

1
260
302

С Т Е Н О Г Р А М М А

ДОКЛАДА Б.М.ЗАГОРСКОГО "ШЕКСПИР НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ"

31-ГО Октября 1937г.

77

Тема "Шекспир на советской сцене" не может быть подробно разобрана и проанализирована, если мы не соединим ее с темой о русском, дореволюционном Шекспире, так как иначе многое будет непонятно и многое не будет вскрыто, тем более, что эта тема о русском сценическом Шекспире совершенно не обработана и не имеет литературы. Нет книг, нет исследований о русском Шекспире, не только театральном, но даже и о литературном. Есть отдельные статьи, разбросанные в журналах, по частным темам, но объединяющей книги под названием "Шекспир в России", к сожалению, на русском языке нет. На французском языке недавно /приблизительно лет 25 тому назад - в 1912 г./ вышла книга Андре Лиронделя "Шекспир в России". Это - добросовестная книга, основывается на подлинных исторических документах, но доведена только до 1840 г. Наиболее центральный период русского Шекспира в ней не освещен. И при этом книга Лиронделя, к нашему стыду, не переведена на русский язык. Кроме того, эта книга имеет в виду больше литературного Шекспира, а не сценического, т.е. не того Шекспира, которого знал и видел русский зритель. Между тем, наша тема имеет в виду центральной точкой-сценического Шекспира.

Шекспир в России, его первое проявление - это пьеса "Гамлет" Сумарокова. Это - первая манифестация Шекспира на дворянской сцене. Вообще тема о Шекспире на сцене может быть передана в таких терминах: эпоха дворянского

стиля имела своего Шекспира, затем - эпоха сентиментального Шекспира, затем - эпоха романтического Шекспира, мелодраматического Шекспира. В конце столетия появляются попытки реалистического Шекспира.

"Гамлет" Сумарокова, написанный 170 лет тому назад, был проявлением дворянского стиля на театре, классического стиля, который использовал тему Шекспира специально для классических дворянских целей тогдашнего театра. И сам Сумароков так и писал в своем предисловии: "Мой Шекспир мало имеет общего с настоящим "Гамлетом" Шекспира. Построено было это произведение по всем правилам французской поэтики:" с соблюдением трех единств введены наперсники...."/читает, стран.4/

Самое важное, что это было дворцовый "Гамлет", в основу интриги была положена борьба Гамлета за престол. Никакой философии, никаких размышлений, никаких порывов в высь, в мировдание, никаких обобщений. Дворцовый переворот, дворцовая интрига развернуты в этой трагедии. Дычала пьеса дворцовой атмосферой, дворцовой интригой, дворцовым переворотом и вдруг эта пьеса в России стала злободневной.

"Как только цесаревич, наследник, будущий император Павел I оказался в положении Гамлета....."/читает/, т.е. случилось тоже самое, что описывается в трагедии "Гамлет". Это было настолько злободневно и ясно, что в эпоху Екатерины II и Павла I пьеса была запрещена. Актер Брокман, когда Павел I был за границей, в Вене, отказался играть в присутствии цесаревича "Гамлета", сказав "иначе в зале и на сцене будут два Гамлета"/Шильдер/.

В аналогичном положении была пьеса и в эпоху самого Шекспира. Случилась та же самая история. Мать графа Роберта Эссекса — Леттеция Кнорис вышла замуж за убийцу его отца. Эта история была популярна в то время в Лондоне, когда Шекспир писал свою пьесу, то атмосфера этой злободневности окружала спектакль. Не было зрителя в Лондоне, который не знал бы про эту трагедию Эссекса — одного из покровителей и вдохновителей Шекспира, друга и родственника Ретланда, т.е. всей той прослойки, которая поддерживала театр Глобус и была покровителем Шекспира. Пьеса "Гамлет", возможно, была заказана Шекспиру в честь и заслуг Эссекса.

Эта переключка злободневности, которая была при рождении "Гамлета" перешла в трагедию Сумарокова, оказавшуюся волей судеб злободневной и исчезнувшую в то время из репертуара.

Следующий этап использования Шекспира на дворянской сцене был сделан Екатериной II. Это — "Виндзорские проказницы". Ей нужно было использовать театр Шекспира для того, чтобы дать урок своим поданным, в особенности дворянской прослойке, окружавшей престол. Затем Шекспир переходит в другую эпоху. Начинается эпоха сентиментального Шекспира, совпавшая с пропагандой Карамзина. Карамзин — один из первых действительно и серьезно пропагандировал Шекспира в русской литературе. Его перевод "Юлия Цезаря" Шекспира был конфискован и сожжен. Величайшая редкость найти сейчас перевод "Юлия Цезаря", сделанный Карамзиным.

Пропаганда Карамзиным именно Шекспира останется в истории русской шексперианики. В стихах о Шекспире Ка-

рамзин первым провозгласил Шекспира мировым гением, которому мы обязаны подражать. Но это только осталось на страницах изданий, книг, потому что его "Юлий Цезарь" был конфискован и сожжен и не вышел на подмости. Это осталось только литературным влиянием, которое оказало большие последствия, например, на Пушкина. Пушкин много заимствовал в отношении Шекспира от Карамзина. Но тут начался огромный разрыв между литературным Шекспиром и сценическим. В журналах пропагандировался Шекспир; на сцене же с дворянским зрителем, с зрителем, воспитанным на ~~Кедебу~~бу, на пьесах, где можно было поплакать, подлинный Шекспир не мог иметь места. Вот почему начинается серия переделок Шекспира.

Мы имеем целый ряд спектаклей, данных во время молодости Пушкина. Это - "Отелло" Вельяминова /1806г./. Его Отелло не муж, а жених Дездемоны, которая умоляет отложить брак из-за боязни проклятия отца... /читает выдержку стр.11/.

Также был сделан "Король Лир" под названием "Леар" Гнедича, который прославился переводом Илиады.../читает выдержку стр.12/. Он устраняет сумасшествие Лира и смерть Корделии, все кончается благополучно, дочь плачет на груди у отца, а Лир возвращает престол. Опять мотив борьбы вокруг престола проходит и здесь.

Третьей новинкой был "Гамлет" Висковатова. Перевод, в отличие от предыдущих, был сделан в стихах, однако ушедший далеко и от трагедии Шекспира и от трагедии Сумарокова...."/читает стр.12/.

Здесь все перевернуто вверх ногами. Пушкин в 1814 г. поднял на смех все попытки Висковатова быть трагиком: "Скажи всему....."/читает/.

Между прочим, переделывать Шекспира на русский язык люди не стеснялись. Например, один из них так и писал: "Шекспир, аранжированный для русского театра". Аранжированный Шекспир проходил во времена Пушкина на русской сцене. Вскоре использование Шекспира для классовых целей переходит в руки буржуазии, которая действует под флагом романтического театра.

А.А.Шаховской, который проходит у Пушкина в ряду его замечаний, как истый театрал, использовал Шекспира два раза и обе эти работы не были опубликованы у нас. "Буря" была поставлена в петербургском театре в 1821 г. 26 сентября, и "Фальстаф"—там же в 1825 г.

"Буря" по практике Шаховского и тогдашнего театра была переделана в громадный романтический спектакль. Это называлось: "Волшебное романтическое зрелище в трех действиях, в стихах и в прозе, пение с машинами..." /читает/.

Это было действительно великолепное зрелище, но никакого Шекспира там не было. Надо сказать, что Шаховской вообще не стеснялся. Он ~~ура~~, например, Пушкина, его "Руслана и Людмилу" переделал и назвал "Волшебный спектакль фин". Также он поступил с "Бахчисарайским фонтаном". Пушкин в то время был в ссылке и не мог реагировать, но обе эти переделки Шаховского были поставлены в русском театре и прошли с большим успехом. Кстати надо заметить, что Шаховской создал В.А.Каратыгина и других. Для него Шекспировская "Буря" и "Фальстаф" были предлогом для спектакля.

Фальстаф был сделан у него хвастуном, трусом. Думают, что Фальстаф хвастун, трус и об"едала. Между тем, осмеяние дворянской, феодальной чести Шекспир вложил в

уста этого остроумного персонажа, и без сарказма Фальстаф невозможен.

Итак, мы дошли до эпохи Пушкина. Эта эпоха характерна тем, что Пушкин создал своего "Бориса Годунова" под знаком "отца нашего" Шекспира впервые провозгласил лозунг о законах народного театра в противоположность придворному театру Корнеля и Расина. И он же не видел на сцене ни одной подлинной пьесы Шекспира.

Интересно отметить то, что Карамзин ездил за границу, но Пушкин за границей не был и к тому времени даже не владел английским языком. Его знакомство с английским языком датируется 1829 годом. Он читал Шекспира на французском языке. Путем необычайного проникновения Пушкин понял Шекспира так, как не понял его ни один из современников, вплоть до Карамзина, Жуковского, Кюхельбекера. Пропаганда Шекспира Пушкинами сыграла колоссальнейшую роль. Помимо "Бориса Годунова", у Пушкина проходит ряд опытов под знаком Шекспира. В "Русалке" — сцена из Шекспира. В маленьких трагедиях через театр Корнуэля проходит влияние Шекспира. В "Графе Нулине" — пародия Лукреции Шекспира. "Мера за меру" Пушкин старался перевести, но, боясь того, что русский театр не сыграть эту трагедию на сцене, он делает из нее "Анжелло", т.е. Пушкин работает во всех сферах шекспировского влияния, являясь настоящим пропагандистом Шекспира того времени. Вся театральная поэтика Пушкина была проникнута шекспировским воздействием, шекспировским влиянием. Вот почему тема о Пушкине, как пропагандисте Шекспира, занимает очень видное и центральное место в нашей теме вообще о русском Шекспире.

Такова первая эпоха — переделки, аранжировки,

очень вольные, которые использовали Шекспира для своих целей. Впервые условно подлинный текст Шекспира появился в бенефис актера Брянского в 1838 году в "Ричарде" III. При этом Брянский не знал английского языка. Ему сделали подстрочник и он переводил Ричарда III-го.

В 1836 году появился "Отелло" в переводе Панаева, современника Некрасова. В 1837 году появился знаменитый перевод Полевого, по которому играли Мочалов, Каратыгин и который дожил до конца века. Актеры страшно любили перевод Полевого. Он превосходно звучал для актеров, как в смысле интонаций, так и дикции Шекспира, хотя это было очень далеко от Шекспира.

Разрыв между литературным Шекспиром и сценическим Шекспиром продолжался дальше. Фет в 1859 году перевел очень благопристойно "Юлия Цезаря" Шекспира, но никто не играл по этому переводу. Ряд литературных переводов Шекспира остался только лишь на бумаге. Никто этими переводами и актеров не пользовался. Даже Ленский варьировал переводы Шекспира. Он брал куски из Кроненберга, Соколового и Дружинина, подбирая для себя выигранные куски. Это делал один из самых культурных русских актеров — Ленский.

Все переводы Шекспира были только более или менее близки к Шекспиру, но ни один из них не давал для актера подлинного Шекспира.

Спектаклем "Гамлет" в 1837 году начался романтический Шекспир на русской сцене, но это не только романтический Шекспир, а также и московский Шекспир. Только в Москве прозвучал "Гамлет" в исполнении Мочалова с под-

линой, невероятной силой, и эта сила об"яснялась московскими условиями. В той же роли, в том же переводе Полевого, играл Каратыгин на петербургской сцене. В этом спектакле обнаружилась социальная природа двух театров — Александринского и Московского. Поскольку Александринский театр был и оставался придворным театром, как говорил Николай I "Мой театр", близкий ко двору, — вкус двора и его зрителя, вкус Николая I диктовали Александринскому театру особый подход к классике.

В Москве, с ее университетом, с Гриневским, с борьбой славянофилов и западников, с оппозиционным отношением к центру, к другой столице, была совершенно другая атмосфера для создания особого Гамлета.

Действительно, эти два Гамлета /на сцене Александринского театра и на сцене Московского театра/ прозвучали совершенно различно.

Имейте в виду, что Мочалов преклонялся перед Шекспиром, как и перед Пушкиным. Для Мочалова имя Шекспира и имя Пушкина были святыми именами, в то время как для Каратыгина они представлялись по-другому. В одном из писем Каратыгин писал: "Появился "Борис Годунов" Пушкина. По моему, это галимат"ья в шекспировском духе".

Как же Каратыгин мог сыграть Гамлета при таком подходе к Шекспиру? Мы знаем по Белинскому и другим источникам про это сражение двух больших трагиков, но самый подход, самая трактовка Гамлета была различна. Для Мочалова, как выражался Герцен, в атмосфере глухоты, безответности, духоты, тогдашнего режима Гамлет сверкал молниями грандиозного восстания. Моча-

лов давал Гамлета бунтующего, сильного по природе. У его Гамлета не было никаких колебаний. Это был очень сильный волевой Гамлет. Гамлет со шпагой в руке был страшен для окружающих. Когда он использовал вставку Полевого: "За человека страшно мне", то действительно оправдывалась тогдашней страшной атмосферой. В то время душили таланты, был убит Пушкин, затем Лермонтов, Грибоедов; ряд писателей был сослан на каторгу, даже Дельвиг умер после встречи с Бенкендорфом; Рылеев был повешен. Все гложло, все гибло при таком режиме. Поэтому "За человека страшно мне" в устах Мочалова, с клинком Гамлета в руке, сверкало оправданно. Вот что передал, помимо гения, Мочалов.

Что мог дать наряду с этим тогдашний Гамлет Каратыгин в Петербурге? Вот Родиславский писал в своих воспоминаниях, в "Ежегоднике" о Каратыгине: "В этой роли Каратыгин был весьма неудовлетворителен".../читает/.

Это возвращение к трактовке Сумарокова вполне естественно в устах Каратыгина, любимца Николая I-го, друга Булгарина, в условиях петербургской сцены нельзя было иначе подойти к Гамлету.

В борьбе этих двух Гамлетов вскрывается различие использования одного и того же Гамлета в одном и том же переводе.

После смерти двух трагиков — Мочалова и Каратыгина — вообще почти окончился драматический Шекспир на русской сцене. Не было заместителей. Леонидов, заменивший Каратыгина и другие, которые играли после Мочалова, не могли приблизиться к атмосфере, созданной этими трагиками. Но борьба вокруг Шекспира продолжалась. Продолжалось упорное использование Шекспира на сцене в своих классовых це-

лях.

Якунин в своей книге встреч и воспоминаний излагает следующую скандальную историю, как он выражается. Это — "Укрощение строптивой". "Укрощение строптивой" шло на малой сцене и "только Федотова произнесла слова.... о покорности жен, как из лож засвистели... великому Шекспиру"/читает стр.26/.

Вот как нагло использует этот человек, мемуарист, совершенно ясную картину 60-х годов. Это — грандиозное пробуждение всей страны, это — борьба общественных групп. Ясно, что и переводчик и отчасти невольно сами актеры что-то сделали в этой замечательной пьесе, использовав ее для выпада на женское движение того времени, и мемуарист, показав факт, перелагает на "ложу со стриженными девицами". Это был протест против наглого использования знаменитого классика во имя таких целей.

В мою тему не входят переводческие вопросы, как тогда переводили. У нас в РГО проходят вечера, где вопросы о переводах освещаются особо, но просто любопытно, как путем небольших изменений Шекспир использовался так, как это было нужно тогдашними группировкам.

Это была эпоха измелчания Шекспира. Московский Сарса, Васильев-Флеров упрекали актера Трубецкого в том, что он не дал в Гамлете "принца". Они писали следующее:.../читает стр.27/.

Вот видите, и критика продолжала линию классового использования Шекспира. Один из виднейших критиков так руководил актерами, что толкал несчастного Тру-

II.

бецкого не к человеку Гамлету, а к принцу, аристократу, и это было на фоне измелчания тогдашнего репертуара.

Один из больших критиков Баженов писал: "Быть или не быть Шекспиру на нашей сцене". Он же писал: "Мне страшно, когда на афише Малого театра вдруг вынырнет пьеса Шекспира"/читает/.

Я нарочно привожу эти выдержки, чтобы показать на отношение к Шекспиру в ту эпоху. Обыватели не понимали, почему вдруг появился Шекспир, хотя мы знаем, что Ермолова, Федотова, Южин, Ленский и другие создали большие шекспировские образы. Актеры прорывались к Шекспиру очень затрудненно, с большой борьбой. Когда приходил блаженный час бенефиса и актер выбирал Шекспира, то дирекция весьма подозрительно относилась к этому англичанину.

Есть замечательные мемуары Гнедича /эпоха 60-х годов/. Он пишет, что когда ставили Шекспира, актеры, не ведущие, не бенефицианты старались всеми силами не попасть в число исполнителей, так как Шекспира было очень трудно играть особенно в тогдашних переводах и трактовках.

Период буржуазного Шекспира - это Московский Художественный театр. Его "Юлий Цезарь" был подражанием, но это была попытка впервые приблизиться к Шекспиру со всеми подробностями эпохи, со всеми особенностями драматурга, хотя В.И.Немирович-Данченко в своей книге, недавно вышедшей, пишет: "Этот спектакль не дал удовлетворения Художественному театру, а декорации "Юлия Цезаря" были проданы на другой год в Киев. Это был не "Юлий Цезарь" Шекспира, а, - как он пишет, - Рим

в эпоху Юлия Цезаря".

Из этих мемуаров можно видеть факт важный для истории театра. Если В.И.Немирович-Данченко пишет, что это был не "Юлий Цезарь" Шекспира, а Рим в эпоху Юлия Цезаря, то значит, в этом спектакле не было подлинного Шекспира.

Вот как мы пришли к Шекспиру к Октябрьским дням после февральской революции. Это была эпоха измелчания Шекспира, была эпоха Крылова, Дьяченко и Шпагинского, эпоха, когда были забыты традиции Щепкина, Мочалова и даже блестящий Каратыгин оверкал, как напоминание о театральной школе. Шекспир не был раскрыт подлинно со всем великолепием, с подлинным реализмом. Это было откровенное классовое использование Шекспира, с одной стороны, а с другой — неумение подойти к Шекспиру, и только иногда, в игре Ермоловой, в игре Жина, в игре Ленского прорывалось дыхание Шекспира, обаяние большого актерского мастерства. Но безрежиссерье, безкультурье губило эти порывы.

Итак, мы дошли до эпохи советского Шекспира. Должен вам сказать, что февральская революция ничего не дала и тогда Шекспира не было. Тогда было увлечение распутинскими пьесами, доигрывали Гнедича, Шпагинского, Крылова, и впервые порыв к Шекспиру прозвучал в ~~первый~~ году Октябрьской революции.

Я помню вечера, когда Шекспир в первые годы революции игрался в Москве на семи площадках в один вечер. Луначарский тогда говорил, что только у нас Шекспир идет так любимо, так близко к зрителю, кото-

рый прорвал замкнутые стены императорских театров.

В Москве за сезон 1917-1927 года прошли следующие пьесы: в новых постановках "Буря", "Венецианский купец", "Виндзорские проказницы", "Гамлет", "Король Ричард III", "Мера за меру", "Отелло", "Ромео и Джульетта", "Сон в летнюю ночь", "Укрощение строптивой", "Юлий Цезарь", которые привлекли в театр 400 тысяч зрителей. Новый зритель ринулся на классику. Тут был не только Шекспир, но Лопе де Вега и другие классики. В особенности сильная тяга была к Шекспиру.

Большой театр в Ленинграде ставил "Отелло", "Леди Макбет", "Много шума из ничего", "Юлий Цезарь", "Венецианский купец". Даже Александрийский театр, растерявший Шекспира в эпоху Рышкова, поставил "Антония и Клеопатру" и "Отелло".

Можно сделать заключение, что перед нами как будто расцвет шекспировского театра? Глубокое заблуждение, потому что этот грандиозный количественный рост и тяга зрителя к Шекспиру не оправдывалась ответной тягой актера, режиссера к раскрытию по новому советского Шекспира. Еще Гоголь в письме к Щепкину, когда этот актер ему жаловался, что нечего играть, писал: "Возьмите старый репертуар и посмотрите нынешними и свежими очами".

Гоголь впервые выдвинул идеал режиссера на русской сцене. Гоголь многое заимствовал у Пушкина в своей поэтике. Он оказывал большое умственное влияние на Щепкина, и многое должно быть вскрыть от Гоголя.

Когда Гоголь писал о "свежих нынешних очах", то он повторял слова Шекспира. Вы помните, как Шекспир определяет роль актера в "Гамлете". "Актер - это обзор и крат-

кая летопись века", т.е. актер отражает в своих творениях все важное, все характерное в своем веке, причем каждый актер в свою эпоху играет ту или другую роль иначе, чем актер другой эпохи. Например, Мочалов играл иначе те же роли, чем Яковлев. Это объясняется тем, что в каждую эпоху классик истолковывается и объясняется по-иному.

В первые годы революции классики читались по-новому? Нет. С одной стороны это было доигрывание старого измельчавшего Шекспира, а с другой - ставили по старинке или возобновляли старые спектакли, или же это была эпоха откровенного экспериментаторского театра, имевшего дело не с авторами. Радлов пишет относительно своего спектакля "Виндзорские проказницы"/1820г./: "Труппа, составленная на половину из драматических, на половину из цирковых актеров, разыгрывала главным образом сочиненные мною сценарии... читает/.

Вот как ставил в первые годы Радлов "Виндзорские проказницы". У него играли цирковые актеры импровизации на каркасе "Виндзорских проказниц". Был тут Шекспир? Не было. Также делали и другие театры, когда Островского ставили так: была протянута огромная проволока и актеры ходили по проволоке. Ряд таких спектаклей прошел в Москве. "Мера за меру" - в Государственном Показательном театре, "Буря" в постановке Комиссаржевского. Ряд театров, которые экспериментировали на почве сценария, создали свои, ничего общего не имевшего с Шекспиром спектакли.

Наряду с этим шла полоса шиллеризации Шекспира. Все постановки Бенуа в Ленинграде были проникнуты Шил-

лером. Поклонение Шиллеру Блок об"яснял тем, что романтика, пафос Шиллера должны быть перенесены на Шекспира, так как это будет доступным акцентом для нового зрителя.

Грандиознейшее обнрвление репертуара в смысле пополнения пьесами Шекспира, шло рядом с фальсификацией Шекспира, причем в особенности печальную роль сыграла теория так называемых вульгарных социологов, которые отрывали классиков от народа. Вы наверное помните появление книги Фриче. Фриче выдвигал теорию одного из исследователей о том, что автором "Гамлета" был Ретланд - отпрыск старинной дворянской фамилии, оплакивавшей приход новой буржуазной эры, провозгласившей под именем Шекспира свои творения и плативший бедному актеру немного денег, чтобы он дал имя для этого отчаявшегося лорда. Фриче поддерживал эту теорию, не называя имя Ретланда, утверждая, что создателем этих произведений был феодал.

С этих позиций никакой творческий большой спектакль не был возможен, поскольку делали Шекспира певцом уходящего класса, поскольку не понимали его связи с народом, а театр Глобус - был народный театр, опиравшийся не на капитанов, аристократов, сидевших на сцене, а на подмастерьев, матросов, вернувшихся солдат. Шекспир был вынужден работать на два фронта: и на большого зрителя, создавшего реальную базу Глобуса, и на утонченного зрителя, сидевшего у него на площадке. Поэтому у него совмещение двух планов: часть текста на одного зрителя и другая часть - на Ретланда, на круг, сидевший у него на площадке. Но в основу всей его сценической работы был положен не дворянский зритель, который мог ему

дать очень мало в смысле материальной поддержки, а большой, массовый, демократический зритель, наполнявший партер.

Выдвигая Шекспира в рамки той эпохи, вскрывая его связь с эпохой возрождения, только можем действительно поставить настоящий шекспировский спектакль. Теория вульгарных социологов сыграла разрушающую роль.

Когда я буду говорить об Акимове, вы увидите, как он оскорбил Шекспира в своей постановке. Прежде чем говорить об Акимове, я напомню вам оскорбительную постановку Шекспира - "Гамлета" - Чеховым. Постановка Шекспировского "Гамлета" Чеховым во 2-м МХАТ"е была вызывающей по отношению к новому зрителю. Гамлет был задуман, как путешествие души в бесконечной сфере.

В этой книге есть статья Акимова, в которой он рассказывает о своих встречах. Когда он ставил в МХАТ"е две пьесы Файко, то актеры МХАТ"а ему рассказывали, что " в основу "Гамлета" Чеховым было положено..... "/читает/.

Вы помните тогдашнюю борьбу. Тогдашняя московская критика правильно ополчилась против этого спектакля, как против откровенной вылазки теософа. Это было не случайно для судьбы 2-го МХАТ"а. Чехов должен был эмигрировать. При таком подходе к классике Чехову не было места в советской стране, которая иначе подходила к классике.

Грандиознейший перелом в истории Шекспировского сценического вопроса сыграло опубликование переписки Энгельса и Карла Маркса с Лассалем по поводу его драмы. До этого не были использованы высказывания ос-

новоположников научного марксизма в классике. Переписка Энгельса и Карла Маркса с Лассалем вскрыла подлинное отношение классиков марксизма к Шекспиру и выяснилась та фальсификация, та шиллеризация классиков, которой занималась русская сцена по недомыслию.

Это - грандиозный философ Шекспир, это - жизне-радостная, утверждающая философия Шекспира, Фальстафовский фон Шекспира. Это - жизнеутверждающая сатира. Фальстаф сам по себе - фигура, которая прет против средневековья, против его понятий о чести и долге. Поэтому Фальстафовский фон - это не утверждающая, а разрушающая всякую мистику, всякую теософию, аскетизм, всякое монашество - будет ли оно в мыслях, в этике, в обращении - философия. Это все разрушается Фальстафовским фоном. Вот, - высказывание Маркса.

Когда была опубликована эта переписка, то многие поняли, как они ошибались, гримируя Шекспира под Шиллера. Шиллеризацией занимались все, в особенности Ленинградская сцена, затем Малая сцена, которая отнимала у реалиста Шекспира воздух его эпохи, его смех, его философию, делая из него отвлеченного романтика, а не великолепно сверкающего и юмором и красками реалиста. Эта переписка дала возможность осуществить ряд шекспировских побед в нашем театре.

Прежде чем перейти к этим победам, нужно поговорить о "Гамлете" Акимова. "Гамлет" Акимова был оскорбительным спектаклем. Я не знаю, что может быть более оскорбительного, чем попытка отнять у Гамлета не только его философию, его мысль, но даже разрушить в основе сюжетные, сценарные положения.

Есть книга "Наша работа над классиками". Акимов, поставивший этот скандальный спектакль, ничему не научился и ни в чем не раскаялся. Он выпустил статью "К постановке "Гамлета" в театре имени Вахтангова". В ней он совершенно откровенно сообщает: "Должен сказать, что до сих пор, когда я начал работать над "Гамлетом", я сам никогда не читал его текста". Сразу выясняется, что постановщик в одном из центральных театров не читал Шекспира.

Дальше он нагло заявляет: "До 23 апреля дух отца Гамлета мне бы не позволили поставить на сцене", т.е. явная клевета. Дальше он говорит: "Основное для него возвращение незаконно отнятого у Гамлета престола". Тут мы должны вспомнить Сумарокова, которого воскресил Акимов в 1932 году. Интрига - борьба за престол. Для этого выкидывается тень отца Гамлета. Акимов пишет: "Тень отца Гамлета не была нужна Шекспиру, Шекспир ввел ее по традиции. Гораций - преспешник Гамлета. Офелия - шпионка, которая от развратной жизни в пьяном виде тонет /при этом он заявляет это в книге с предисловием проф. Гвоздева/.

"Я не удовлетворен "Гамлетом", думаю сделать "Бурю". Он будет делать "Бурю" с положительным Калибаном. Для него это аллегорический образ народных масс /читает/.

Большой клеветы, большего оскорбления, нанесенного Шекспиру, трудно себе представить. Калибан - это низкая, плоская, неоформившаяся духовно материальная жизнь. Вот что представлено в подлинной "Буре" Шекспира, и борьба Ариэля с этой косной, неодоухотворенной материальной жизнью была темой Шекспира. Для него Калибан - полузверь, получеловек, плод смеси ведьмы с чело-

веком, фигура явно отрицательная. Для Акимова же образ Калибана делается положительным.

Я уверен, что этот замысел не осуществит ни одна советская сцена, потому что мы научились понимать и любить Шекспира, и этот явный бред никем не будет поставлен.

Он умалчивает об одной вещи, которую он сделал в "Гамлете". В "Гамлете" есть фраза, обращение по поводу игры актеров: "Что он Гекубе". Казалось бы что для Шекспира-Гекуба это искусство, философия, творцы, греки, весь мир творцов, идей, — он говорит этой Гекубе-как великое искусство потрясает душу. Что сделал Акимов? Он переиначивает текст: "Что мне Гекуба" — говорит у него Гамлет.

...../читает/

Это был мир философии, мир духа. Приходит Акимов и переделывает реплику. Вот что проделал Акимов на сцене со своим Гамлетом. Мы увидим далее, что эта сцена взяла реванш постановкой "Много шума из ничего" и отдала Шекспиру то, что ему принадлежит.

Наши победы в области Шекспира вам известны. Мы можем сказать, что они характеризуют крах режиссерского театра, крах того экспериментаторства, с которым подходили к Шекспиру, как к предлогу. Были только режиссерские размышления по поводу Шекспира с явной фальсификацией, с напоминанием того, что они делают.

Впервые просверкал Шекспир в актерских победах в "Отелло" с Остужевым, в "Короле Лире" с Михоэлсом и Зускиным, в "Много шума из ничего" с Симоновым и Мансуровой. Вот победы почти близкого нам Шекспира. В них

я почувствовал того советского Шекспира, которого я жду на советской сцене.

Что было характерно для Стелло - Остужева? На памятнике первого актера, сыгравшего Шекспира - Ричарда Бёрдбеджа были написаны такие слова:.../читает/ Он жил и любил говорить: "Вы не видите в мавре огорченного мавра, не ревнивца мавра, не человека, убившего в порыве страсти и в порыве безумия, а человека, который огорчился изменой близкого ему существа".

Эта трактовка огорченного мавра, человека с простой душой, воина, рисковавшего и пролившего свою кровь, чтобы выдвинуться в ту эпоху, человека, который убивает любя, - это было заложено в первый момент исполнения "Отелло" на Шекспировской сцене. Французский актер Тальма противопоставил этой трактовке темпераментный блеск с двумя окончаниями: публике предлагалось - или Дездемона умерла, или чтобы она воскресла.

Томазо Сальвини с его грандиозным взрывом темперамента, с его грандиозным взрывом страсти дал грандиозный образ, но - образ ревнивца прежде всего. Этот образ проходил через исполнение Росси, Папазьяна. Этот образ великолепно играл Джин. Но в основе никто до сих пор не раскрыл того, что раскрыл Остужев. Для меня в этом спектакле прежде всего он, он и он. Для меня важно, как он трактует с наших точек зрения. Я бы не сказал, что Росси или Папазьян играли хуже. Но Остужев сделал силой своего большого таланта этот образ близкий нам, общий нашему пониманию. Он берет центральное место в "Отелло": "Я отпущу тебя, лети мой сокол". Как передает это место Остужев? Мавр готов

отпустить любимую женщину на свободу, т.е. дать ей развод и отпустить ее на все четыре стороны. В то время это было неслыханным явлением, в особенности тогдашних феодальных нравов. Шекспировский мавр — отпускает Дездемону. В этой фразе столько нежности, благородства передает Остужев, передает с такой детской, открытой душой, и этот образ делается для нас милым, он вас волнует глубочайше, возвышенно, просто.

Дальше: "Черный я!" Он берет руку, смотрит на руку и думает: потому что я черный, мне изменила Дездемона. Как он говорит эти слова? С грандиозным пониманием трагедии быть черным в то время. Правда, он допущен до генерала, республика нуждается в его услугах, он чтим, у него блестящее окружение, адъютанты, но он боится: потому что он черный, девушка от него уйдет.

Это поразительное ощущение черноты своей кожи, как большого несчастья, когда он черный не по его вине, — нас волнует братским пониманием черного, желтого, всякого человека. Нам не важна сейчас кожа человека. Впервые в нашей стране мы подходим к китайцу, к африканцу, негру, как к родному брату. Это ощущение человеческой близости между черным и белым человеком впервые передано Остужевым.

Я напомним слова Аполлона Григорьева. Разбирая игру Томазо Сальвини, он писал.../читает/. Это бессмыслица. Для нас нет разницы между фигурой мавра и негра. Для нас не может быть Хамит негр, безобразный негр, потому что мы знаем в актерском отношении фигура Айра Олдриджа на сцене, который прекрасно играл Отелло, буду-

чи негром. Советское ощущение этой фигуры Остужев передает прекрасно. Он возвысил Отелло. Его мавр убивает Дездемону, будучи не в состоянии не убить ее, потому что, убивая ее, он убивает себя. Это не ревнивец, не маниак, а страдающий человек. Это было великолепно передано Остужевым. Даже айра Ольдريدж не передавал этого человеческого страдания, как Остужев.

Пушкин замечательно сказал по поводу Отелло:

"Отелло от природы не ревнив, напротив он доверчив". К Пушкинскому пониманию Отелло и пришел Остужев. Мы в советскую эпоху понимаем Шекспира и Пушкина иначе. Остужев подошел к этому образу, вооруженный рядом шекспировских ролей. До этого он сыграл 7 ролей шекспировских пьес. Он был Кассио, Ромео, Бенедикт, Басанио, Мезандр. Мы впервые открываем подлинного Шекспира ^{из} под груды фальсификации, допущенной и переводчиками и отчасти актерами.

Дальше, я хотел бы более подробно остановиться на Мизоэлсе и Зускине в роле шута. "Король Лир" произвел колоссальнейшее впечатление на иностранцев. Крег заявил, что это был первый подлинный шекспировский спектакль. Это было крушение монополии русской сцены на использование Шекспира. До Октябрьской революции вообще не было Шекспира на национальных языках. Впервые только Октябрьская революция позволила Башкирскому театру поставить "Отелло", узбекскому театру "Гамлет" и еврейскому - "Короля Лир".

Помимо того, что это шекспировский Лир, но какой то облеск, какой то акцент, какая то прослойка еврейского Лира была несомненно. Это была трагедия ума,

трагедия мысли. Михоэлс, как еврейский актер, как сын своего народа, внес трагедию мысли, которая характерна для всей еврейской истории, для всей еврейской философии, для всей еврейской поэзии. У него Лир — прежде всего, грандиозный большой ум, делающий больше философские опыты. Это не капризный старик, который просто дарит королевство. Это — громадная лаборатория мысли. Это — грандиозная проблема любви и благодарности разрешаемая в сердцах трех дочерей. Громадная любовь к Корделии проведена через призму еврейской семейственности, через еврейской любви к дочери, и в то же время этот образ верен Шекспиру в его основах, в его ощущении эпохи, в его поразительной созвучии с Шекспиром.

То же в образе шута Зускин дал необыкновенно тихого шута. Вы помните шутов Шекспира. Как они веселы, остроумны, забавны и как грустен шут Зускина в "Короле Лире". Некоторые шекспироологи объясняют, что актер, играя роль шута, играл в то же время роль Корделии. Вы помните, что пьеса построена так, что ни Корделия, ни шут ни разу не встречаются. Думают, что один актер играл и Корделию и шута. Зускин поразительно передал задумчивого, необычайно грустного тихого шута.

Я прочитаю вам выдержку из моей статьи: "Вот от чего шут Зускина в Лире..." /читает/.

Это было передано Зускиным замечательно, также как и Михоэлсом впервые был раскрыт грандиозный смысл основ Лира.

"Как под грозным небом, в бурю, Лир понял значение....." /читает/

Он впервые понял, что значит "дыры в окна этих

лохмотьев нищеты". Лир, увидевший эту нищету, вышедший из дворца и оказавшийся на голой земле, этот Лир, впервые задумавшийся о трагедиях бедного населения, которое существует помимо дворца, — это наш советский Лир, и Михоэлс прекрасно передал этого Дира.

Перехожу к победе театра Вахтангова — к комедии "Много шума из ничего". Театр Вахтангова так был виноват своим "Гамлетом", что должен был себя оправдать — должен был дать какой-то реванш, и он действительно себя оправдал. Комедии Шекспира не особенно были любимы сценой. До революции мы знаем комедии, которые изредка ставились. Самарин, Садовский, Ливочкин прекрасно играли в комедиях Шекспира. Прекрасно играла Беатриче-Федотова, прекрасный Бенедикт был Самарин. Савина сыграла неважно Беатриче. Затем прекрасный Петручио был Ленский. Любопытный Бенедикт — Станиславский. Но комедии не были вполне обыграны средствами тогдашних актеров. Если мы имеем трагедию на сцене Малого театра, то комедию — мало. На советской сцене прекрасно играл Бенедикта Радин; Монахов — ту же роль — в Ленинграде. Там же шла "12-я ночь".

Бенедикт в театре Вахтангова был сыгран Симоновым и Беатриче Мансуровой очень верно и близко к замыслу Шекспира. Беатриче — это одна из любопытных фигур в галлерее женских образов Шекспира. Эта девушка взята Шекспиром из тех салонов, когда он бывал у Ретленда, /Соуэтгемптона, у Эссекса. Эти женщины занимали в салоне ведущее положение, и неостроумная, неначитанная, необразованная женщина не была возможна в семье тогдашних аристократов. Вот откуда взял Шекспир свою Беатриче,

и его Беатриче - самый светлый, лучезарный образ. Думают даже, что Шекспир был влюблен в одну из фрейлен королевы Елизаветы, по своему остроумию, веселости и находчивости похожей на Беатриче. Мансурова очень хорошо передала эту Беатриче. Эта лукавая грация, эта готовность играть с своим чувством, с своей любовью, как кошка с мышью, эта грациозная игра полунамекami, полупутками замечательно передается и в диалогах и в гриме, и в выражении лица этими двумя актерами.

Бенедикт передан грубоватым. Это воин, а не салонный шаркун. Его переходы, он не знает - любит ли он или не любит, он борется сам с собой, - это зарождение чувства, формирование чувства в момент его образования так замечательно уловлены Шекспиром, и эта комедия нам нравится тем, что мы наблюдаем не любовь и не ревность, уже готовые, а наблюдаем любовь в момент ее зарождения, когда никто еще не знает, что они любят друг друга. Шекспир замечательно передал этот момент: получувства, полуревность, полуюбовь и не знаешь, чем все кончится. Эти переходы прекрасно переданы Симоновым и Мансуровой.

Я считаю, "Много шума из ничего" - третьим спектаклем утверждающим подлинного Шекспира на советской сцене.

Этим можно было бы кончить, потому что ни "Отелло" Охлопкова, ни "Египетские ночи" Таирова не являются шекспировским спектаклем. Таирову помещал Шоу. Нельзя было соединять Шекспира с Шоу в одном спектакле. Это было неверно и порочно в своей основе. "Отелло" Охлопкова - недоработанный, недодуманный спектакль, и я считаю его поражением театра, а не победой.

Я утверждаю, что на советской сцене сейчас мы имеем три замечательных шекспировских спектакля, это — "Король Лир", "Отелло" и "Иного шума из ничего". /ВОПРОС: а Бабанова в "Ромео и Джульетте?" /

Там, где нет Ромео, для меня нет Шекспира. Я не скажу, что Бабанова играет плохо Джульетту. Она дает девочку, задуманную Шекспиром. Это — дочь Италии, быстро зреющая, она дает детскость, но она не дает перелома, героини, которая идет на смерть во имя любимого человека. У нее нет роковой страсти, но она играет очень свежо и сильно. Повторяю, там, где нет Ромео, для меня нет спектакля.

У Астангова Ромео не вышел. Нельзя играть Ромео с обликами и повадками молодого человека из любой советской пьесы. Энгельс писал, что во всех пьесах Шекспира чувствуется небо Англии, только в одной этой пьесе Шекспира чувствуется небо Италии. Так вот, в этой пьесе нет веронца, нет обаятельного юноши, нет любви, взрывающейся как бомба. Этот спектакль формалистичен, без Ромео, в конструкциях, уводящих от эпохи, и он меня не волновал.

Советская сцена шла к Шекспиру с большими ошибками, но без желания фальсифицировать его. Я не считаю "Гамлета" Акимова постановкой нашего советского театра, об ней писали в заграничной прессе: "Вот красный Шекспир, вот как в Москве ставят Шекспира. Пьяная Офелия и хулиган Гамлет". Мы ошиблись, но у нас не было желания фальсифицировать, использовать Шекспира, как его использовали на дворянской сцене. Мы брали Шекспира, как народного писателя, и возвращаем его народу на грандиозных тысячных подмостках.

Шекспир на Западе, в Германии, Англии, Италии и Фран-

ции - модернизированный Шекспир, танцующий фокстроты, Гамлет - во фраке; "Венецианский купец" погизлен фашистами в Берлине так, что фашисты приходят и смеются в бороду еврея. Мы такой фальсификацией сознательно не занимались. Мы понимаем Шекспира, как величайшего народного писателя. Для нас Шекспир, как и для Пушкина - наш отец. Для нас Шекспир - это величайший друг всего человечества, и голова этого великана жила и как у Пушкина в "Руслане и Людмиле" в ответ на копье Руслана, голова говорит: "Куда ты, витязь... /читает/.

Также и Шекспир проучит любого нахала, который попытается использовать его для своего невежественного и пошлого подхода к великому Шекспиру. /аплодисменты/.
