

## IV. Полемічна трибуна

УДК: 821.111:82.0-2:725.822

*Соколянський Марк*  
(Любек, Германия)

### **Между Сциллой архаичности и Харибдой модернизации (о сложностях современной интерпретации Шекспира на сцене и на экране)**

**Соколянський Марк. Між Сциллою архаїчності та Харибдою модернізації (про складності сучасної інтерпретації Шекспіра на сцені й на екрані).**

*У статті розглядаються деякі проблеми інтерпретації шекспірівської драматургії на театральній сцені та на екрані. Найскладнішим завданням для сучасних режисерів та виконавців є необхідність уникати двох крайнощів – буквалістської архаїзації, з одного боку, а з іншого – надмірного наближення антуражу вистав і фільмів, а також акторського виконання до життєвого досвіду сьогоденного глядача. На прикладах із практики театру XIX–XX століть і кінематографу стверджується важливість дотримання почуття художньої міри, щоб за бережного ставлення до Шекспірових слова і думки доносити їх до новітньої аудиторії, уникаючи вульгарної модернізації класичних творів.*

**Ключові слова:** драматургія В. Шекспіра, театр, кінематограф, буквалістська архаїзація, модернізація класичних творів.

Один из крупнейших реформаторов сцены XX века Бертольт Брехт, на протяжении ряда лет размышлявший о том, как «представлять прошлое и настоящее в единстве», писал в своём очерке «Освящение святотат-

ства»: «Что позволяет классическим пьесам сохранять жизненность? Способ их употребления, – даже если это употребление граничит со злоупотреблением ...»<sup>1</sup> Поскольку каждому веку и поколению драматургическая классика открывает своё, неповторимое лицо и в переводах на другие языки мира, и в художественных иллюстрациях, и, главным образом, в театральных и кинематографических интерпретациях, вопрос о соблюдении обозначенной границы между *употреблением* и *злоупотреблением* в разные времена не утрачивает своей остроты. Буквалистское следование устоявшимся, как могло казаться, раз и навсегда, постановочным традициям приводило к нежелательной заостренности форм и подчас превращало достаточно известные и даже знаменитые театры Европы в своего рода музеи: музей Шекспира, музей Мольера, музей Александра Островского, музей украинского театра корифеев и т. п.

В ходе раздумий о современном звучании шекспировской драматургии от поисков ответа на поставленный вопрос, разумеется, не уйти ни новейшему переводчику, ни театральному или кино-режиссёру, ни литературоведу или критику. Так, автор нашумевшей и новаторской для своего времени книги о Шекспире польский критик Ян Котт отправлялся в своих рассуждениях от вполне традиционного постулата: «Каждая эпоха находит в нём (Шекспире – *М.С.*) то, чего сама ищет и что сама хочет найти ...»<sup>2</sup>. Для того, чтобы наглядно проиллюстрировать справедливость приведённого суждения, можно обратиться к истории искусства восемнадцатого, и тем более – последующих столетий.

Тенденция представлять пьесы Шекспира исключительно в согласии с правилами и регламентациями французского классицистского театра зародилась ещё на

---

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр. В 5 томах. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5, кн. 1. – С. 265.

<sup>2</sup> Kott J. Szekspir Wspolczesny. – Warszawa : PIW, 1965. – S. 13.

#### IV. Полемична трибуна

исходе эпохи Реставрации в Англии, а на пике европейского Просвещения, когда только-только зарождался культ Шекспира, стала узаконенной и чуть ли не единственно возможной. Стремление «искупить» шекспировские *нарушения* – выходы за пределы существовавших на французском или немецком театре представлений о главенствующих единствах – приводили зачастую к торжеству выпендренной, эмфатически-декламационной манеры в актёрском исполнении, к однообразию мизансцен, громоздкой архитектуры сцены и пр. и пр. Ещё в 1768 году Г.Э. Лессинг, пиша о спектаклях гамбургского театра, утверждал: «пьесы Шекспира без всяких декораций были понятнее, чем впоследствии с ними ...»<sup>3</sup>.

Дальнейшие *исправления* Шекспира, тщательно подгоняемого под образцы французской классицистской драмы, энергично закрепляли традицию архаизации драматургического материала, полностью справиться с которой было не под силу даже взрывному романтическому искусству. Несомненно, было бы излишне ригористичным отказывать старым трактовкам Шекспира (как, кстати, и Корнеля, и Мольера, и Расина) в эстетической ценности. Высокий профессионализм мастеров искусства, а отнюдь не высочайшие поощрения и запреты, обеспечили этим тенденциям долгосрочную жизнь, о чём, по-видимому, не следует забывать и тогда, когда нас начинают одолевать сомнения в **злободневности** и тем более – **уместности** тех или иных художественных решений. Однако трудно не согласиться с устоявшимся мнением, согласно которому романтический бунт против классицистского диктата в XIX веке был вполне закономерен и в общем-то творчески

---

<sup>3</sup> Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. – М.-Л.: Academia, 1936. – С. 296.

результативен, что признавалось впоследствии и теоретиками и практиками театра.

Прислушаемся, например, к голосу одного из самых видных режиссёров второй половины XX века, чьи рассуждения об исполнении французской классики вполне распространяемы на европейскую классику в целом. «Во Франции существуют две мёртвые традиции исполнения классической трагедии. Одна – старая, она требует от актёра особого голоса, особой пластики, благородной внешности и торжественного напевного исполнения. Вторая традиция – всего лишь менее последовательный вариант первой. Царственные жесты и королевские добродетели играют всё меньшую роль в повседневной жизни, поэтому каждому следующему поколению величественные позы кажутся всё более и более искусственными и бессмысленными...»<sup>4</sup>. Материалом для упрёков подобного рода пестрит история шекспировских спектаклей за длительный период времени.

На родине Шекспира острая критика архаичного подхода театров к воплощению классических драм громче прозвучала уже в викторианскую эпоху. Достаточно вспомнить целый ряд рецензий на лондонские спектакли, опубликованные Бернардом Шоу на страницах еженедельника «Сэтеди ревью» в 1890-е годы. Можно сказать, что критика эта носила *комплексный* характер, затрагивая если не все, то многие компоненты театрального представления, равно как и отношение постановщиков к авторскому тексту. Так, крепко доставалось от рецензента «Сэтеди ревью» знаменитому в ту пору театру «Лицеум» (Lyceum) и его прославленному лидеру Генри Ирвингу, который, по мнению Шоу, «не только кромсал пьесы, но и опустошал

---

<sup>4</sup> Брук П. Пустое пространство. – М. : Прогресс, 1976. – С. 38-39.

#### IV. Полемична трибуна

их».<sup>5</sup> Помимо устаревших режиссёрских стратегий и анахроничной актёрской игры, под прицелом Шоу всегда находилась бытовавшая на лондонской и стратфордской сценах того времени «магия декораций и костюмов», уготовившая Шекспиру «прокрустово ложе».<sup>6</sup>

Повышенное внимание к помпезному оформлению, которое Шоу иногда называет «археологическим», шло, по мнению ироничного рецензента, в одной упряжке с глухотой театров к шекспировской поэзии. Как бы обращаясь к постановщикам, Шоу пишет: «Вы отличнейшим образом обойдётесь без декораций в «Буре» или «Сне в летнюю ночь», ибо самые лучшие декорации только разрушают иллюзию, созданную поэзией...»<sup>7</sup>. А невнимание к поэзии, как правило, приводит к полному непониманию мысли драматурга. И тогда в рецензиях на первый план выходит едкая ирония критика, который пишет, например, о представлении трагедии «Юлий Цезарь» в Театре Её Величества: «Кое-какие удачи в спектакле были. Хорош был нос Цезаря, бюст Кальпурнии был вполне достоин её...» и т. п.<sup>8</sup>

В статье «Бедный Шекспир!» (1895 г.) Б. Шоу резюмировал многие свои упреки: «Чем дальше отходит режиссёр от старой площадки с занавесами и табличками, на которых написано «Улица в Мантуе» и тому подобное, тем плачевней и вульгарней его провал»<sup>9</sup>. Не случайно и то, что Шоу одним из первых поддержал основанное в 1895 году Уильямом Поэлом так называемое «Общество Елизаветинского Театра» (Elizabethan Stage Society), игравшее пьесы Шекспира без антрактов,

---

<sup>5</sup> Бернард Шоу о драме и театре. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – С. 307.

<sup>6</sup> Там же. – С. 536.

<sup>7</sup> Там же. – С. 423.

<sup>8</sup> Там же. – С. 439.

<sup>9</sup> Там же. – С. 134.

пользуясь лишь обстановкой и костюмами шекспировского времени.

Бернард Шоу был не единственным в Англии рубежа XIX–XX веков критиком, не принимавшим анахроничные традиции в интерпретации шекспировской драматургии, точно так же, как и в других европейских странах уже звучали рекомендации точнее учитывать движение времени и соответственно – новые эстетические требования при постановке шекспировских драм. Причём исходили эти призывы или рекомендации отнюдь не обязательно от профессиональных шекспироведов.

К примеру, в России на исходе XIX века А.П. Чехов в нескольких своих рассказах («Барон», «Калхас», «Первый дебют» и др.) язвительно иронизировал над тривиальной манерой шекспировских постановок на российской сцене.<sup>10</sup> Встречая в стихотворении Николая Гумилёва «Театр» упоминание о Гамлете:

*«Гамлет? Он должен быть бледным.*

*Каин? Он должен быть грубым...»* –

мы можем предположить, что видным поэтом Серебряного века двигало не только почтение к театральной традиции, но и ироническое отношение к типовому воплощению шекспировского персонажа на сцене.

Разумеется, XX век привнёс значительную новизну в освоение шекспировской драматургии. Появлялись новые, более совершенные переводы на другие языки, постановки таких режиссёров-новаторов, как Гордон Крэг, Александр Таиров, Лесь Курбас и другие, наконец, кинематографические версии. При этом определённая инерция консервативного исполнения ещё давала себя знать в прямом или отражённом свете. Так, в созданной в начале Второй мировой войны в Голливуде комедии

---

<sup>10</sup> См. подробнее: Соколянский М.Г. Шекспировские темы и мотивы в творчестве А.П. Чехова // Славянские чтения. III. – Даугавпилс-Резекне, 2003. – С. 117-126.

#### IV. Полемична трибуна

немецкого режиссёра Эрнста Любича «Быть или не быть», главный герой, польский актёр Юзеф Тура выходит в первой сцене третьего акта «Гамлета», облачённый в традиционную чёрнобархатную кофту с книгой в руке, и этот внешний образ вписывается в комедийный план фильма: Гамлет Туры анахроничен настолько, что даже фашистский гауляйтер категоричен в ретроспективной оценке его игры: «Он поступал с Шекспиром так же, как мы – с Польшей». Даже четверть века спустя, когда вышел на экраны заслуженно ставший всемирно знаменитым фильм Григория Козинцева «Гамлет», кое-кто из молодых (или молодящихся) московских критиков не мог простить режиссёру относительно традиционного наряда Смоктуновского-Гамлета и других персонажей, язвительно называя весь фильм «викторианским».<sup>11</sup>

Стойкое стремление представлять драмы Шекспира по законам театра прямых жизненных соответствий нередко приводило к упрощению и уплощению разных аспектов поэтической драматургии. У Н.Я. Берковского есть весьма плодотворная мысль о том, что «у Шекспира экспозиция шире фабулы».<sup>12</sup> Это замечание как-то прошло мимо внимания многих режиссёров, стремившихся во что бы то ни стало чётко прочертить в сценическом действии лишь линию фабульного развития, наглядно показав зрителю **что, как и почему** произошло. Притом семантическая составляющая собственно поэтических компонентов, присутствующих и в экспозиции, и в шекспировском стихе, выносилась за скобки, как элемент необязательный либо второстепенный.

В режиссёрской экспликации к спектаклю Московского Камерного Театра «Ромео и Джульетта» (1921 г.) Александр Таиров писал: «К Шекспиру обычно принят

---

<sup>11</sup> См. напр.: *Турбин В.* Гамлет сегодня и вчера. // Молодая Гвардия. – 1964. – № 9. – С. 302-313.

<sup>12</sup> *Берковский Н.Я.* Литература и театр. – М. : Искусство, 1960. – С. 46.

подход исторический, этнографический и бытово-психологический. Кроме того, на спектаклях Шекспира всегда чувствуется густой слой пыли многотомных комментариев разъяснителей и критиков его творчества<sup>13</sup>, причём, конечно, в качестве определяющего берётся тот критико-философский взгляд на то или иное его произведение, который получил в данное время и в данной стране господствующее влияние и признание...».<sup>14</sup> Прочитанное замечание было сделано и изложено в ту пору, когда в европейском театре набирал силу своего рода бунт против подобного истолкования Шекспира.

Бунт этот формировался и развивался в разных руслах. В частности, в **стилевом** русле: давало себя знать сильное стремление отказаться от стереотипных режиссёрских и актёрских решений, от громоздких декораций, квазиисторических костюмов и прочих анахроничных аксессуаров. Примеров тому можно привести немало, ограничусь несколькими. Выше уже говорилось об исполнении Шекспира в декорациях и костюмах его времени в «Обществе Елизаветинского Театра» под руководством Уильяма Поэла.. Сенсационный характер носила единственная постановка «Гамлета» под открытым небом в Эльсиноре, предпринятая режиссёром Тайроном Гатри с участием звёзд театра «Олд Вик» летом 1937 года.<sup>15</sup> В кинематографе одной из первых влиятельных попыток придать новый стилистический рисунок шекспировым драмам явился снятый в Оксфорде Максом Рейнгардтом в печально памятном 1933 году

---

<sup>13</sup> По аналогии вспоминается ироническая сентенция Чехова из его записной книжки: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему».

<sup>14</sup> *Таиров А.Я.* Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: ВТО, 1970. – С. 285.

<sup>15</sup> См. подробнее: *Gaines B.* The Single Performance of „Hamlet“ that Changed the Future of Shakespeare Staging and Theatre Architecture // *Hamlet: East-West / Ed. by Marta Gibinska & Jerzy Limon.* – Gdansk, 1998. – P. 32-41.

#### IV. Полемична трибуна

экспрессионистский по стилю фильм «Сон в летнюю ночь», выдержанный полностью в зелёных тонах.

Следует заметить, что кинематограф смелее (иногда с безоглядной смелостью) расставался с традиционной стилевой традицией шекспировских постановок. Эта тенденция присутствует и в фильмах новейшего времени. Так, серьёзные споры вызвал в начале 1990-х годов фильм Питера Гринуэя «Книги Просперо» с Джоном Гилгудом в главной роли. Гринуэй откровенно признавался, что едва ли не главной его задачей было привести в кинематограф эстетику изобразительного искусства. В пышном архитектурном декоре и отдельных аксессуарах зоркие искусствоведы разглядели явные приметы стиля барокко, не вполне вписывающиеся в базовую стилистику романтической трагикомедии Шекспира<sup>16</sup>. Можно сказать, конечно, что такая стилевая несовместимость заметна лишь тонкому слою просвещённых зрителей, однако же нельзя не учитывать того обстоятельства, что и весь фильм Гринуэя вряд ли был адресован массовой аудитории.

В фильме Кеннета Брэны «Гамлет» (1997 г.) костюмы придворных и армейская форма вызывают ассоциации не с датским средневековьем и даже не с викторианской Англией, а скорее – с Австро-Венгрией или Российской империи эпохи наполеоновских войн. Так незаметно завоёвывала и расширяла свой плацдарм противоположная тенденция, нацеленная на безудержное подтягивание классического материала к современности даже в тех случаях, когда постановочная смелость вступала в очевидное противоречие с текстом произведения.

Простейшим ходом такого рода актуализации является включение в спектакль или фильм сугубо современных реалий. В своё время, рецензируя постав-

---

<sup>16</sup> Правда, сам режиссёр заявлял о своём тяготении к позднему маньеризму (см.: Иностранная литература. – 2014. – № 5. – С. 125).

ленный Козинцевым в Большом Драматическом Театре спектакль «Король Лир» (1941 г.), Н.Я. Берковский обратил внимание на анахронизм в первом акте: король Лир и его Шут играли на сцене в шахматы. Критика не смутила такая новация, ибо он увидел в той мизансцене определённый смысл: король Лир играет в шахматы, а это значит, что он ещё пребывает во вполне здравом рассудке. К тому же, как метко заметил автор рецензии, если в хрониках Шекспир – точный историк, то в «Лире» его язык – «универсальный, мифологический».<sup>17</sup>

Случаев более или менее осмысленного приближения шекспировских характеров и ситуаций к новейшему времени не так много, но они всё-таки были. В получившем мировое признание спектакле Тбилисского театра им. Руставели «Ричард III» в режиссуре Роберта Стуруа у знатных придворных Ричарда были серые шинели с красной подкладкой, наподобие парадных генеральских шинелей сталинского времени, что вызвало понятные ассоциации. В постановке Армянского молодёжного театра «Гамлет», выпущенной буквально накануне **перестройки**, была безмолвная сцена, вообще отсутствующая в шекспировском тексте. Это похороны Полония. Они проходят со знакомой торжественностью под траурный марш на фоне задника с изображённой краснокирпичной стеной. Не хватает только ленинского Мавзолея, чтобы и не самый продвинутый зритель узрел в этой сцене захоронение высокого советского сановника у Кремлёвской стены. Замечу ещё раз, что сцена была решена пантомимически, без слов и потому не внесла какой-либо отсебятины в шекспировский текст.

Прошло время, и ультрасмелое осовременивание шекспировских характеров и ситуаций стало преодолевать всякие смысловые границы.

---

<sup>17</sup> Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 446.

#### IV. Полемічна трибуна

За примерами дело не станет. Так, в спектакле Стратфордского Королевского Шекспировского Театра «Двенадцатая ночь» (1998 г.) Виола после кораблекрушения лежит на больничной койке под капельницей, Орсино с его придворными играют в волейбол, а Тоби Белч в поисках эля и пирожков заглядывает в огромный холодильник. В спектакле того же прославленного театра «Мера за меру» (2003 г.) Герцог отправляется в путь со станции с обозначением „Wien-Westbahnhof“. В новой постановке «Двенадцатой ночи» в том же театре дядюшка Тоби загримирован и одет под Уинстона Черчилля, что порождает абсолютно избыточную аналогию. Немалую полемику вызвал в своё время спектакль Мюнхенского Камерного театра «Отелло» в постановке бельгийского режиссёра Люка Персеваля; там главную роль исполняет белокожий актёр, а все прочие роли первого плана, включая Дездемону, – актёры темнокожие. Британский театровед Рассел Джексон деликатно называет подобное обращение с Шекспиром на современной сцене «постановочным радикализмом».<sup>18</sup> Его коллега Нил Форсайт характеризует подобные эксперименты с Шекспиром более резко: «иллюзионизм».<sup>19</sup>

В кинематографе эксперименты осуществляются с ещё большей отвагой. Иногда агрессивная модернизация касается всего лишь отдельных деталей – костюмов, декорационных аксессуаров, как у Гринуэя, или, допустим, барской позы и сигары у эпизодического персонажа Рейнольдо (слуги Полония) в исполнении Жерара Депардьё из фильма Кеннета Брены «Гамлет». Но чем ближе к сегодняшнему дню, тем чаще встреча-

---

<sup>18</sup> См.: *Jackson R. Shakespeare at Stratford-upon-Avon: Summer and Winter 2003-2004 // Shakespeare Quarterly. – 2004. – Vol. 55. – No. 2. – P. 181.*

<sup>19</sup> См.: *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / Ed. by R. Jackson. – Cambridge, 2000. – P. 274-294.*

ются грубые препарирования и текста, и сюжетных ситуаций, и обрисовки драматических характеров.

За иллюстрациями можно обратиться хотя бы к новейшим кинематографическим версиям трагикомедии «Буря». Так, британский режиссёр Дерек Джармен, известный своими «гомоэротическими» фильмами «Эдвард II» (по пьесе Кристофера Марло) и «Караваджо», где хотя бы биографический или драматургический материал даёт основания для такой физиологической трактовки, прилагает аналогичные мерки и к «Буре». Чего стоят хотя бы кадры, где тучная на рубенсовский лад и совершенно голая Сикоракса кормит грудью уже взрослого Калибана! А режиссёр из США Джули Теймор в своём однозначно феминистском по духу фильме превращает главного героя «Бури» в женщину по имени Проспера.

Возвращаясь к более близким нам географически театральным модернизациям Шекспира, можно увеличивать количество примеров, хотя дело, разумеется, не только в количестве. Сторонники такого *свободного* обращения с шекспировской драматургией аргументируют своё право на смелые эксперименты необходимостью реально приблизиться – и лексически, и ситуационно – к жизненному опыту молодёжного зрителя, к которому они прежде всего обращаются. Не случайно и то, что спектакли такого рода нередки на сценах молодёжных театров. Назову хотя бы идущий много лет на сцене Петербургского молодёжного театра на Фонтанке в постановке Владимира Туманова разухабистый спектакль «Двенадцатая ночь» с самодеятельными репликами-вставками в текст пьесы. Случаи подобной «заботы» о молодёжном зрителе нередки и на украинской сцене.

В суждениях современных режиссёров о принципиальной возможности неполного совпадения текста

#### IV. Полемічна трибуна

литературного и текста сценического есть, скажем, рациональное начало. Более того – им есть на что опереться в серьёзном искусствоведении. Так, классики литературоведческого формализма справедливо дифференцировали *литературный текст* и *театральный текст*. С.Д. Балухатый, например, предлагал изначально различать эти два типа драматического текста, поскольку речь идёт о различных стилистических системах. Если литературный текст и мог восприниматься в понятиях статики, то театральное воплощение его мыслилось только в режиме динамики.<sup>20</sup> Да и некоторые талантливые режиссёры подмечали эту принципиальную разницу. К примеру, А.Я. Таиров подчёркивал, что «произведение драматическое даже такого гения, как Шекспир, – не есть ещё произведение театральное ...»<sup>21</sup>. Имелось в виду то, что **театральным** оно становится в сценическом воплощении, а между литературой и сценическим воплощением есть и промежуточная стадия – текст для труппы, работающей над спектаклем.

Популярное в наши дни стремление приблизиться к «языковому поведению» современной молодёжи порождает и новые переводы шекспировских драм, отмеченные намеренной, но в художественном отношении далеко не всегда оправданной свободой. Среди переводчиков, озабоченных пониманием молодого читателя и зрителя, известный украинский писатель и прогрессивный публицист Юрий Андрухович<sup>22</sup>, и к этому переводу уже прибегли в своей работе над «Гамлетом» несколько театров страны. К тому же ряду творческих явлений можно отнести новые переводы «Гамлета» на русский

<sup>20</sup> Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. – Л.: Academia, 1927. – С. 28-29.

<sup>21</sup> Таиров А.Я. Указ. соч. – С. 286.

<sup>22</sup> О «Гамлете» в переводе Ю. Андруховича см. мою рецензию: Соколянський М. У полоні гротескової стратегії // ЛітАкцент. Випуск 2. – Київ: «Темпора», 2008. – С. 15-21.

язык (работы Андрея Чернова, Игоря Пешкова, Риммы Генкиной, Виталия Поплавского), «Укрощения строптивой» (Дмитрий Быков) и ряд других. Переводы эти достаточно разные, но претензии, предъявляемые к ним шекспировской критикой общие: все они отмечены стремлением к лексической и фразеологической модернизации – модернизации любой ценой<sup>23</sup>.

Если в XIX столетии чрезмерная зависимость от сценических традиций приводила к архаике сценического языка, отдаляющей Шекспира от зрителя нового времени, то чрезмерная модернизация, приводящая зачастую к смешению стилей и выхолащиванию базового смысла из классической драматургии, способна шокировать и оттолкнуть наиболее просвещённую и эстетически подготовленную часть публики, в том числе молодёжной, что в принципе нежелательно и в дидактическом аспекте небезопасно.

Кардинальный вопрос напрашивается сам собою. Можно ли отыскать продуктивное решение этой непростой дилеммы? Как уберечься от обоих уклонов и обрести истинный путь в воплощении шекспировских драм на сцене и на экране? Над этим вопросом, надо сказать, мучились многие крупные режиссёры. Так, Всеволод Мейерхольд ещё в начале 1920-х годов «задумал даже постановку «Гамлета», в которой сцена могильщиков была бы современным политическим обозрением. Написать сцену могильщиков заново, как и все прозаические сцены трагедии, которым также намеревались придать политическую актуальность, должен был Маяковский...»<sup>24</sup>. Этой идее не суждено было реализоваться. Более того – по мере несомненной

---

<sup>23</sup> См., напр.: Зеркалова А. «Увы, мой стих не блещет новизной». Как и зачем переводят Шекспира для современного театра // Культура, 14 февраля 2014.

<sup>24</sup> Рудницкий К.Л. Режиссёр Мейерхольд. – М. : Наука, 1969. – С. 244.

#### IV. Полемічна трибуна

творческой эволюции сам Мейерхольд существенно изменил свои воззрения на способы придания драматургии Шекспира современного звучания. Он уже размышлял, как можно поставить «Гамлета», не пропустив ни одной сцены. Его стали отталкивать безоглядные эксперименты, связанные с насилием над шекспировским текстом.

Так, крайне отрицательным было его отношение к постановке «Гамлета» как откровенной комедии на сцене Вахтанговского театра в режиссуре Н.П. Акимова. В 1933 году Мейерхольд писал в одной из своих статей: «Новые переделыватели – не все, но многие, – думают, что переделывание стало уже самодовлеющим искусством. Это не годится. Стали отрываться от задач автора. Самая неудачная в этом смысле, по-моему, это постановка «Гамлета» в Вахтанговском театре. Это такой не-Шекспир, что от Шекспира уже ничего не осталось»<sup>25</sup>. В ходе серьёзнейших раздумий Мейерхольд приходит к выводу, что «шекспиризация – это вовсе не реставрация техники театра шекспировской эпохи, а усвоение на новом материале его многоплановости, размаха и монументальности»<sup>26</sup>.

К сожалению, трагическая судьба не отпустила выдающемуся режиссёру времени для реализации серьёзного сценического замысла. Однако в его суждениях и сегодня можно услышать напоминание о двух опасных крайностях в игровом истолковании Шекспира и увидеть следы поисков творческого решения отнюдь не устаревшей проблемы.

---

<sup>25</sup> Цит. по: *Февральский А.В.* Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564-1964. Исследования и материалы. – М. : Наука, 1964. – С. 394-395.

<sup>26</sup> Там же. – С. 399.