

О. И. ПОЛОВИНКИНА¹

ИСТОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «КОРОЛЬ ЛИР» РОССИЙСКИМ КУЛЬТУРНЫМ СОЗНАНИЕМ

История освоения российским культурным сознанием трагедии У. Шекспира «Король Лир» включает в себя историю переводов пьесы на русский язык, историю ее отражений в русской литературе и историю постановок на российской сцене. В статье выявляются основные тенденции, возникшие в процессе восприятия пьесы на русской почве, анализируются и сопоставляются русские переводы «Короля Лира».

Ключевые слова: русские переводы «Короля Лира», постановки «Короля Лира» на российской сцене, А. Дружинин.

Трагедию «Король Лир» часто называют центральной пьесой шекспировского канона. Взяв за основу широко известную на рубеже XVI–XVII вв. историю древнего короля Британии и его дочерей, Шекспир создал причудливо жестокую пьесу, в которой нет места ни привычным мотивациям поступков, ни выверенной сюжетной динамике.

На сцене сажают в колодки графа Кента, герцог Корнуэльский перед изумленным зрителем один за другим вырывает глаза у несчастного Глостера, Глостер хочет в отчаянии покончить с собой, его сын Эдгар делает вид, что подводит слепого к скале и заставляет его испытать потрясение от мнимого спасения. Когда все злодеи посрамлены и уничтожены и торжество добра как будто неизбежно, на сцене появляется Лир с мертвой Корделией на руках. Она не просто убита — повешена в тюрьме. Английский литератор XVIII в. Сэмюэл Джонсон не без оснований считал этот финал непереносимо тяжелым. Даже отсылки к античной литературе в пьесе отнюдь не способствуют общей гармонии, в «Истории» Геродота Шекспир выбирает шокирующий рассказ о ритуальном поедании дикими племенами мяса скончавшегося предка, смешанного с мясом животного.

У современников Шекспира именно в этот период (пьесу датируют 1604 или 1605 г.) развился вкус к необычному, причудливому, поражающему

¹ **Половинкина Ольга Ивановна**, доктор филологических наук, профессор кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета. Эл. адрес: olgapmail@mail.ru

воображение, — всему тому, что так занимало драматургов времен короля Якова I (1603–1625). В более поздние времена романтики первыми оценили это качество пьесы. Для них главным в «Короле Лире» была «сила страсти», как выразился эссеист У. Хэзлитт. «Яростный спор» (Дж. Китс), который ведет с миропорядком главный герой пьесы, в разные эпохи прочитывался по-разному.

В XIX в. в Лире любили видеть отца, которого вытесняют неблагодарные дети, но при этом трагедию сравнивали с «Песней о Нибелунгах» (Г. Гервинус), с драмами Эсхила (Ч. А. Суинберн, Э. Дауден), трактующими основы человеческого бытия. По замечанию И. О. Шайтанова, «как в эпосе, в трагическом мире [Шекспира] вместе с основанием трона колеблются твердь и небеса» [Шайтанов, 2013, с. 392]. В последние десятилетия англоязычное литературоведение в Лире видит короля, переживающего трагедию утраты власти. Старый король рассматривается как фигура, стремящаяся к доминированию, не допускающая мысли о потере центрального положения в государстве и в семье, однако ему приходится узнать, что «фантазия о всемогуществе является обманом» [Greenblatt, 2008, p. 2325]. В доказательство актуальности темы для эпохи Шекспира цитируют Якова I, который говорил парламенту, что короли осуществляют божественную власть на земле. Подобием Бога чувствовал себя и отец в патриархальном семействе той эпохи. Таким образом, пьеса обращена к важным характеристикам социальной и политической жизни патриархального общества, однако далеко ими не ограничивается: своей властью король и отец обеспечивали освященный традицией ход бытия.

Невозможно жестокая, непереносимая трагедия признавалась и признается основной пьесой шекспировского канона: «...подобно колоссу, возвышается она в центре всего, созданного Шекспиром, как величайшее творение его воображения» [Foakes, 1997, p. 1]. В российском шекспироведении о значении «Короля Лира» высказался Л. Е. Пинский, поставивший пьесу в центр своей книги о Шекспире: «...Наиболее характерная, наиболее “шекспировская”, самая “темная” и, по-видимому, величайшая драма Шекспира» [Пинский, 1971, с. 5].

В России «Короля Лира» начали переводить в конце XVIII в. Н. М. Карамзин поместил прозаический перевод монолога безумствующего Лира из второй сцены третьего акта в «Письмах русского путешественника». Они печатались в 1791–1792 гг. в «Московском журнале» как серия путевых заметок. Отрывок из «Короля Лира» комментирует суждение о французском театре, характерное для конца XVIII в: «Я прошу знатоков Французского театра найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное – например, сим Шекспировым стихам, в устах старца Леара <...> Они раздирают душу; они гремят, подобно тому грому, который в них описывается, и потрясают сердце читателя» [Карамзин, 1964, с. 390]. Однако в своем переводе Карамзин опускает наиболее сильные места, ограничиваясь изъяснением чувств, вполне привычных для его эпохи: «Шумите, ветры, свирепствуй, буря! Серные быстрые огни, предтечи разрушительных ударов! Лейте пламя на белую главу мою!.. Громы, громы! Сокрушите здание мира; сокрушите образ природы и человека, неблагодарного человека!.. Не жалуясь на вашу свирепость, разъяренные стихии! Я не отдавал вам царства, не именовал вас милыми детьми своими! Итак, свирепствуйте по воле! Разите — се я, раб

ваш, бедный, слабый, изнуренный старец, отверженный от человечества!» [Карамзин, 1964, с. 390–391].

Ощутимая материальность шекспировского слова не отвечала вкусам карамзинской эпохи. И вот «плотная округлость мира» («the thick rotundity o' th' world»), которую должен «сделать плоской» «все сотрясающий гром», превращается в абстрактное «сокрушенное здание мира», а выразительное, обращенное к ветру «Дуй, пока не лопнут щеки!» (пер. А. В. Дружинина) и вовсе опускается. В другой путевой заметке Карамзин обозначал эту разницу вкусов: «Всякий автор ознаменован печатью своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самый великий гений не может взять мер своих» [Там же, с. 573]. Не только Карамзину, но и поколениям переводчиков после него не нравились у Шекспира «слишком фигурные выражения, которые хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места» [Там же, с. 136].

Карамзин читал Шекспира по-английски и переводил с английского, что было необычно в ту эпоху. В начале века русский читатель знал Шекспира в основном по переделкам французского писателя Жана-Франсуа Дюси (или Дюсиса, как его тогда называли в России). В его пьесе «Le Roi Lear» (1783) шекспировский сюжет взят лишь за основу, трагедия основательно перекроена ради «смягчения “варварских красот великобританского дикаря”» [Дружинин, 1865, с. 10]. Линия Шута отсутствовала, далее, по неоклассицистической норме с ее пристрастием к симметрии, одна из трех дочерей — Гонерилья (здесь Волнериль) — не появлялась на сцене, графа Глостера не было среди персонажей, Эдгар и Ленокс были двумя сыновьями графа Кента, влюбленными в Корделию, которую звали Эльмондой.

По жанру это была «слезная драма», прославляющая чувствительность и добродетель. Под занавес Лир отдавал Эльмонду Эдгару. В 1807 г. для бенефиса актера Якова Емельяновича Шушерина Н. И. Гнедич создал свой вариант в прозе под названием «Леар» на основе «дюсисовой» пьесы. Напечатан он был на следующий год. Корделия и Эдмунд получили назад свои имена, а Лир выступал не столько «нежным отцом» («pere trop tendre» в обращениях к Лиру у Дюси идет первым, только потом «Roi trop généreux» — «великодушный Король»), сколько монархом. Впрочем, уже по Карамзину «ужасную силу» страданиям Лира придавало «чрезвычайное положение царственного изгнанника». Возможно, именно текст Гнедича был поставлен в 1832 г. Петербургским театром как «Леар, трагедия в 5 действиях». Рецензент «Северной пчелы» назвал его обладающим «дюсисовой изнанкой» («Северная пчела», 1832, № 293).

Первым целиком перевел «Короля Лиара» с английского в 1832 г. В. А. Якимов, преподававший в Харьковском университете русскую словесность. Журнал «Московский телеграф» опубликовал первое действие. Полностью перевод появился в печати в 1833 г. с предисловием и примечаниями переводчика. Это был «педантический» перевод прозой, цель которого состояла в максимально возможном воспроизведении трагедии на русском языке. Перевод грешил буквализмом, его немало критиковали за неуклюжесть, «мозольное старание о тождестве мыслей, а преимущественно слов» («Северная пчела», 1833, № 116). В знак полемики с переводом Якимова в октябрьский номер «Московского телеграфа» за 1832 год (ч. 37, № 20) передал свой перевод первого действия М. П. Вронченко. Однако А. В. Дружинин отзывался о

переводе Якимова как о «полнейшем и подробнейшем» и советовал своему издателю сверять по нему «размещение лиц, сцен и реплик» [Дружинин, 1865, с. 10]. Тем не менее для чтения он был очень труден и для постановки на сцене никак не годился. В 1838 г. пьесу перевел В. А. Каратыгин для своего бенефиса в Александринском театре.

Широкая русская публика смогла по-настоящему познакомиться с трагедией только в 1856 г., когда в журнале «Современник» появился перевод Александра Васильевича Дружинина (№ 12. Отд. 1). Впоследствии Борис Пастернак говорил о «Короле Лире» в переводе Дружинина: «...великолепный дружининский Лир, так глубоко вошедший в русское сознание, около века шедший на сцене и пр. и пр., единственный подлинный русский Лир, с правами непререкаемости, как у оригинала» [Пастернак, 1970, с. 362]. Именно так Дружинин видел свою задачу: «Мы имели намерение стать посредниками между великим большинством нашей публики и духом шекспировой поэзии» [Дружинин, 1865, с. 7].

Над переводом «Короля Лира» Дружинин работал с конца ноября 1855 г. до второй половины мая 1856 г. Перевод был полностью опубликован в «Современнике» (1856, № 12). Его работу высоко оценили И. С. Тургенев, А. Н. Островский, А. А. Григорьев, В. П. Боткин, Н. Г. Чернышевский. Анонсируя публикацию в «Современнике», Н. А. Некрасов писал: «Такого перевода творений Шекспира еще не было на русском языке» [Некрасов, 1952, с. 285].

Трагедия была первым произведением Шекспира, за перевод которого взялся Дружинин, и переводчик счел необходимым предварить свой труд пространным вступлением, в котором объяснял, чем руководствовался в столь непростом предприятии. Ориентиром себе он избрал «методу родного поэта нашего» — переводческую практику Жуковского, который «никогда не отступал от буквы подлинника без крайней необходимости, никогда не жертвовал ею без основания, но за то никогда не подчинял родного своего языка формам и оборотам ему чуждым» [Дружинин, 1865, с. 4]. Видя своей целью проложить путь к Шекспиру русскому читателю, Дружинин стремился создать русский аналог шекспировской поэзии, «передавая поэтический язык Шекспира на язык современной русской поэзии» [Там же, с. 4]. Этот подход, несомненно, способствовал успеху перевода, ибо учитывал особенности языкового мышления современников, однако в нем оказались выпущены — «из уважения к публике нашего времени» — «неблагопристойные шутки», «ужасно непристойные сцены и выражения, которыми великий поэт платит дань своему веку» [Там же, с. 10], по возможности снята «всякая цветистость, кудреватость и метафоричность слога» [Там же, с. 8].

Надо сказать, что в отвращении к этим сторонам шекспировского творчества русский писатель и переводчик не отличался от своих англоязычных современников. В английских и американских постановках и изданиях трагедии непристойные места также были убраны, а сложные образы по возможности упрощены. Таков был вкус XIX века, не терпящий неприличия и излишеств. Дружинин объясняет свой подход особенностями современной русской речи, которой чужд «неестественно цветистый слог». В переводе отдается предпочтение «самым простым русским словам, самым вседневным оборотам языка нашего» [Там же, с. 4]. Это тем более справедливо, что и сам Шекспир творил «вечную красоту» «из временной, проходящей моды», из несовершенств современного ему языка [Там же, с. 5]. Но есть и более важная

причина: «...простота русской речи <...> навсегда укоренилась в литературе нашей» [Там же, с. 8]. Признавая возможности напряженного слога с «его сжатостью, картинностью и энергией», Дружинин тем не менее сознательно от него отказывается как от чуждого «плоти и крови русской поэзии»: «... мы не решаемся гнаться за буквою поэтического языка времен Елизаветы и Иакова» [Там же, с. 9]. Дружинин приводит примеры образов, в которых поэтический язык Шекспира идет вразрез с русской литературной нормой: «По нашим понятиям, мы не могли сравнивать выколотые глаза Глостера с “окровавленными кольцами, из которых вынуты драгоценные каменья”». Мы не могли допустить в русский язык прилагательного “собачесердый”, не имели возможности уподоблять плачущие глаза “лейкам для поливания цветов”». Однако по мере возможности он старается «приладить странные обороты к простоте русской речи» [Там же, с. 13].

Свой перевод Дружинин называл «поэтическим», подчеркивая отличия от перевода, предназначенного для постановки. По Дружинину, сцена, когда герцог Корнуэльский вырывает глаза Глостеру, невозможна в театре, но допустима в переводе, предназначенном для чтения. С другой стороны, «бесмысленные речи бедного Тома», «некоторые шутки и песни шута» создают приятную перемену для зрителя и тем облегчают восприятие трагических событий, но запутывают читателя, поэтому в переводе их было бы лучше выпустить [Там же, с. 11].

Такая тактика имела свои преимущества: перевод Дружинина отличает красота внятного и прямого высказывания:

Принцесса!
Как ты богата в нищете своей,
Как ты мила в немилости отцовской!

В этих строках — адресованный Корделии королем Французским изящный комплимент, основанный на остроумной игре словами с противоположным смыслом. Эта сторона реплики часто ускользает от переводчиков. Ср. :

Корделия-красавица, богачка,
В нужде и горе, славная моя
В отверженности, я завладеваю
Тобой, мечта и драгоценный клад, ...
(пер. Б. Пастернака)

У Дружинина много находок, именно им наиболее точно переведена ключевая формула «Из ничего не выйдет ничего». Он безошибочно чувствует и передает материальную плотность шекспировской образности, строка, перевод которой столь приблизителен у Карамзина, у Дружинина обладает подлинно шекспировской выразительностью: «Расплющи разом толстый шар Земли...». Но этот «Король Лир» был в значительной мере лишен не-прозрачности и странности шекспировского текста.

Дружинина и его современников не слишком интересовал литературный контекст, в котором создавалась трагедия. Для них «Король Лир» был прежде всего вечным сюжетом. Его следовало заново осмыслить применительно к нуждам своей эпохи, снисходительно относясь к «дани» Шекспира «своему веку». Дружинин во вступлении рассуждает о короле Лире не как о трагическом персонаже, но как о пережившем трагедию властителе. Носителем

извечных человеческих страстей был король Лир для русских писателей XIX в. Мысль о «жизненной правде, вседневности» шекспировских персонажей, «выхваченных из самых недр человеческой “сути”» [Тургенев, 2006, с. 213] высказывается в начале повести Тургенева «Степной король Лир», которая была опубликована в «Вестнике Европы» (1870, № 10).

В юности Тургенев перевел эту трагедию Шекспира, но затем перевод уничтожил. Близкое знакомство с оригиналом чувствуется в игре с сюжетом и во множестве мелких деталей. Три дочери сокращаются до двух, одна из них, Евлампия, сочетает в себе Регану и Корделию; место зятьев Лири занимает «Эдмунд» — Слеткин, любимый обеими дочерьми и вытесняющий их отца; место шута — «брат» героя, приживальщик «Сувенир». «Степному королю Лиру» — мелкопоместному дворянину Харлову напоминает о хрупкости «неприкрытого человека» картинка из книги эмблем: на горящую свечу «со всех сторон, напрягши щеки, дуют ветры» [Там же, с. 221]; его дочь Анна («Гонерилья») голосом похожа на «хищную птицу» [Там же, с. 228]; обезумевший герой, одетый в «рубашку», ловит рыбу, как упоминаемый Шекспиром «Нерон у озера тьмы», и т. д.

Тургеневский «Лир» одержим меланхолическим страхом смерти, он хочет разделить между дочерьми все, что имеет — вплоть до «пегих коров и турецких селезней» [Там же, с. 243], чтобы «самолично <...> решить, кому чем владеть», успеть утвердить свою волю, «еще “жимши”» [Там же, с. 237]. Его властность вполне сопоставима с властностью шекспировского Лири, и его участь столь же трагична. Однако в основе этой властности и этого трагизма — особенности русского характера. Величие «степного короля Лири» выражается в богатырстве, «геркулесовской» силе: он «исполин», «колосс». Решение о разделе имущества родственно той «удали», которой заканчивались у Харлова приступы меланхолии: «Припадок обыкновенно кончался тем, что Мартын Петрович начнет посвистывать — и вдруг громогласным голосом прикажет заложить себе дрожки и покатит куда-нибудь по соседству, не без удали потрясая свободной рукою над козырьком картуза, как бы желая сказать, что нам, мол, теперь все — трын-трава!». «Русский был человек», — заключает Тургенев [Там же, с. 222].

Сходным образом трагическую коллизию «Короля Лири» трактует в рассказе «Деревенский король Лир» («Русское богатство». 1880. № 1) Николай Златовратский. Рассказ построен по канонам народнической литературы, его герои — «старожилые мужички», в которых принимает «определенные очертания и формы» сердцевина русской жизни [Златовратский, 1988, с. 352]. Но Златовратский видит источник трагедии не во властности Лири, а в его желании утвердить свою человеческую значимость. Для его героя, деда Онуфрия, раздел небогатого имущества — праздник справедливости, он уверен, что дети будут почитать его «заслуги». На рубеже XIX–XX вв. этот подход к сюжету стали тиражировать. Появился «Провинциальный король Лир» В. М. Сидорова (1894), «Еврейский король Лир» Я. Гордина (1912).

О Лире-персонаже — а не о Лире-человеке с его «личными пристрастиями» (Н. Добролюбов) — едва ли не впервые в русской практике написал Лев Толстой. В критическом очерке «О Шекспире и о драме» (1903) он избрал «Короля Лири» отправной точкой в своих рассуждениях о том, какой должна быть сегодня драма. Толстовский пересказ трагедии ироничен, его выводы резки, но в целом они недалеки от претензий, которые предъявлял трагедии

XIX в. : в пьесе есть непристойности и несообразности, вроде «страшных и странных проклятий», посылаемых Лиром любимой дочери; Шекспир «балуется словами», персонажи говорят «вычурным, неестественным языком»; произносят много «ни к чему не ведущих, продолжительных» речей, особенно в сцене «совокупного бреда Лира, шута и Эдгара» [Толстой, 2012, с. 186, 204, 207]. По сути дела, основной упрек Шекспиру делается с позиций «новой драмы»: в основе драматического произведения должна быть «проблема», внятно выраженная мысль: «писать драму может только тот, кому есть что сказать людям», Шекспир же «руководится больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями» [Там же, с. 204]. Неудивительно, что в качестве образцовой шекспировской трагедии Толстой берет пьесу с репутаций великого поэтического произведения.

В XX в. авторов новых переводов «Короля Лира» более всего увлекала задача воспроизвести на русском языке именно это качество пьесы. Но пути они выбирают разные. Михаил Кузмин, чей перевод под названием «Трагедия о короле Лире» вошел в ПСС «Academia»–Гослитиздат (Т. 5, 1936), руководствовался желанием дать русскому читателю максимально полное представление о «реальном» Шекспире елизаветинской эпохи. Первой его заботой было сохранение образного строя, что иной раз затрудняло читательское восприятие. «Языковую природу подлинника» (А. А. Смирнов) стремилась воспроизвести в своем переводе и Татьяна Щепкина-Куперник. Однако ее «Король Лир», впервые опубликованный в 1937 г. отдельным изданием, более сглажен и ориентирован на «читателя не только высококвалифицированного, но и рядового» [Щепкина-Куперник, 1940, с. 11].

Новые требования к переводу не предполагали разъяснений шекспировской мысли через развертывание образов. Кузмин стремился насколько возможно, учитывая разный языковой строй, следовать оригиналу, соблюдая количество строк, размер и рифму. Насколько удался замысел переводчика, демонстрировало издание 1936 г., в котором шекспировский текст и перевод расположены параллельно. Кузмина критиковали за то, что в стремлении передать «завидный лаконизм английской речи» (Б. Пастернак) он отказался от «гладкости и текучести» стиха, К. Чуковский сравнил звучание перевода с «прерывистым собачьим лаем». Кузмин признавал, что ради «сохранения формы Шекспира» пришлось пожертвовать «кое-какими элементами синтаксического построения, отчего речь получилась, конечно, более сжатая, чем должна была бы быть» [Кузмин, 1936, с. VIII]. Иногда переводчик даже лаконичнее, чем автор. В первой сцене его Лир говорит: «Ввести гостей: Француза и Бургундца». У Шекспира более плавно за счет большего количества слов и слогов: «Attend the lords of France and Burgundy, Gloucester». Однако есть и места, удивительные по точности, такие, как сохраняющий все смыслы перевод последней реплики Лира:

Повешена глупышка! Нет, нет жизни!
Зачем собака, лошадь, мышь — живут,
А ты не дышишь? Ты ушла от нас
Навек, навек, навек, навек, навек! —
Здесь отстегнуть прошу; благодарю вас.
Вы видите? Взгляните, губы, губы —
Взгляните же, взгляните...

Даже царапающая слух «глупышка», которую Т. Щепкина-Куперник, в целом оставив кузминскую строку неизменной, заменила на «бедняжку», более точное слово, ибо выражение «*my poor fool*», как ни понимать его значение (многие комментаторы доказывали, что во времена Шекспира оно означало «моя бедняжка»), устанавливает поэтическую связь между образами Корделии и шута — двух поборников правды, высказываемой в лицо.

Позже находку Кузмина использовал в своем переводе Пастернак: крик отчаяния Лира «*Never, never, never, never, never!*», в котором особенно очевидна «движущая сила ритма» в поэзии Шекспира, он перевел повторением короткого и энергичного «Навек, навек, навек, навек, навек!». Однако в целом Пастернак придерживался другой точки зрения, считая, например, вполне возможным вводить в перевод элементы разъяснения. Простой пример: просьбу Лира «*Pray you undo this button*» Кузмин точно воспроизводит ритмически и как будто даже учитывает особенности кроя костюмов, каким могли быть во времена Шекспира: «Здесь отстегнуть прошу». Очевидно, в этой части фразы вновь возникает тема безумия Лира, связанная с высказанным в третьем акте желанием сорвать с себя одежды: «*Come, unbutton here*» — «Расстегни мне здесь» (*пер. М. Кузмина*). Пастернак вводит в текст другое распространенное объяснение этой реплики: «Мне больно. Пуговицу расстегните...».

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1956) он писал, что «дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости», этот эффект достигается иначе — «живостью и естественностью языка» [Пастернак, 2004, с. 72]. Речь не только о звучании, но о внятности, воспринимаемости читательским сознанием. Так, переводя строку «*You cataracts and hurricanoes, spout...*» из монолога безумствующего Лира, М. Кузмин конкретизирует ситуацию, указывая на близость моря: «Вы, хляби и смерчи морские, лейте!». Пастернак не озадачивает читателя «морскими смерчами», делая акцент на образе Потопа: «Лей, дождь, как из ведра...». В его переводе «Короля Лира» приоритетом является свободное течение речи, учитывающее «потребность театров и читателей в простых, легко читающихся переводах» [Там же, с. 72]. По свидетельству А. Смирнова, «манера выражаться персонажей упрощена, приближена к разговорной речи, местами приобретая почти фамильярный, домашний характер, с утратой черт торжественности, пышности и патетики, наличных у Шекспира» [Каганович, 2013, с. 47].

В своих размышлениях о Шекспире Пастернак постоянно внутренне полемизирует с точкой зрения Толстого, которую в письме к С. Н. Дурьлину объявлял «наполовину справедливой» [Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В., 2004, с. 556]. С одной стороны, он защищает «повышенную метафоричность» шекспировского стиха как свойство истинной поэзии. Для издания 1949 г. Пастернак переводит «*the curled waters*» (акт III, сц. 1) словосочетанием «курчавая пена» («Чтоб ветер сбросил землю в океан / И затопил ее курчавой пеной»), воспроизводя, таким образом, свойственную Шекспиру «неестественность выражения», как это оценивал Толстой: «Никакие живые люди не могут <...> говорить того, что <...> ветер хочет сдунуть землю в море или что курчавые волны хотят залить берег» [Толстой, 2012, с. 204]. В более поздней редакции другая часть фразы дана в толстовском переводе, но «курчавая пена» убрана, создается картина мрачная и величественная, без «вычур»:

Чтоб ветер сдунул землю в океан
Или обрушил океан на землю.

Пастернак соглашается со Львом Толстым и в другом, он всячески избегает непристойных выражений, характеризующих речь шута и тех персонажей пьесы, которые так или иначе оказываются, подобно шуту, вне социальной иерархии. В целом, по мере авторской и редакторской работы над переводом, из него исчезают «живые или “подлые” слова» (М. Кузмин), замещаясь выражениями общелитературными. Резко ругательное определение «dog-hearted» (акт 4, сц. 3; «с собачьими сердцами» или «собачьесердые», как переводил во «Вступлении» Дружинин) сначала было переведено энергичным словом «остервенелые», но затем вместо «Остервенелым старшим дочерям» в тексте появляется «Бесчеловечным старшим дочерям».

За «живые» слова в переводах Шекспира в заметке «От переводчика», предваряющей двуязычное издание «Трагедии о короле Лире», горячо высказывался Михаил Кузмин: «Не прибегать к смягчениям и замазываниям, хотя бы для современных ушей выражения и казались грубыми и резкими!» [Кузмин, 1936, с. VIII]. Стремление с одной стороны максимально передать энергию шекспировского слова, «варварский» колорит пьесы, а с другой стороны, приблизить «Короля Лира» к своему времени ощущается в переводе «Короля Лира» О. Сороки, впервые изданном в 1990 г. К примеру, в интонациях Кента («Покуда не порвутся связки горла, / Все буду я вопить: не отдавай!») слышен голос Высоцкого. Однако переводчик увлекается, и бытовая речь появляется там, где в оригинале ее нет, в результате, текст получает совершенно иное звучание. В монологе Эдмунда нет и следа той просторечной грубости, которую приписывает ему Сорока. Сравним:

И в чем тут стыд? В том, что свежей и ярче
Передают наследственность тайком,
Чем на прискучившем законном ложе,
Основывая целый род глупцов
Меж сном и бдением?
(пер. Б. Пастернака)

Нагуливая каждого из нас,
Природа тратит ярого заряду
Побольше, чем на двадцать дураков,
Зачатых в полусне-полузевоте
На тошноте супружеского ложа.
(пер. О. Сороки)

Не всегда удачны и попытки остранисть привычное через неологизмы, создать параллель между языковой смелостью Шекспира и «речетворчеством» современной русской литературы. Пример остроумной находки такого рода — языковая игра, комментирующая выражение шута о ногах Кента «over-lusty» (акт 2, сц. 4). Буквально оно означает «очень крепкие», но в слышится в нем и «lust», позволяющее прочитывать слово как «распалившиеся». Сорока на этом значении строит каламбур (распалиться — охладиться) в духе шекспировской эпохи: «Когда человек распалится, раскачетя, его околуждают деревянными чулочками». Но такие неологизмы, как «сластожорство», «ноговицы» или «палачихи» не кажутся уместными.

И все же из современных переводов только этот представляет собой серьезную попытку заново осмыслить шекспировский язык в «Короле Лире» применительно к нашей эпохе. Последний по времени перевод Г. М. Кружкова, вошедший в издание «Короля Лира» в серии «Литературные памятники» (2013), вполне традиционен по тональности и основан на давнем интересе к образу старости в пьесе. В статье «Переводя “Короля Лира”» Г. М. Кружков сообщает, что в своем переводе он стремился «взглянуть на пьесу <...> просто, по-житейски», увидеть пьесу как историю «вспыльчивого старика “в тонком шлеме седых волос”» [Кружков, 2014, с. 253, 252]. «Житейский» подход влечет за собой упрощение текста на всех уровнях, перевод его в иной регистр. Синтаксис в переводе предполагает гладкость речи, легкость произнесения, почти полное отсутствие мрачной экспрессии, характерной для этой пьесы. Под детские стихи стилизованы абсурдные песни Шута, эти переводы по большей части во всех смыслах далеки от шекспировского текста. Обыденный вид принимает странный диалог Лира и Шута, который есть в тексте фолио. В переводе М. Кузмина: «Лир. <...> Поужинаем поутру <...>. Шут. А я в полдень усну». Реплика Шута тем более многозначительна, что после нее он исчезает из пьесы. В переводе Кружкова обыденность торжествует: «Лир. <...> А утром разбудите / Меня на ужин. Шут. Или на обед». В целом ряде случаев отсутствует перевод строк, которые не вписываются в прямое и вынужденное драматическое развитие, таких как не идущая к делу фраза шута «Потому что не было еще хорошенькой женщины, которая не делала бы гримас перед зеркалом» (акт 3, сц. 2, пер. М. Кузмина). В переводе есть свои находки, к примеру, Кружков находит точное слово там, где Лир говорит о своей руке: «воняет брэнностью». Другие переводчики абстрактное «mortality» заменяли «трупным запахом» (Пастернак), «мертвечиной» (Щепкина-Куперник), «тленом» (Кузмин), «тлением» (Сорока). Но места, звучащие современно и сильно, часто оказываются чужими находками. «Дурацкий Лир», как говорит о себе в отчаянии главный герой, повторяет найденное Кузминым: «Глаза / Дурацкие, что плачете, вас вырву», «Зачем ты дал обкорнать свой ум с двух сторон» — найденное Сорокой «Ты свой разум с обоих боков обкорнал». В целом перевод Кружкова нельзя назвать современным. Он написан условным языком, лишенным примет времени.

И все же само его появление свидетельствует о поиске новых подходов к «Королю Лиру». Авторы издания стремятся вписать перевод в современный культурный мир, публикуя параллельно переводы текстов трагедии из первого кварто (1608) и первого фолио (1623), как сделано в американском Нортонском издании Шекспира (1997). Задачу перевести «Короля Лира» на язык современной культуры ставят перед собой и театральные постановщики последних лет. Режиссерам постсоветской России плодотворным представляется тот путь, которым пятьдесят лет назад шел Питер Брук (Страдфорд-на-Эйвоне, 1962). Его спектакль с Лиром — Полом Скофилдом игрался на пустой белой сцене. Киноверсия постановки (1967) начинается со слова «know» («узняйте!»), произнесенного Лиром и звучащего как слово «нет» («по»). Отрицание, подкрепленное повторяющимся «nothing» («ничто») становится ведущей темой. Брук развивал традицию, заложенную Гербертом Блау («Актерская мастерская Сан-Франциско», 1961). Его спектакль напоминал антидрамы Жана Жене и в особенности «Эндшпиль» Сэмюэла

Беккета. В России, начиная с постановки С. Женовача («Театр на Малой Бронной», 1992), «Короля Лира» ставят в духе антидрамы с ее интересом к «тотальному» («неприкрытому») человеку, который постигается вне психологии, социума, исторического момента. Сегодня идут на сцене и пользуются успехом у публики два «Короля Лира», поставленных в 2006 г.: в Петербурге Л. Додиным в Малом драматическом театре и в Москве Ю. Бутусовым в театре «Сатирикон». Оба спектакля используют эффектный ход, выводящий за пределы шекспировского сюжета: три дочери Лира изображаются как подобие марионеток, почти неразличимых между собой. Эта возможность заложена в тексте пьесы: Фоук обращал внимание читателей на то, что в финале Лир остается с тремя мертвыми дочерьми.

Впервые на российской сцене трагедия была поставлена в Санкт-Петербургском придворном театре в бенефис Шушерина. В 1830-е гг. в роли Лира соперничали между собой Каратыгин и П. С. Мочалов, впервые осуществивший постановку трагедии на московской сцене. Подобно многим актерам той эпохи, Каратыгин играл трагедию старости. Лир Мочалова был романтической натурой, у него сердце вытесняло рассудок.

В переводе Дружинина «Короля Лира» поставил Малый, а затем Александринский театр. Трагедию ставили в театрах Казани, Киева, Красноярска, Нижнего Новгорода, Самары, Ревеля, Тифлиса, Ярославля. В 1860-х гг. на российской провинциальной сцене (Одесса, Харьков, Саратов) Лира играл во время гастролей американский актер Айра Олдридж. Большое впечатление на российскую публику произвело исполнение роли Лира итальянскими трагиками Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини, гастролировавших в России в 1880–1890-х гг.

Трагедия старости и потери жизненной силы, реже — тирания или трагедия царственного страдания, а чаще всего психологическая семейная драма были основой всех этих постановок. В новую эпоху, с конца 1910-х годов, «Король Лир» оказывается в центре поиска новых средств театральной выразительности. В Петрограде пьесу ставят В. Э. Мейерхольд и В. Г. Сахновский в театре Дворца Октябрьской революции (1919), А. Н. Лаврентьев в Большом драматическом театре (1920), в Москве Б. С. Неволин и Д. Г. Гутман в «Вольном театре» (1920), Б. М. Сушкевич в Первой студии МХТ (1923).

Одной из лучших постановок на российской сцене был спектакль-притча С. Э. Радлова в Малом государственном еврейском театре (1935). Спектакль игрался в переводе С. З. Галкина на еврейский язык, усиливавшим библейский «экклезиастический» колорит постановки. Этот спектакль несколько раз за время своего пребывания в Москве посмотрел английский актер, режиссер, выдающийся сценограф и знаток Шекспира Гордон Крэг. Соломон Михоэлс в роли Лира играл человека, который «бросает вызов судьбе», будучи уверен, что «в центре мира стоит лишь он один, самый старый, познавший почти все и умеющий распоряжаться судьбами людей» [Михоэлс, 1999, с. 184]. Лир Михоэлса обладал чертами библейского патриарха, переживающего «трагедию банкротства мудрости». Другой яркой работой в постановке был шут в исполнении Вениамина Зускина.

Спектакль оформил Александр Тышлер, основывавший пластическое решение спектакля на сказочном колорите. На четырех деревянных фигурах-кариатидах была установлена кирпичная коробка («ларец», по выра-

жению видевшего спектакль Ю. Нагибина), изображающая королевский замок — парящий в воздухе символ непрочного могущества. Ворота, позволяющие видеть внутреннее убранство, состоявшее из двух залов, черного и темно-красного, были раскрыты, когда Лир царствовал, и захлопывались перед изгнанным Лиром. Сцена бури разворачивалась в пустом пространстве, противопоставленном «закрытости» замка, из декораций на сцене было лишь одинокое дерево без листьев. Тышлер одел Михоэlsa в облегающий золотой мундир с длинным черным плащом, на котором были «звездами рассыпаны короны» и который сообщал его фигуре монументальность, а шута — в графичное черное трико с золотыми заплатами, подчеркнув таким образом их различие и внутреннее единство.

В истории русских постановок «Короля Лира» спектакли оформляли также М. В. Добужинский (1920), Н. И. Альтман (1941). Музыка к постановкам писали М. А. Балакирев (1861), Д. Д. Шостакович (1971). Музыка Шостаковича звучит в фильме Г. Козинцева с Лиром — Юри Ярветом и Шутом — О. Далем (1971).

Козинцев думал над этой пьесой долгие годы, в 1941 г. он поставил «Короля Лира» в Большом драматическом театре. Его фильм, в противоположность снимавшемуся параллельно фильму Брука, акцентировал человечность главного героя. Странности, характерные для этой трагедии Шекспира, в фильме значительно смягчены, герцог Корнуэльский не вырывает Глостеру глаза окровавленными руками, но «растаптывает» их вне кадра. Как было изначально принято в русской традиции, пьеса рационализирована, странное и абсурдное приглушается или получает вынужденное истолкование. Так, в фильме снимается противоречие, которое казалось особенно вопиющим Льву Толстому: Кент надевает парик, чтобы не быть узанным Лиром, а Эдгар — Бедный Том прячется во тьме и выкрикивает нелепости для того, чтобы его не узнал отец. Однако высокая трагическая тональность пьесы в фильме Козинцева выдержана блестяще, что и сделало эту постановку заметным явлением в общечеловеческой истории восприятия «Короля Лира».

Подводя итог, в истории восприятия трагедии в России можно выделить две основные тенденции. С одной стороны, в российском культурном сознании «Король Лир» является воплощением «вечного образа» и вечной коллизии, на которые приметы шекспировской эпохи наслаиваются, как окрашивание на греческие статуи, если использовать сравнение А. В. Дружинина. Краска давно вылиняла, но благородные очертания сохраняют свою силу, так и с «Королем Лиром»: «искусственное расцветивание языка» [Дружинин, 1865, с. 5] и «варварство» пьесы рассматриваются как дань ушедшему вкусу. С другой стороны, трагедия видится прежде всего произведением поэтическим, которое необходимо воспроизвести на языке современной русской поэзии. В большинстве случаев эти тенденции действуют одновременно, их внутренний импульс состоит в стремлении сделать трагедию вынужденной для русского читателя и зрителя, не боясь возникающих искажений и упрощений. Однако на протяжении всей истории делаются и попытки иного рода, призванные «помочь читателю уразуметь и оценить все великое произведение» [Там же, с. 9], показать России подлинного Шекспира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Foakes R. A.* Introduction // *Shakespeare W.* King Lear (Arden Shakespeare: Third Series). — L. : Arden Shakespeare, 1997. — P. 1–152.
2. *Greenblatt S.* King Lear // *The Norton Shakespeare*. — N. Y. : W. W. Norton, 2008. — P. 2325–2335.
3. *Дружинин А. В.* Собрание сочинений А. В. Дружинина. — Т. 3. — СПб. : В типографии Императорской Академии наук, 1865.
4. *Златовратский Н. Н.* Деревенский король Лир: повести, рассказы, очерки. — М. : Современник, 1988.
5. *Каганович Б. А. А.* Смирнов и пастернаковские переводы Шекспира // Вопросы литературы. — 2013. — № 2. — С. 20–71.
6. *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения в двух томах. — Т. 1. — М. ; Л. : Художественная литература, 1964.
7. *Кружков Г. М.* Перевод «Короля Лира» // Знание. Понимание. Умение. — 2014. — № 2. — С. 249–263.
8. *Кузмин М.* От переводчика. // *Шекспир В.* Трагедия о короле Лире. — М. : Academia, 1936. — С. VII–VIII.
9. *Михоэлс С.* Из высказываний о трагедии «Король Лир» и о ее сценическом воплощении // *Костелянец Б.* Свобода и Зло: самоочищение и пресечение зла силой. Шекспир В. Король Лир. — СПб. : Гиперион, 1999.
10. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем. — Т. 10. — М. : Гослитиздат, 1952.
11. *Пастернак Б.* К переводам шекспировских драм. (Из переписки Бориса Пастернака) // Мастерство перевода. 1969. — М. : Изд-во Советский писатель, 1970. — Сб. 6. — С. 341–363.
12. *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т. — Т. 5. — М. : Слово, 2004.
13. *Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.* Комментарии // *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений с приложениями. — Т. 5. — С. 509–743.
14. *Пинский Л. Е.* Шекспир. — М. : Художественная литература, 1971.
15. Северная пчела. — 1832. — № 293.
16. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? О Шекспире и о драме. — М. : Либроком, 2012.
17. *Тургенев И. С.* Степной король Лир: повести / сост., вступ. ст. и примеч. И. Сухих. — СПб. : Азбука-классика, 2006.
18. *Шайтанов И. О.* Шекспир. — М. : Молодая гвардия, 2013. — 475 с. — (Серия: «Жизнь замечательных людей».)
19. *Шекспир У.* Король Лир / пер. Б. Пастернака; послесл. и примеч. М. Морозова. — М. : ОГИЗ. Гослитиздат, 1949.
20. *Шекспир У.* Король Лир. Кварто 1608. Фолио 1623. — М. : Наука, 2013.
21. *Шекспир У.* Мера за меру; Король Лир; Буря: пьесы / пер. с англ. и предисл. О. Сороки. — М. : Известия, 1990.
22. *Щепкина-Куперник Т. А.* О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. — 1940. — № 3. — С. 10–12.
23. *Якимов В. А.* Король Лир // Северная пчела. — 1833. — № 116.

Поступила в редакцию 25.02.2015