справедливо, не только точная передача текста, но и соблюдение художественной формы подлинника. Между тем старые переводчики обращали на это недостаточно внимания.

Переводить Шекспира очень трудно, отчасти по языку, уже устарелому и нуждающемуся в филологическом толковании, отчасти по необычайной насыщенности шекспировской речи мыслями и образами. Современный переводчик не может обходиться без специальных шекспировских словарей и часто нуждается в помощи специалиста-шекспиролога. По выражению одного из лучших его толкователей Эдуарда Даудена, «К Шекспиру ни с одной стороны нельзя подойти путем дилетантизма». В связи с этим нельзя не выразить горячего пожелания, чтобы у нас осуществились такие научные учреждения, в которых, наряду со специалистами по романским и германским литературам вообще, могли подготовляться и шекспироведы.

Идя навстречу давно ощущаемой потребности, наши издательства приступают к новым изданиям Шекспира. ГИХЛ в непродолжительном времени выпускает том «Избранных драм» («Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Сон в летнюю ночь», «Буря») в новых переводах. Необходимо, чтобы в серию своих «однотомников» издательство включило и Шекспира, если и не целиком, как это делается в английских и немецких изданиях, то, по крайней мере, в значительном количестве пьес. К подготовке издания «Полного собрания сочинений» Шекспира в 10 томах и в новых переводах (с широко охватывающим комментарием и иллюстрациями) приступило издательство «Академия», рассчитывающее выпустить в течение двух ближайших лет пять томов.

Хороший перевод, отвечающий современным требованиям и отличающийся литературными достоинствами,—первое условие для проведения Шекспира в широкие массы читателей, а также для укрепления и процветания его на нашей сцене. Пьесы Шекспира, как известно, истинная сокровищница типов и характеров для сценического воплощения. Ни один драматург не обогатил театр таким количеством всевозможных изумительно ярких фигур, мужских и женских, а также трагических и комических положений. Воплощать эти образы на сцене — трудная, но вместе с тем и увлекательная художественная задача для всякого истинного служителя драматического искусства. Недаром же наиболее сильные талантом артисты всегда стремились к исполнению шекспировских ролей и многие из них, как Росси, Сальвини, Ирвинг, Поссарт, Барнай и т. д., именно в этих ролях заслужили себе большую славу.

Исполнителям шекспировских пьес никогда не следует забывать наставлений Гамлета актерам (д. III, сц. 2), общий смысл которых заключается в призыве к чувству меры, как основному принципу всякого истинного искусства: ничего излишнего, чрезмерного, парадоксального, изысканного и т. д. Понятно, что эти заветы должны иметь силу и для режиссера. Дать художественную постановку на сцене любой пьесы Шекспира — трудная, но и захватывающая задача, при выполнении которой режиссеру остается достаточно простора в том или ином понимании общего замысла и отдельных характеров пьесы, в достижении ансамбля и художественной цельности впечатления, во внешнем оформлении при помощи современных технических средств и т. д. Нельзя не заметить, что разного рода сценические указания (места действия, деления на акты и явления и т. п.) в тексте пьес Шекспира очень часто не исходят от самого драматурга, а представляют прибавления позднейших издателей. Поэтому режиссер может относиться свободно к таким указаниям. Вообще сфера его полномочий достаточно велика.

В современной сценической практике часто проводится в жизнь принцип большой свободы режиссера в толковании авторского текста, который нередко рассматривается только почти как сырой материал для разнообразных замыслов и комбинаций. Известную закономерность такого принципа по отношению к обширному театральному репертуару, может быть, и нельзя отрицать, но он вряд ли применим к Шекспиру, который достаточно полновесен, содержателен, общепонятен, драматичен и сценичен для того, чтобы ощущалась действительная нужда омолаживать его, исправлять, переделывать, осложнять посторонними вставками и т. д. Неужели в XX веке, когда пало столько закоренелых предрассудков, нужно возвращаться к нелепому предрассудку далеких времен ложноклассицизма, допускавшему Шекспира на сцену не иначе, как в сомнительных переделках? Неужели в наши дни возможно bona fide итти по следам давно уже сданных в архив Дюси, Сумароковых и tutti quanti? Думается, что нет.

Позволительно думать, что авторитетные старые и новые голоса, зовущие драматургов и сценических деятелей равняться по Шекспиру, имеют в виду подлинного Шекспира, а не подделку под него, призывают к использованию его бессмертных творений на благо литературы и театра, а не к сомнительным перекройкам и препарированиям его высокохудожественного наследия, занимающего исключительное положение в истории поэтического искусства.

Будем надеяться, что в ближайшие годы издательства обогатят литературу новыми прекрасными переводами Шекспира, что деятели театра порадуют нас образцовыми постановками подлинного Шекспира, без искажений и посторонних примесей, что драматурги дадут самостоятельные пьесы, в которых обнаружится благотворность тщательного изучения драматической техники Шекспира.

[1] Ср. мою статью «Н. И. Стороженко — первый русский шекспиролог» («Журн. мин. нар. просв.» 1906 г.).

СМ. Н20 л.