

САНКТ- ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. Кафедрой
Истории западноевропейской и
русской культуры

Цыпкин Д.О.

/ _____ / _____ /

Председатель ГЭК,
д.и.н. Щелинский В.Е.

/ _____ / _____ /

Выпускная квалификационная работа на тему:

Роль Анны Дмитриевной Радловой в рецепции Шекспира в России: переводы и их сценическое воплощение

по направлению 030600 – История

профиль: История западноевропейской и русской культуры

Рецензент:

Иванова Александра

Сергеевна, к.ф.н.

_____ (подпись)

Выполнила:

Студентка IV курса
дневного отделения

Кириллова Е.Д.

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию

«__» _____ 201__ г.

Секретарь комиссии:

Научный руководитель:

к.и.н., доцент

Березкин А.В.

_____ (подпись)

Санкт – Петербург

2016

1

Содержание

Введение. Историография проблемы.....	2-6
Глава 1 Глава 1. Проблема актуализации классического наследия в отечественной теории и истории культуры 1920-х – 1930-х годов.....	7-24
§1. Выработка новых принципов перевода.....	7-21
§ 2. Становление марксистской концепции Возрождения и новое понимание творчества У. Шекспира.....	22-24
Глава 2. Основные этапы жизни и творчества А. Д. Радловой.....	25-29
Глава 3. Культурно-исторические основы принципов переводческой деятельности А.Д. Радловой.....	30-44
Глава 4. Сценическое воплощение шекспировских трагедий в переводах А.Д. Радловой.....	45-52
Заключение.....	53-54
Список литературы.....	55-61

ВВЕДЕНИЕ

Двадцатый век известен своими глобальными переменами в жизни людей. Менялось всё: от государственного устройства до повседневного быта. Если говорить о культуре, то в этот период происходит так называемый «сдвиг» от консервативного и традиционного в сторону прогрессивного, урбанистического и модернистского. Помимо всего прочего, мир охвачен научно-технической революцией, меняется мировоззрение людей. Теперь предпочтение отдается всему четкому, практичному, геометрическому. В эту эпоху все меньше места остается для размеренного и плавного эстетизма.

Люди начинают всё больше задумываться о гуманности, толерантности, повсеместно происходит борьба с ущемлением прав рабочих, решаются вопросы социального неравенства.

Сдвиг в мировоззрении захватывает не только общественные, социальные мысли, но идея обновления человеческой жизни идет и дальше, захватывая культуру и повседневный быт людей.

Понимание пространства сильно меняется, человек начинает чувствовать себя более уверенным, более мобильным, это сильно влияет на мироощущение в целом.

Все эти изменения не могут бесследно пройти мимо культуры и моральных ценностей. Не может это не отразиться на душе людей, как на душах самых простых рабочих, так и на душах художников, музыкантов и писателей.

Новое мировоззрение требует нового освещения старых традиций, старой морали, подчерпнутых из трудов классиков мировой культуры и искусства. Так, например, необходимым было и переосмысление произведений Шекспира. Новое прочтение Шекспира, это лишь одна часть задачи, вторая часть – это новый, адаптированный под современного человека перевод.

В данной работе, состоящей из пяти глав, разбираются все плюсы и минусы переводов Шекспира советской поэтессы Анны Дмитриевны Радловой. Её переводы «захватили» театральную сцену в тридцатых годах прошлого века. Для более широкого понятия того времени, в котором творились эти переводы – в первой главе, которая является своего рода – вводной, приводятся примеры наиболее ярких и значимых событий в интересующий нас период, связанных так или иначе с творчеством английского драматурга. Одно событие порождает следующее, дает развитие чему-то новому, ничего не происходит бесследно, поэтому автор считает целесообразным говорить о различных интерпретациях Шекспира в контексте советского времени. Этот аспект помогает приблизиться к выполнению задачи выпускной квалификационной работы: рассмотрение роли Анны Дмитриевны Радловой в рецепции Шекспира в России.

Переводы Анны Дмитриевны – особый этап в истории восприятия Шекспира и шекспировских героев в России. Это можно проследить по образу Отелло на театральной сцене. У Шекспира Отелло – это образ наивного, но не злого страдальца, таким его играл и Ричард Бёрбедж (первый исполнитель роли Отелло), но с годами, веками образ Отелло сильно видоизменился. И вот, на театральной сцене конца XIX – начала XX века, зрители видят Отелло как безумного ревнивца, который не может управлять своими чувствами и подчиняется страсти к безграничной власти. Радлова же стремится приблизиться к источнику, несмотря на то, что на момент её деятельности уже существовала определенная традиция перевода «Отелло».

Другими словами, можно сказать то, что Радлова в своих переводах стремится к полной естественности и гармонии, убирает с переводов оттенок времени и приближает их к источнику. У такого метода переводов были как почитатели, так и противники. Их противостояние воплотилось в ряде критических статей, самая яркая, пожалуй, из них – это работа Корнея Ивановича Чуковского «Астма у Дездемоны».

Конечно, сторонников перевода Радловой было намного больше, чем противников, но в данной работе особо освещена роль Анны Дмитриевной в жизни актера Малого театра Александра Алексеевича Остужева. Постановка в 1934 году «Отелло» на сцене Малого театра режиссером Сергеем Эрнестовичем Радловым в переводе Анны Дмитриевной принес Остужеву небывалый успех уже на закате его творческой карьеры.

Все события и аспекты, описанные в работе, дают полную картину того, как развивалось творчество писателя прошлого – Шекспира в современности советского государства на примере деятельности переводчицы Анны Радловой.

Историография проблемы. Существует достаточно большое количество литературы, которая была бы смежно связана с творчеством Анны Дмитриевны Радловой, но на данный момент не существует какое-либо единой работы, монографии, которая бы целиком была посвящена творчеству поэтессы и переводчицы. В основном, информация о Радловой была подчерпнута из мемуаров её современников таких как Михаил Кузьмин, Сергей Радлов, Николай Гумилев, Александр Остужев, Корней Чуковский.

Общие сведения о обстановке того времени, в котором творились переводы Анны Радловой, были поняты и описаны благодаря мемуарам таких личностей как Максим Горький, Борис Пастернак, Густав Шпет, Наталья Луначарская-Розенель, Николай Акимов, Дмитрий Шостакович. В выполнении работы большую роль играли материалы из периодической печатной продукции. Например, это журнал «Театр», выпускавшийся с 1937 года, журнал «Литературный современник», выходивший с 1934 года, а также газета «Литературный Ленинград», выходившая еженедельно с 1933 года.

Также, большое количество информации было получено из статей, напечатанных в сборниках, в результате шекспировских чтений и

конференций. Например, это «Шекспировский сборник», «Шекспировские чтения», «Шекспир в мировой литературе».

Минус, о котором стоит сказать, берясь за эту тему, это то, что почти вся литература, написана самими же современниками этих событий, которые не всегда объективно относились к происходящему. Ведь у них не было возможности посмотреть на эту ситуацию со стороны.

Тем не менее, данная работа представляется автору попыткой создания цельного труда о творчестве поэтессы, который включает в себя и хронологическое описание жизненных событий Анны Радловой и её творческую биографию.

Глава 1. Проблема актуализации классического наследия в отечественной теории и истории культуры 1920-х – 1930-х годов

§1. Выработка новых принципов перевода

Спустя столетия Шекспир является одним из наиболее сложных авторов для перевода. Перед человеком, отчаявшимся переводить Шекспира встает целый ряд не только сугубо филологических проблем, но и проблемы культурно-исторического характера, проблемы наследования традиций и т.д.

Шекспир был автором, который не пренебрегал использовать в своих текстах простонародные выражения, заимствовать народные песни и стихи, в своем творчестве он представлял выражения всех слоев населения.

Автор довольно часто использовал в своих произведениях неологизмы, то есть заимствовал иностранные слова. Другая сложность – это то, что одно слово в тексте может иметь от двух до девятнадцати значений, как например глагол “to fall”. И, конечно, нельзя не сказать о богатом языке писателя, его произведения блещут игрой слов, метафорой, образностью и т.д. Это не только сложно перевести, а порой и сложно понять.

«Метафоризм – естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм – стенография большой личности, скоропись её духа»¹.

Вдобавок к выше сказанному существует ещё множество трудностей и препятствий в переводе Шекспира. Например, сам факт того, что произведения драматурга - это совмещение и прозы и стихотворной речи. Даже понятия о «стихотворной речи» звучит слишком обобщающе, ведь драматург использовал сразу несколько видов стихотворной речи, например, белый ямб и рифмованный пятистопный ямб.

¹Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982.С.394.

Деятельность Шекспира хронологически распространяется на 16 и 17 века. Следовательно, не стоит забывать о том, что творил он для людей прошлого, каким сам и является. Здесь переводчик опять стоит перед сложным выбором по какой дороге идти: ориентироваться в своем переводе на определенный архаизм источника направленный на современников драматурга или же «обновить» произведения до тех пор, чтобы оно стало понятно большинству современников самого переводчика.

Другой аспект переводческой проблематики, это то, что помимо исходного смысла в переводе меняется и исходная интонация героев произведения. Иными словами, меняется ритмический рисунок текста.

Борис Пастернак подчеркивал важность сохранения этого ритмического рисунка: «Это ритм свободной исторической личности, не творящей себе кумира и благодаря этому искренней, и немногословной».²

Помимо всего прочего, Шекспир – театральный автор, его произведения – это пьесы, то есть его мощь понятна в полную силу только когда его словами говорят со сцены. Таким образом, шекспировская речь должна быть по-своему проста, моментально долетать со сцены в сознания зрителей. С другой стороны, эта речь должна свободно произноситься, давая возможность и актеру, и зрителю чувствовать себя комфортно в атмосфере шекспировских произведений.

Суммируя все выше сказанное хочется подвести итог в формулировке двух основных переводческих проблем:

- 1) Преклонение перед смысловой точностью перевода может отрицательно сказаться на оригинальной интонации и полностью уничтожить особый ритмический рисунок речи.
- 2) Точность перевода без замены различных непонятных человеку другой культуры слов может также негативно сказаться на доходчивости

²Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. М.,1982. С.395.

текста. Нельзя не учитывать уровень культуры современного человека. Термины эпохи средних веков доступны меньшинству аудитории.

«Трудности перевода и методы их преодоления возникают из-за столкновения со свойствами языков перевода и культурами, к которым эти языки принадлежат».³

Общее культурное наследие и история тех или иных менталитетов создают фактически непреодолимые препятствия для переводчиков. Особенно сильно эта преграда видна на примере переводов, выполненных в восточных странах. Например, в книге Ю.Д.Левина «Шекспир и русская литература XIX века» демонстрируется такой случай: в 1910 году в Китае был выполнен первый перевод Шекспира, это была трагедия «Ромео и Джульетта». «Традиционное почитание родителей в дореволюционном Китае не позволяло передать сцену Гамлета с королевой (д.III.сц.4) без изменений, ибо сын не мог разговаривать с матерью так грубо, а в «Макбете» обращение Дункана к леди Макбет «Дайте вашу руку» (I, IV, XXVIII) было бы понято китайскими зрителями как попытка совращения».⁴

Автор книги «Шекспир и русская литература XIX века» также указывает на то, что переводчик не должен создавать новый язык, а должен добиваться такого звучания текста, который будет звучать умеренно, не слишком архаично, но используя при этом архаизмы, взятые из церковнославянского языка. Вдобавок к этому, перед русским переводчиком встает проблема того, что слог в русском языке на порядок длиннее слогов в английском или немецком языках.

Для того, чтобы понимать культурное и историческое пространство в котором создавались сочинения и переводы Анны Радловой нужно для начала понять это пространство, ведь известно, что литература как зеркало

³Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С.239.

⁴Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С.240.

восприятия первична и, как нигде, в этом виде искусства наиболее ярко и точно отображаются события современной данной литературе события.

Начало двадцатого века в России – это череда революций, завершившаяся октябрьским апофеозом. В это время культурная жизнь приходит к своему расцвету сил, руководствуясь жизненным правилом, что чем хуже и тяжелее твоя судьба, тем лучше это для твоей души и головы. Поначалу, так радостно воспринятый октябрь ознаменовал радостное событие, которое должно было повлечь за собой нечто прекрасное и совершенно новое, неизвестное. Порядок полностью отсутствовал везде. От НЭПа к театрам Станиславского, Мейерхольда, Кугеля, к «Мастфору» и «ФЭКС». Это был настоящий муравейник, люди спешили, строили планы на новое неизвестное будущее, вступали в разные кампании, вели дискуссии, определяли, что нужно «выкинуть» из общественного наследия, а что стоит взять с собой и развивать дальше.

Полная свобода творчества, по мнению тогдашнего руководства страны, могла привести к полному хаосу и в стране начался вводиться порядок. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» были ликвидированы многочисленные группы, школы и объединения во всех видах искусства. Также, вводилось новое понятие – понятие «социалистического реализма». Примечательно понятие социалистического реализма в Большой Советской Энциклопедии – «это художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества»⁵.

В противовес этому понятию был введен термин «Формализм» - «предпочтение, отдаваемое форме перед содержанием в различных сферах человеческой деятельности. Проявляется в безукоснительном следовании

⁵Большая советская энциклопедия: Т.15/ Главный редактор Б. А. Введенский. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1952. С.361.

правилам этикета, ритуала даже в тех случаях, когда жизненная ситуация делает это бессмысленным, в преклонении перед буквой закона при пренебрежении к его духу, в искусстве – в признании «чистой» формы единственно ценным художественным элементом, и т.п.»⁶.

В 6 томе своей работы «Зарубежная литература и театр» Луначарский говорит о предрасположенности Маркса и Энгельса к Шекспиру, которые отзывались о Шекспире как о великом драматурге и поэте. В предисловии «К критике политической экономики» Маркс ставит Шекспира наравне с высоким античным искусством, которое, в свою очередь, рассматривается как вершина эстетического творчества человечества. Также рассматривается общее отношение Маркса и Энгельса к Шекспиру. Луначарский же называет Шекспира «величайшим поэтическим и театральным гением»⁷. Как для Луначарского, так и для М. Горького Шекспир, прежде всего, художник-реалист, чей талант прошел проверку сквозь столетия и оказал огромное влияние на развитие мировой литературы. Шекспир служил опорой для марксистов, боровшихся с модернистскими течениями, натурализмом и декадентством.

П. Выходцев в своей статье «Советские писатели о Шекспире» говорит о том, как гордо несут Горький и Луначарский знамя Шекспира в борьбе с противниками народных течений и тенденций. Они утверждали о том, что шедевры мировой классики – это шедевры, основанные на народном творчестве и искусстве повседневности. Труды Шекспира, по их мнению, неразрывно связаны с идеалами рабочих и народным движением. Для того, чтобы убедиться в своей правоте, как-то обосновать свои позиции оба писателя обращались к творчеству драматурга, особенно подчеркивая наличие в его трудах идеалов гражданского и народного искусства.

⁶Большая советская энциклопедия: Т.20/ Главный редактор Б. А. Введенский. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1952. С.301.

⁷Большая советская энциклопедия: Т.58/ Главный редактор О.Ю. Шмидт. М.: Советская энциклопедия 1936. С.47.

В творчестве Шекспира Луначарский находил опору и основание для того, чтобы оценивать возможности современной театральной сцены. Рассматривая специфические проблемы драматургии, Луначарский, в первую очередь, обращался к Шекспиру.

В отличие от Луначарского Горький рассматривал фигуру Шекспира через призму истории, пытаясь понять, как сильно повлиял Шекспир на историю в целом. Горький – основоположник социалистического реализма, естественно, что прежде всего ему необходим Шекспир для ответов на вопросы о народности и революционного гуманизма.

Оба из писателей находились под влиянием идеологических волн революций, которое способствовало неверному и вульгарному толкованию Шекспира. Как теоретикам и просто сторонникам народной идеологии как Луначарскому, так и Горькому было выгодно как можно больше «втянуть» в агитационное дело громкие и великие имена такие как Шекспир.

Наступило новое время и необходимы были новые идеалы. Шекспир идеально подходил для основания идеалов новой литературы. Адаптированные речи из трагедий Шекспира, как ничто другое могло воодушевить народ в их освободительной борьбе. Только герой трагедии Шекспира – это человек, пытающийся освободиться от устоявшихся идеалов средневековья, необходимо изменить лишь временное пространство. Идеи утверждения личности в большом мире, свободы выражения чувств, преобладание эмоционального над разумным вполне подходили под идеи современного мира.

Таким было понимание Шекспира основоположниками пролетарской культуры.

Также стоит сказать о творчестве таких видных деятелей советской эпохи как:

Алексей Толстой, Демьян Бедный, Александр Блок, Валерий Брюсов, Леонид Леонов, Александр Фадеев, Николай Погодин, Александр Афиногенов, Всеволод Вишневский, Самуил Маршак, Борис Пастернак.

Алексей Толстой известный сторонник «монументального реализма» и как было сказано в статье «Советские писатели о Шекспире» Толстой использовал творчество Шекспира с целью борьбы против чрезмерной «бытовитости» советских пьес, доказать, опять же, что эмоциональное превосходит разумное. Борьба со схематичностью и ремесленничеством казалась ему главной задачей. Помимо этого, Толстой наряду с другими драматургами разрабатывал общую концепцию современной драматургии. К Шекспиру он относился с почтением, прежде всего за его исторические хроники, за умение точно выразить эмоциональное состояние эпохи, за контрасты персонажей.

Стоит упомянуть о труде большого советского писателя Леонида Леонова «Шекспировская площадность», в своей работе он выступает против «модернизации» классиков и «гурманского культурного скепсиса». Но также, как и Толстой – Леонов превозносит первоосновы шекспировских трагедий, которые, по его мнению, не подлежат изменениям.

Писатель Александр Фадеев высказался о теории двух методов – романтического и реалистического. Реалистический же метод мог называться и шекспировским. Он рассматривал творчество драматурга с более технической точки зрения, также писатель размышлял о настоящем и будущем советской литературы, не раз основываясь на общей методологии шекспировских пьес. Фадеев считал Шекспира идеальным примером синтетического искусства. Помимо главной глубокой идеи в произведении Шекспир, по мнению писателя, обладал уникальной способностью четко передавать чувства людей, борьбу их настроений и страстей.

Именно эта многогранность и являлась главным оружием в борьбе против рационализма. Следует отметить что отношение каждого писателя к Шекспиру было сугубо личным, но имело какие-то общие черты. Например, общая борьба с схематичностью и благосклонность к проявлению народной культуры. Также нельзя забывать о социально-нравственном положении того времени, об идеологической пропаганде. Неоспоримо, что большинство из писателей не отрицали, а наоборот, указывали на то огромное влияние английского драматурга, которое он оказал на мировую литературу, на советскую в частности.

Были и те, кто предпринимал попытки переделать классика на свой современный лад. Прекрасным примером для этого может послужить постановка «Гамлета» 1932 года, поставленная Николаем Акимовым. Эта постановка была осуществлена на сцене театра им.Е.Вахтангова. Акимов выполнял роль не только режиссера-дебютанта, но и художника-постановщика. Согласно асам советской идеологии – не все в верном ключе вдохновлялись резкой переменой от старого к новому после октябрьского переворота. Видимо, глотнув этого свежего нового воздуха, который стихийно ворвался в культурную жизнь, и всецело поглотил ее, Николай Акимов решил из канонической трагедии Шекспира «Гамлет» сделать трагикомедию. В пьесе сам Гамлет пародирует двух своего отца, ведя разговор с самим с собой от двух лиц. Сюжет этой сугубо философской пьесы свелся лишь к политическому противостоянию, то есть к борьбе за власть. Трагедия превратилась в буффонаду. К тому времени, когда спектакль закрыли он шел на сцене почти год. Причиной стал так называемый «формализм». «Кошмар для шекспироведов»⁸ - говорил об этой постановке Дмитрий Шостакович. «Серьезная неудача, вульгарно-социологическая постановка «Гамлета»»⁹ - писали современники. Позже конечно, заговорили

⁸Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым / Ред. С. М. Волков. Нью-Йорк: Limelight Editions, 1979.С.207.

⁹В спорах о театре: Сборник научных трудов / Ред. Д. И. Золотницкий. СПб.: Российский институт истории искусств, 1992. С.49.

об «идеологической непригодности» этой постановки. Режиссер не так понял самого Шекспира, резко и с корнями «вырвал» Акимов основные ценностные ориентиры этой трагедии. Естественно по словам режиссера все было не так. Через три года после закрытия постановки он писал о том, что он и его команда пытались, прежде всего, показать людям нового Гамлета, как можно более «очищенным» от штампов мрачной и мистической фигуры.

«Моя постановка имела целью заново прочесть и показать «Гамлета», отчистив его от всего того, что налипло на нем за триста с лишним лет, которые отделяют нас от времени его написания». А также «Исследователи 19 века, читая пьесу, анализируя её и встречаясь с чередованием грустных и веселых мест считали, что они должны видеть только грустное. Что же делали с этими веселыми местами? Ввиду того, что веселые, просто очень смешные места шокировали исследователей, для них был придуман блестящий трюк, их трактовали как предел душевного надрыва. Там, где Гамлет просто шутит и острит, доказывалось, так как, по мнению какого-нибудь Гервинуса, шутить в трагедии нельзя, что это делается от максимального душевного надрыва, и разъяснялось, какие горькие шутки, какая жгучая слеза чувствуется за этим смехом»¹⁰

В предисловии к своей работе «О постановке «Гамлета» в театре им. Вахтангова» он написал слова современника Шекспира английского поэта и драматурга Бена Джонсона:

«Нет ничего нелепее, как делать из

Писателя диктатора. Аристотель

И другие имеют свои заслуги,

Но если мы можем прийти

К более правильным выводам,

¹⁰Акимов Н. П. Театральное наследие / Под ред. С. Л. Цимбала . Л.: Искусство, 1978. С.307.

- К чему нам завидовать?»¹¹

В самом тексте было добавлена цитата из книги профессора Геттингенского университета Лоренца Морсбала «Путь к Шекспиру и драма о Гамлете», которая явно передает то, что хотел своей постановкой сказать Н. Акимов: «Драмы Шекспира – драмы действия и событий. Характеры в них подчинены действию. Вообще было бы ошибкой, приводившей к тысячелетним заблуждениям, то, что характеры у Шекспира слишком выдвигали вперед, как движущую силу. У Шекспира характер приравнен к действию, а не действие к характеру. Также и в той драме, которую до сих пор почти всегда считали ярко выраженной драмой характера, в «Гамлете» Шекспир хотел представить зрителю с величайшей тщательностью, до мелочей разобранных сочетаний событий. На это обращалось слишком мало внимания, а то и вовсе не обращалось внимание.

Гамлет не нерешительный, не слабый человек, не ленивец и не трус, он не упускает из виду свою цель, он энергичен, он действует, где только может и притом быстро и уверенно»¹².

Также, намного ранее была попытка поставить «Гамлета» Мейерхольдом. Сначала, это были две сцены из трагедии, подготовленные к первому вечеру в студии Вс. Мейерхольда (просуществовавшей с 1913 по 1918 гг.). Это были немые сцены-пантомимы. Идея пошла дальше, позже, в том же театре-студии решились на полноценную постановку. Главной задачей режиссер ставил идею поставить спектакль «без купюр» и «без сокращений».

Мейерхольд говорил: «Не посмотреть ли на трагедию о Гамлете, как на пьесу, где плач слышен в веселых шутках, свойственных театру?.. В трагедии о Гамлете налицо чередование высокопатетического и грубокомического не только в целом, но и в отдельных ролях (в главной в особенности)»¹³.

¹¹Акимов Н. П. Театральное наследие / Под ред. С. Л. Цимбала. Л.: Искусство, 1978. С.310.

¹²Акимов Н. П. Театральное наследие / Под ред. С. Л. Цимбала. Л.: Искусство, 1978. С.321.

¹³Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С.203.

Возвращаясь, к мнению литераторов Вишневский писал, что необходимо сохранить социальные корни пьес, что вне зависимости какой ущерб это принесет театральности. Уходы от этих социальных корней – «боевые политические удары по Елизавете»¹⁴. В противовес таким постановкам, которые были указаны выше Вишневский пишет: «Гамлет – порождение нисходящего класса» и, соответственно «линия Гамлета – это линия реакционная, линия нисходящего класса, линия гибнущей аристократии. У Гамлета нет положительной программы, кроме мести принца аристократа»¹⁵. Такую трактовку образа Гамлета не стоит воспринимать слишком серьезно, ведь, что еще мог он сказать про очевидного аристократа? Известно, что Вишневский больше чем остальные был склонен к критическому отношению новых трактовок трагедий Шекспира и был чрезмерно подчинен влиянию «правильного» советского общества. Порой, его высказывания о пьесах выглядят однообразно.

В отличие от Н.Погодина и Вишневского В., считавших, что страсти и конфликты должны быть продиктованы современностью, А.Афиногенов был против нового типа драмы, противопоставляя своё творчество им. Писатель рос и воспитывался в революционной среде. В шестнадцатилетнем возрасте он уже был лидером среди коммунистически настроенной молодежи. Его первые работы носят, прежде всего, агитационный характер, которые были традиционными драмами с психологическим и реалистическим содержанием. Несмотря на явную принадлежность к Пролеткульту в 1936 году пьесы Афиногенова были запрещены, а в 1937 его исключают из Союза Писателей. В своем творчестве, которое показалось неудобным правительству, железно отстаивал образ художника-реалиста, решающего все задачи через характеры, за что так любили советские писатели Шекспира.

Восприятие Шекспира крупнейшими советскими литературными деятелями было неоднородным, но с самого становления этой литературы

¹⁴Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С.201.

¹⁵Шекспир в мировой литературе/Ред. Б.Г.Реизов. М.; Л.: Художественная литература, 1964. С.147.

Шекспир был основой для нового типа писателей, прежде всего ценность его составляла в высокой степени художественности и в концентрации высокоморальных и социально-нравственных идей в его пьесах.

Переводческая деятельность среди известных писателей также была популярна, как и стихи о героях шекспировских драм или о самом Шекспире. Например, у Бориса Пастернака раннее стихотворение-это «Шекспир», а позднее «Гамлет».

По воспоминаниям А.К.Гладкова, иногда, в обществе, можно было увидеть Пастернака с томиком Шекспира в руках. С которым он не хотел расставаться и каждую минуту мог заглянуть туда, словно напомнив себе что-то. Он много говорил о творчестве Шекспира, о Шекспире, и о Шекспире, вошедшим в его жизнь. Писатель предпринимал попытки предать советской новой литературе огромную ценность. Литература нового типа – это литература, ставящая перед собой огромные, глобальные задачи. Читатель, забыв обо всем должен был проникнуть в эти глобальные, по сути философские вопросы. Искусство должно стать серьезной драмой. К Шекспиру писатель обращался прежде всего за реализмом. Он привлекал Пастернака, также, как и остальных писателей советского типа, своим реализмом, умением предать значение бытовой, повседневной жизни. Неприкрашенная повседневность и верный историзм – главные задачи литературы, по мнению Пастернака.

«Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов. Не правда ли, любопытное доказательство от обратного: он один, но так велик, что вобрал в себя несколько сочинителей. В работе с осязательностью, которая не дана исследователю и биографу, переводчику открывается определенность того, что жило в истории лицо, которое называлось Шекспиром и было гением»¹⁶.

¹⁶Пастернак Б.Л. Я понял жизни цель: повести, стихи, рассказы. М.,2001.С.50.

В переводах Бориса Пастернака творческие и художественные составляющие одерживают победу над техническими и стилизаторскими методами переводческого искусства.

Существует четыре основных труда писателя на тему Шекспира: «О Шекспире», «Вместо предисловия», «Общая цель переводов», «Гамлет, принц датский».

Тщательность Пастернака поражает, первый перевод появился в 1940 последний в 1968 году, то есть на перевод «Гамлета» у писателя ушло около тридцати лет. Как известно, он стремился как можно более точно воспроизвести сценичность произведения Шекспира. Общественное мнение сошло в том, что писателю удалось точно передать истинный дух шекспировского трагизма. Он идеально адаптировал пьесу для советской сцены. Существует также мнение, что в соответствии с исторической обстановкой, которая окружала Б.Пастернака он «приглушал» менее интересные и важные ситуации в пьесе, давая наболевшим вопросам взять верх над сознанием. Из этого следует, что его переводы автобиографичны.

Предвосхищение и чувственное отношение к Офелии чувствуется в строках стихотворения «Уроки английского»:

«Когда случилось петь Офелии,
А горечь грез осточертела,
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.»¹⁷

На языке цветов верба – это целомудрие и невинность, а чистотел – радость. Пастернак часто использовал иносказания, скрытую метафору, аллегории, чтобы просто не сойти с дистанции, не провалиться вниз под идеологическим давлением.

¹⁷Пастернак Б.Л. Сестра моя жизнь. М.: Издательство З.И.Гржевина, 1922.С.15

Шекспир сопровождал Пастернака всю его жизнь, писатель понял английского драматурга и дал ему «пустить корни» в своем сознании. Примечательно, что в поэтическом приложении к своему самому значительному роману «Доктор Живаго» Пастернак написал стихотворение «Гамлет», стихотворение тоже можно считать автобиографичным, писатель понял свою участь, активную борьбу он не проявляет, он лишь созерцает и наблюдает со стороны, как за своей жизнью, так и за судьбой принца датского.

Стоит сказать о другом современнике политических и общественных переводов Самуиле Маршак, чья творческая жизнь захватила период с 1904 по 1964 года. Его интерес к Шекспиру подогревался вневременным существованием героев пьес драматурга. Писателю важнее не само творчество Шекспира, а скорее его мировое звание, потому что он не с Шекспиром, а с веками и целым миром.

«Старик Шекспир не сразу стал Шекспиром

Не сразу он из ряда вышел вон

Века прошли, пока он целым миром

Был в звание Шекспира возведен».¹⁸

Переводы Маршака пришлись по душе критикам. Вновь на глаза попадают отзывы о творческом подходе к переводу. Остальные переводы, которые были осуществлены с начала века признаны буквалистскими. «Буквалистский перевод – это перевод, который насилует традиции своей литературы в угоду подлиннику, а творческий – это перевод, который насилует подлинник в угоду традициям своей литературы; в истории перевода чередование этих стилей так же неизбежно, как чередование шагов правой и левой ногой. Стиль буквалистский рассчитан прежде всего на узкий круг ценителей, знакомых с подлинником, стиль творческий рассчитан на

¹⁸Маршак.С.Я. Собрание сочинений в 8 томах.Т.5.М.: Художественная литература, 1970.С.138.

широкую массу читателей, впервые знакомящихся с подлинником через перевод»¹⁹. Переводы Маршака были адаптированы под массового читателя, они шли вслед за событиями, которые окружали общество той эпохи.

Таким образом, в данной главе было освещено творчество наиболее видных культурных деятелей первой половины XX века. Их отношение к Шекспиру нельзя назвать однородным, что позволяет нам говорить о неоднозначности образов героев шекспировских трагедий и о том, что несмотря на то, что к тому времени, прошло уже около трех веков с момента создания произведений, поиски «идеального» Шекспира для русскоговорящей аудитории продолжались.

¹⁹О русской поэзии/Ред.М.Гаспаров. СПб.: Азбука, 2001. С.410.

§ 2. Становление марксистской концепции Возрождения и новое понимание творчества У. Шекспира

Что связывает английского драматурга елизаветинской эпохи и искусство советского государства?

Это дух борьбы, который в данном случае не только безвозмездно разрушает старое, но и создает что-то великое, совершенно новое и иное.

С приходом новой эпохи к человечеству приходит необходимость переосмыслить значимость всех великих культурных достижений. Перед человечеством встает вопрос о дальнейшем развитии тех или иных культурно-исторических вопросов и т.д. Вопрос о шекспировском наследии из года в год не теряет своей актуальности. Если разбираться в формуле Шекспир – Театр – История, то в первую очередь, приходит вопрос о том, что возможен ли спустя года в полной мере воссоздать шекспировский театр и какие меры для этого нужно предпринять.

«Жива ли для нас форма шекспировского спектакля, с его сменой трагического и смешного, реалистического и обобщенного, динамикой интриги и динамикой страстей?»²⁰ Такая форма театра жива для людей и по сей день, тем более, с приходом искусства двадцатого века, когда вера в собственное «я» и «художественный эгоцентризм» проявили себя в полной мере.

Несмотря на то, что в советскую эпоху театр, как и другие виды искусства, стремится как можно быстрее сбросить с себя всевозможные рамки и предрассудки прошлого – «борьба романтиков за народный театр против омертвелых форм бездушного классицизма»²¹. В работе Сергея Радлова, посвященной его десятилетию в Малом театре, возможность существования шекспировского стиля доказывается таким примером: «Шекспир раскрывает всю мещанскую устарелость чувства ревности основанного на собственническом отношении к женщине. Но и сейчас мы не

²⁰Радлов С.Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С.73.

²¹Радлов С.Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С.107.

можем говорить, что в нашем обществе ревность – лишь мещанский умерший предрассудок, что ревнивцы смешные и пошлые дураки разве мало в наших судах ужасных примеров того, как честные рабочие, бывшие герои гражданской войны, общественные работники становились или готовы были стать убийцами из ревности. Сказать, что эта тема безнадежно устарела в нашем быту — беспочвенный оптимизм...Рабочий зритель имеет право видеть Шекспира без кустарных заплат, а Шекспир достоин зрителя революционной эпохи».²²

В 1927 году, к готовящейся премьере «Отелло» в Академической драме, Радлов пишет небольшой очерк, который также подтверждает возможность современной, но в то же время достоверной постановки шекспировской пьесе на сцене советского театра. Идею о том, что все прошлое наследие тусклое, слишком благородное и бледное, автор отвергает, ссылаясь на то, что все прошлое в наших глазах проходит через фильтр мистической абстракции и туманной идеализации Гордона Крэга. В то время как на самом деле, театр Шекспира – это театр живых и ярких страстей,

«Театр Шекспира и других гениальных драматургов его времени рожден молодой, смелой, жестокой, веселой и умной эпохой. Бурные события потрясли Англию, пропитанную запахом неизменного эля, из Америки привезенного табака и соленого ветра далеких завоеванных морей. Победа протестантизма и борьба с католиками, открытие, Америки и первые английские колонии, разгром непобедимой Армады, первые шаги книгопечатания, зародыши материализма и внерелигиозности (у Бэкона), Елизавета, болтающая по-латыни и гречески и славная умом и жестокостью, прекрасная Мария Стюарт, в западне закалывающая своего мужа, — такова эта Англия, театр которой создавали сыновья ремесленников, фермеров, портных и сапожников. И они сами, эти грубые и веселые зрители, переправляясь на театральный берег Темзы через мост, украшенный 34 головами заговорщиков, вряд ли были склонны к мистической созерцательности и чуть только представление казалось им недостаточно

²²Радлов С.Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С.321.

увлекательным, они бросали его ради любимой травли медведей, благо это зрелище находилось тут же по соседству. Требовать приспособления шекспировского текста вставкой ли острот из «Бегемота» или иронической трактовкой героев Шекспира — неосознанная отрывка раннего футуризма. Рабочий зритель имеет право видеть Шекспира без кустарных заплат, а Шекспир достоин зрителя революционной эпохи»²³.

Стоит также отметить, что советский театр в творчестве драматурга особо выделяет то, что герои Шекспира – это люди с активной жизненной позицией, которые остро реагируют как на добро, так и на зло. Это души, которые вечно гонятся за правдой, не перестают искать истину. Именно эти качества делают героев трагедий и комедий похожих на людей из советского общества, которых каждый день вдохновляют на то, чтобы быть похожими на передовых революционеров.

²³Радлов С.Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С.76.

Глава 2. Основные этапы жизни и творчества А. Д. Радловой

Переводческая деятельность поэтессы Анны Дмитриевны Радловой разделила общество литераторов на два лагеря: одни считали писательницу гением-современником, который наконец-то смог найти ту самую жилу в творчестве Шекспира, помогающую адаптировать творчество Шекспира не только для советской сцены, но и, в целом, для современных людей. Актеру, который получил роль в постановке пьесы по переводу Радловой, открывается широкий диапазон действий, способствующий развитию образов известных всем персонажей, будь то «Отелло» или же «Гамлет», а также новому прочтению старых героев. В купе, все эти события позволяют возродить классика на новой театральной сцене двадцатого века.

Как отмечалось выше, не все с восторгом приняли новые переводы Радловой. Немногие из тех, кто не принял эти труды, обосновывали свое неприятие тем, что переводы, по их мнению, есть слишком вульгарная и грубая вещь.

Тяжелая и наполненная трагизмом судьба поэтессы не могла не отобразиться на ее творчестве, наполненным личными настроениями и переживаниями.

Анна Дмитриевна Радлова (в девичестве Дармолатова) родилась 3 февраля 1891 года в Санкт-Петербурге. О её юношеском периоде и молодости известно совсем немного: родилась в дворянской семье, отец был личным дворянином, закончила Бестужевские Высшие курсы. Первые шаги в поэтическом творчестве Анна начала делать в 1915 году, позже в декабре 1916 года, в журнале «Аполлон» (ноябрь-декабрь №9-10) были опубликованы три её стихотворения: «Горят два солнца пристальных и строгих», «Перед вечером мы шли среди поля», «Италия». Радлова становится известной в поэтических кругах Петрограда, входит в круг общения Николая Гумилева. Он даже посвящает ей свое стихотворение:

Вы дали мне альбом открытый,
Где пели струны длинных строк,
Его унёс я, и сердитый
В пути защёлкнулся замок.
Печальный символ! Я томился,
Я перед ним читал стихи,
Молил, но он не отворился,
Он был безжалостней стихий.
И мне приходится привыкнуть
К сознанию, полному тоски,
Что должен я в него проникнуть,
Как в сердце ваше, — воровски.

Николай Гумилев,

май 1917 года

Радлова выступает на литературных вечерах. К моменту выхода её первого поэтического сборника «Соты» (1918 г.) Радлова уже сформировавшийся и целостный художник, который, в первую очередь, своим творчеством хочет донести до читателя калейдоскоп своих внутренних переживаний, интимных чувств и т.д. Стихи Радловой в данном сборнике напоминают крылья бабочки, которые завораживают своей хрупкостью и красотой, но в то же время, крылья – это часть целого живого организма, они приносят не только эстетическое наслаждение человеку, который за ними наблюдает, а ещё и дают возможность бабочке выживать и существовать на этой планете. Примечательны в этом сборнике такие работы как: «Страдать

умеет терпеливо тело», «К молчанию привыкнуть можно», «Не голубиной чистотой», «Звезды падут, люди падут».

В двадцатые годы можно наблюдать изменение творческого стиля поэтессы. В это время Радлова входит в группу эмоционалистов, возглавляемую Михаилом Кузьминым. Позже, в 1929 году Кузьмин посвятит ей первую часть своей книги стихов «Форель разбивает лед», в которой удары форели об лед сопоставляются с двенадцатью ударами курантов в полночь, с двенадцатью месяцами.

Стояли холода, и шел "Тристан".
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым,
Остановившееся дико сердце.
Никто не видел, как в театр вошла
И оказалась уж сидящей в ложе
Красавица, как полотно Брюллова.
Такие женщины живут в романах,
Встречаются они и на экране...
За них свершают кражи, преступления,
Подкарауливают их кареты
И отравляются на чердаках.
Теперь она внимательно и скромно
Следила за смертельной любовью,
Не поправляя алого платочка,
Что сполз у ней с жемчужного плеча,
Не замечая, что за ней упорно
Следят в театре многие бинокли...
Я не был с ней знаком, но все смотрел
На полумрак пустой, казалось, ложи...

Михаил Кузьмин,

1929 год

В двадцатые годы Радловой были выпущены еще два поэтических сборника, в 1920 году «Корабли», а в 1922 году – «Крылатый гость». В своих идеях поэтесса не пытается открыть чего-то нового или же свершить литературную революцию. Она пишет о жизненных константах, о вечном – о Боге, любви, жизни и смерти, о вопросах, которые будут волновать всех людей пока они живы. Примечательно, что и тут творчество Радловой имеет

два совершенно полярных «лагеря» мнений. С одной стороны, это упомянутый выше М.Кузьмин, В.Чудовский, с другой, противоположной стороны – это Э.Ф.Голлербах, Б.Гусман, М.Шагинян. После выхода третьего сборника в 1922 году Радлова начинает увлекаться переводами классиков и в адаптации этих переводов для театральной сцены. Стоит отметить, что в 1914 году Анна Дмитриевна вышла замуж за Сергея Эрнестовича Радлова, советского режиссера, который на тот момент руководил Театром-студией. Радлова занималась литературной частью в этом театре.

Радловой удалось перевести работы таких классиков, как: Ги де Мопассан, Оноре де Бальзак, Ромен Роллан, Андре Жид, Кристофер Марло, но больше всего плодов поэтессе принесли переводы трагедий Шекспира («Отелло», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра»). Вместе со своим мужем Радловой удалось осуществить несколько постановок по пьесам Шекспира, которые имели большой успех у публики.

После плодотворных двадцатых и тридцатых годов в жизни Анны Радловой происходят трагические события. В 1938 завершает свою жизнь самоубийством второй муж поэтессы Корнелий Павлович Покровский. Зимой переживает в блокадном Ленинграде. В 1942 году Анна и Сергей Радловы вместе с Театром им. Ленинградского совета (переименованный в том же 1942 году Театр-студия) были эвакуированы в Пятигорск, который через год уже займут немецкие войска. После этого театр был отправлен в Запорожье, затем в Берлин, а в СССР Радловы возвращались уже из Парижа. По приезду на родину Радловы были обвинены в пособничестве противнику и тут же отправлены в лагерь (Переборский лагерный пункт под Рыбинском, близ Ярославля). Такие обстоятельства не смогли сломить тягу Радловых к искусству и желанию творить. Здесь Сергей Эрнестович стал руководить самодеятельным театром, а Анна Дмитриевной занималась постановкой сценической речи с непрофессиональными актерами. О дальнейшей жизни Радловой известно немного, но известно о её смерти – она умерла в лагере в

1949 году. Была реабилитирована посмертно. До 2000х годов её захоронение считалось утерянным, но было найдено учащимися местной школой и восстановлено.

Глава 3. Культурно-исторические основы принципов переводческой деятельности А.Д. Радловой

В 1934 году в Литературном сборнике выходит статья Анны Дмитриевны под названием «Как я работаю над переводами Шекспира».

«Когда переводчик работает над ещё никогда не переведённым на русский язык произведением, и цель его, и труд, и радость этого труда ясны: он переживает примерно то же, что и путешественник, открывающий новую землю. Иногда это бывает громадный новый материк, каким был Гомер для Жуковского и Гнедича, иногда маленький островок, затерянный в море великой европейской культуры, как какой-нибудь сонет Ронсара. Но всегда здесь есть счастье открытия, счастье заставить своих современников услышать на родном языке бессмертные слова, впервые зазвучавшие по-гречески, латыни, по-французски или испански»²⁴.

В данной статье сама переводчица ставит перед собой вопрос о том, какие идеи вдохновляют переводчика во время работы, и сама дает ответ на этот вопрос. Это помогает еще больше понять стратегию и самую атмосферу радловских переводов.

Вот некоторые из этих мыслей:

- 1) Перевод Шекспира должен соответствовать времени, в данном случае – это современный русский язык. С одной стороны, этот тот вариант литературного языка, который не отяжелен вышедшими из употребления словами, то есть всякого рода архаизмами и старинными оборотами. С другой стороны, не наполнять перевод фразами-однодневками, которыми ежедневно пестрят газеты
- 2) Помнить, что Шекспир является постоянным спутником нашей жизни, подобно Пушкину.
- 3) Не удлинять перевод, так как многие старые переводы тяжело воспринимаются из-за их большего размера в отличие от

²⁴Литературный современник/Отв.ред.З.Б.Лозинский. Л.: Гослитиздат,1934. С.15. №3.

подлинника и сильно «водянисты». В то же время не делать из эквиритмии или эквилинеарности фетиш.

«Я считаю, что лучше "нашить" строчку, чем уступить какую-нибудь существенную черту образа или мысли Шекспира. Всякий перевод, разумеется, связан с жертвой, но важно жертвовать наименее существенным. Наименее существенным я считаю некоторые детали образов и эпитетов, требующие научного комментария, и я ими сознательно жертвую, стараясь сберечь главное: поэтическую мысль, поэтическую форму и дух Шекспира, его сценическую специфику и социальную природу, а также непревзойденную реальность и конкретность образ»²⁵.

Перевод А.Радловой	Перевод М.Лозинского
<p>Причина есть, причина есть, душа! Вам, звезды чистые, не назову, Но есть причина. Кровь я не пролью, Не раню кожу, что белее снега И глаже алебастровых надгробий, Но умереть должна - других обманет. Задуть свечу... Потом - задуть свечу... Я погашу ль тебя, слуга горящий, - Раскаявшись, могу тебе вернуть Огонь твой прежний... - Если ж твой угаснет, - Искусный образец природы пышной, - Не знаю я, где Прометеев пламень, Что вновь зажжет твой свет. Сорву ли розу, - Я не верну ей жизненного роста; Должна увянуть. На стебле вдохну. (Целует ее.) Дыханье сладкое, меч правосудья Могло бы ты сломить. Еще, еще! Такой будь в смерти - я убью тебя</p>	<p>Так надо, о моя душа, так надо. Не вопрошайте, чистые светила: Так надо! Эту кровь я не пролью, Не раню эту кожу, ярче снега И глаже, чем надгробный алебастр. Но пусть умрет, не то обманет многих. Задуть огонь, потом задуть огонь. Гася тебя, пылающий прислужник, Я вновь могу зажечь твой огонек, Когда хочю. Но угасив твой свет, Ты, высший образ, созданный природой, - Где я найду тот Прометеев жар, Чтоб воскресить его? Срывая розу, Как я верну ей животворный рост? Она увянет. Надышусь цветущей. (Целует ее.) О сладкий вздох, зовущий правосудье Переломить свой меч! Еще, еще. Умри такою, и тебя я буду, Убив, любить. Еще один, последний: Всех сладостней и всех страшней. Я плачу, Но это - грозный плач небесной скорби, Которая казнит, любя. - Проснулась.</p>

²⁵Литературный современник/Отв.ред.З.Б.Лозинский. Л.: Гослитиздат,1934. С.17. №3.

<p>И буду вновь любить. Еще. Последний! Сладчайшее смертельным стало. Плачу, Но слезы гибельны. Шлет небо боль, Карая то, что любит. Вот проснулась.</p>	
---	--

Даже по этому короткому примеру отрывка двух различных переводов видно на сколько усовершенствован перевод Радловой.

К переводам так или иначе «соперничавшим» с переводами Радловой стоит отнести перевод «Макбет» Г.Г.Шпета.

В 1935 году был опубликован перевод Радловой трагедии Шекспира «Макбет». В то же время, заявку на публикацию перевода «Макбета» подал русский философ и теоретик искусства Густав Густавович Шпет. Точнее этот перевод нельзя назвать персональным переводом самого Шпета, - это был отредактированный вариант перевода С.М.Соловьева. Этот вариант не был одобрен и, как известно, вместо этого перевода был утвержден вариант «Макбета» Радловой.

Все эти события происходили на фоне того, что сам Шпет разрабатывал несколько переводческих принципов, которыми руководствовался не только он сам, но и представил их вниманию других переводчиков.

В основе всей переводческой деятельности Шпет поставил принцип эквиритмии, то есть количество строк в оригинале должно соответствовать количеству строк в переводе. Несмотря на то, что число строчек кажется совершенно неприметливой и неважной деталью, Шпет указывает на то, что благодаря соблюдению принципа эквиритмии удастся сохранить «эксперссивный метрико-синтаксический рисунок шекспировского текста. Соблюсти темп речи персонажей»²⁶.

²⁶Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина. М.;СПб.: Петроглиф, 2013. С.10.

Другие основные переводческие принципы по Г.Г.Шпету:

- Единство переводимого текста Шекспира, единство пособий для перевода.
- Формулировка правил перевода собственных имен и игры слов, уточнялась специфика употребления местоимений thou/you.
- Принцип ликвидации удвоенных согласных: "ck» и «dt».

Шпет, также отмечал необходимость ознакомления переводчиков, взявшихся за перевод Шекспира, обращаться к более ранним переводам драматурга. Интересна конкретная позиция Шпета по этому поводу: «Причем в ответственных удачных случаях <...> допускаются заимствование удачных приемов и оборотов, замена которых могла бы отразиться на качестве нового перевода».

Таким образом, несмотря на все эти разработанные и примененные на действии принципы перевод Шпета Г.Г. не был принят издательством и сам труд был подвергнут критике (например, со стороны Дмитрия Петровича Святополка-Мирского):

«Остро дискутировался и «театральный аргумент» в пользу эквиритмического перевода (для театральной постановки эквиритмический перевод более уместен, полагал Мирский). И хотя Шпет мог использовать этот аргумент в споре с Мирским, он этого делать не стал. И вот почему. Театр, по Шпету, - это коллективное действо, которое не предполагает ни абсолютизации властных полномочий со стороны режиссера, ни полной свободы со стороны актера. Но подразумевает глубокую дифференциацию функций при подготовке театрального представления. Кроме режиссера, актера, художника, в театре, по мысли Шпета, должны появиться режиссеры – философы («литературные режиссеры»), которые «помогали бы сделать сценическое приспособление пьесы осмысленным и обоснованным»²⁷.

²⁷Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013. С.11.

Из выше сказанных слов следует, что сам Густав Густавович видел смысл перевода в точности текста: «Так перевести пьесу, чтобы она родилась для всякого театра – просто невозможно, это – задача, лишенная смысла; подлинную услугу театру мог бы оказать текст именно точный, строгий и исчерпывающий, а дело его «облегчения», доведения в той или иной интерпретации до слушателя – дело самого театра».

Три основные переводческие проблемы, по Шпету:

1. Проблема смысла и соответственно акта постижения смысла
2. Проблема социального, исторически данного бытия как проблемы культуры
3. Проблемы логики как науки о слове.

Критика Шпета переводов А.Д.Радловой:

1. Перевод фразы «some one way, some another» - «один конец».

«Радлова полагает, что этой фразой Бранцио обращается к Родриго, и тем самым искажает текст Шекспира, так как на самом деле фраза эта обращена к другим лицам». По мнению Шпета, в этом отрывке наглядно демонстрируется пример потери смысла, потеря сценической ремарки Шекспира.

2. Перевод фразы «the food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coloquintida» - «та, которая для него сейчас слаще меда, скоро будет ему горше желчи».

«Шпет требует, чтобы слово переводили как «исторический предмет», а не передавали вольно его общий вневременной смысл»²⁸.

В конце концов, критика Густава Густавовича Шпета, кажется, наиболее структурированной и объективной, но тем не менее, в дальнейшем, Шпет сам отмечает тот факт, что Радлова подходит к переводу с иной точки зрения.

²⁸Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013. С.12.

«Радлова выбирает иную стратегию перевода, сосредоточиваясь на «поэтической выразительности» и «жертвуя» не только историческими подробностями, но, в ряде случаев, буквальным соответствием перевода оригинала. Перевод для Радловой, если говорить современным нам языком – это всегда интерпретация оригинала, поэтому для нее важнее не поиск исторических эквивалентов, но способы поэтического воздействия на читателя и зрителя, что, конечно, в ряде случаев возводит в принцип «произвол» переводчика»²⁹.

Другая критическая отметка, связанная с деятельностью Анны Дмитриевны Радловой, упоминается в письме Л.Каменева от 17 июня 1933 года.

«Рассмотрение представленного Вами перевода «Отелло» Шекспира показало, что наряду с его бесспорными художественными достоинствами в нем имеется довольно значительное количество как смысловых неточностей, так и трудных с точки зрения русского языка мест. Ввиду этого принятия Вашего перевода к изданию возможно лишь при условии его переработки Вами, причем просим Вас учесть в этой работе критические пометки, сделанные в части Вашего экземпляра, как образец для всего дальнейшего, а также использовать при сверке текста научный комментарий к трудным местам и специальный шекспировский словарь.

Сказанное относится также и к Вашему переводу «Ромео и Джульетты».

Естественно, что эти замечания от Л.Каменева Радлова не могла оставить незамеченным, пример этого – ответ Радловой на предоставленное выше письмо.

«Уважаемый Лев Борисович.

Ваше письмо я получила 20 июня сего года. Конечно, дать конкретный ответ о моем согласии внести те или иные изменения в текст моего

²⁹Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы/Отв.ред.Т.Г.Щедрина. М.; СПб.:Петроглиф 2013, С.13.

перевода «Отелло» я могу лишь после того, как мне будет доставлен перечень изменений, желательных тов. Шпету. Но заранее очевидно, что квалифицированные редакторы могут и обязаны помочь переводчикам в истолковании трудных по чтению текстов, и при том, не в виде примеров, взятых с нескольких страниц, но после внимательного изучения всей поэтической работы, сделанной переводчиком. Поэтому я вправе ожидать от тов.Шпета филологических указаний по всему тексту от первой до последней страницы. Упомяну кстати, что мой перевод подвергался предварительному редактированию А.А.Смирнова и сделан по изданию, им рекомендованному. Разумеется, это не исключает возможности отдельных упущений, которые я охотно исправлю.

Что же до трудных по русскому языку мест, то вряд ли их может быть много в моем переводе. Я имею некоторое основание доверять своему знанию русской поэтической и сценической речи, а также опыту 60 с лишним спектаклей «Отелло», сыгранных в Ленинграде и встретивших единодушное одобрение театральной общественности и прессы – поэтому мне трудно себе представить надобность сколько-нибудь существенных и обильных изменений с точки зрения поэтической. Вообще же, я думаю, что все это затруднения скорее технического свойства, которые при взаимном желании и товарищеском отношении к труду переводчика легко могут быть устранены. К сожалению, именно в этом-то отношении мне приходится сомневаться. Одновременно с оценкой «Отелло» редактора Шекспира сообщили Вам, лев Борисович, и свою оценку моего перевода «Ромео и Джульетта», рукописи которого в редакции «Академии» не было и быть не могло, так как единственный его экземпляр находится по договору в Театре Революции. Такая оценка понаслышке и заставляет меня серьезно сомневаться – встречает ли моя работа со стороны редакторов Шекспира товарищеского и непредубежденное к себе отношение, и не кроется ли за указанием на отдельные неточности

принципиальное расхождение с тем творческим методом перевода, отказаться от которого я считала бы в корне неправильным.

Что такое точный перевод? Как известно, русское слово значительно длиннее английского. Поэтому, при обязательном требовании эквиритмии, перевод не может быть фотографически точным, даже если добиваться этой точности ценой пренебрежения ко всем остальным требованиям – поэтической выразительности, звучности, легкости в произнесении, естественности и т.д. Можно поэтому привести немало примеров ученого перевода, который в своем стремлении к калькирующей точности, не достигая ее, теряет все свойства, по праву предъявляемые к русской художественной литературе. Я всегда считала, что всякий перевод связан с жертвой; важно лишь жертвовать наименее существенным. Этот минимум - некоторые эпитеты, некоторые детали мыслей и образов, особенно технических, требующих для понимания научного комментария, - которыми я сознательно жертвую, стремясь беречь главное: поэтическую мысль, поэтическую форму и дух данного автора, которые должны жить не только в чтении, но и в произнесении актеров.

Если в этом основном положении я расхожусь с редакторами отдельных томов Шекспира, если это их мнения совпадает с общей установкой издательства в целом (а речь идет об отдельных изменениях, на которые я, повторяю, охотно пойду), - я с величайшим сожалением вынуждена буду отказаться от чести участвовать в этом издании, предпочитая, чтобы мои неисправленные переводы Шекспира звучали с подмостков советской сцены, чем добиваться их напечатания в издательстве «Академия» ценою их принципиального изменения и отяжеления ради призрака педантической точности»³⁰.

³⁰Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.С.22.

Далее, в письмах к Каменеву Л. Радлова отвечает и на все те вопросы, которые были поставлены в критической статье Г.Г.Шпета. Это письмо к Каменеву является своеобразным «оправданием» перевода Радловой.

«Многоуважаемый Лев Борисович.

Посылаю Вам Отелло, над которым я проделала редакторскую работу, которую, с моей точки зрения, должен был сделать Г.Г.Шпет. Поскольку юридический редактор должен был бы быть и фактическим. Я внимательно прочла примечания Делиуса (кстати сказать, редакторская работа Г.Г.Шпета над двадцатью страницами моего перевода свелась к тому, что он очень аккуратно переписал примечания Делиуса), и там, где согласилась с ним, внесла изменения в свой текст. Однако, считаю вредным следовать рабски примечаниям, сделанным хотя и почтенным ученым, но в 1856 году, в ту эпоху, которая рассматривала трагедии и комедии Шекспира не как живые театральные произведения, а как *Lesedrama*.

В нескольких местах я сделала варианты своих строчек, но считаю, что первоначальные мои варианты лучше. В частности, в первом акте, в первой картине в словах Брабанцио *Some one way, some another way*, где Г.Г.Шпет с тремя восклицательными знаками ужасался тому, что мной «не понят текст», я считаю, что несмотря на некоторую грамматическую натяжку, т.е. понимание *Some one way, some another way* как *You some way or another*, театральный и поэтический, а значит и логический смысл выигрывает. Замечу, кстати, что классик немецкого перевода Шлегель в этом самом месте точно так же, как и я, «не понял текст».

Категорически настаиваю на «мирном мотыльке» (акт первый, сцена третья), несмотря на то. Что Делиус, а вслед за ним, конечно, и Г.Г.Шпет хотят переводить «моль».

Моль для нас вредитель, а не символ мирной беззаботности и поэтому, рассматривая перевод не как упражнение в точности, а как русское

художественное произведение, мы должны взять второе значение слово moth, т.е. мотылек, а не моль. Так же, как в фразе «Кушанье, которое теперь кажется ему слаще саранчи, станет для него горше колоцинтов», что по-русски ровно ничего не значит, я заменяю саранчу пряником, а колоцинты полынью. Думаю, что и Шекспир, и советский зритель и читатель только выиграют от таких «неточностей»³¹.

Метью Арнольд говоря о ремесле переводчика кратко сформулировал свою мысль так:

«Одни говорят: перевод может почитаться хорошим, если, читая его, мы забываем подлинник, и нам кажется, что подлинник написан на нашем родном языке.

Другие говорят: цель перевода прямо противоположная. Нужно сохранять в переводе каждый непривычный, несвойственный нашему языку оборот, чтобы возможно сильнее ощущалось, что перед нами создание чуждого нам ума, что мы только имитируем нечто, сделанное из другого материала»³².

«Шекспир возрождается на русском языке»³³ - так подобно мысли шекспироведу А.А.Смирнову оценивало переводы Радловой большинство читающих. Одним из немногих, кто не воспринимал эти труды поэтессы оказался Корней Иванович Чуковский. Писатель обвинял Анну в грубости, вульгарности и полном уничтожении историзма. Он имел ряд претензий к переводам поэтессы, Чуковский считал, что советскому народу «не надобна такая депоэтизация Шекспира, ему нужен подлинный Шекспир – гуманист, Шекспир – лирик, Шекспир – вдохновенный и тонкий поэт»³⁴.

³¹Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.С.28-30.

³²Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968.С.251.

³³Литературный Ленинград/Отв.ред.В.Н.Ральцевич. Л.: Союз Писателей СССР, 1934.С.11.

³⁴Театр/Главный редактор И. Л. Альтман. М.: ВТО, 1940. С.36. №8.

Сам Чуковский начал писать о переводах Шекспира вдохновившись дискуссией о пригодных для театра переводах на Первом съезде советских писателей в 1934 году, чуть позже прямо перед самым арестом Карл Радек опубликовал статью «На шекспировском фронте», что уже говорит о накалившейся обстановке. В этой работе Радек также поддержал переводы Радловой. "Знает ли наш театр лучшую постановку Шекспира, чем радловская постановка «Отелло» в Малом театре и постановка «Короля Лира» в Еврейском театре?.. Обе постановки потрясли зрителя. Они – культурное завоевание"³⁵.

К тому времени как Чуковский начал заниматься вопросом о переводах Шекспира переводы Анны Радловой захватили почти всю театральную сцену, а саму Радлову Чуковский в переписке с Юлианом Оксманом сравнил с «всесильным диктатором»:

«Как хорошо сказано у Вас по этому поводу в «Высоком искусстве» на стр. 157–177, когда Вы разбираете «культяпки человеческой речи», которыми пыталась подменять стихи и прозу Шекспира его незадачливая, но в свое время всесильная переводчица! Вы напоминаете своим читателям о московских дискуссиях 1939 г., но ведь первое Ваше выступление против диктатуры А. Радловой относится не то к концу 1934, не то к началу 1935 г. в Пушкинском Доме. Именно этот доклад вызвал тогда специальное дознание, произведенное не то Заковским, не одним из Коганов.

Ваша новая книга дает целую галерею портретов крупнейших советских переводчиков. Портрет А. Радловой очень колоритен, но не менее значительны и своеобразны портреты С.Я. Маршака, М.Л. Лозинского, Татьяны Гнедич, Евг. Ланна, Н. Гребнева, а из старых переводчиков – Ф. Сологуба и А. Колтоновского...»³⁶.

³⁵В спорах о театре: Сборник научных трудов / Ред. Д. И. Золотницкий. СПб.: Изд-во Российского института истории искусств, 1992. С.54.

³⁶Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968. С.302.

Говоря о Радловой в своей книге «Высокое искусство» Чуковский в первую очередь говорит об отсутствии шекспировской интонации в переводах Анны Дмитриевны. Например :

«Раньше, чем усомниться, я должен увидеть, а когда меня охватят сомнения, я должен доказать» (Ш, 3, 194). – так написано у Шекспира, по мнению Чуковского.

У Радловой эти строчки сокращаются до трех слов:

«Увидеть, усомниться, доказать!»

На конференции (Шекспировская конференция – зима 1939 года, доклад вместе с содокладчиком Власом Кожевниковым) я счел необходимым задать между прочим такие вопросы:

«Почему другие литераторы, трудившиеся над переводами Шекспира, – Николай Полевой, Андрей Кронеберг, Аполлон Григорьев, Александр Дружинин и прочие – в течение столетия не удостоились таких необыкновенных триумфов, какие выпали на долю Анны Радловой?»

Почему в «Литературной энциклопедии» в специальной статье, посвященной характеристике творчества Анны Радловой, напечатано черным по белому, что ее переводы – шедевры?

Почему после низкой оценки ее переводов, данной авторитетными критиками, ее переводы по-прежнему именовются «классически точными», «лучшими из переводов Шекспира»?

Почему только по ее переводам издательства знакомят с этими величайшими произведениями новую интеллигенцию нашей страны – интеллигенцию фабрик, заводов, колхозов, Красной Армии, университетов, институтов и школ?»³⁷

³⁷Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968. С.285.

В дополнение к этому Чуковский пишет о некоем артисте, который выступил в защиту Радловой, который «ни слова ни знал по-английски» и утверждал, что: ««Шекспир мыслит театрально. Текст Шекспира необходимо рассматривать всегда как «элемент спектакля», подчиненный законам театра, законам живого сценического действия. Горе театру, который хоть на короткое время уверует, будто сцена – одно, а литература – другое. Только сочетание сценичности с высокими литературными качествами, с поэзией, с чисто словесным искусством есть подлинная основа театра. Шекспир потому и величайший из всех драматургов, что он – поэт. Почти все его драмы – стихи, и только оттого, что эти стихи превосходны, они уже четвертое столетие звучат во всем мире со сцены. Делать Шекспира только «элементом спектакля» – это значит принижать и Шекспира, и советский театр. Как и всякий гениальный поэт, Шекспир обладал чудотворною властью над звукописью, над инструментовкой стиха, над всеми средствами стиховой выразительности..»³⁸

Он обвинял переводчицу в том, что

1) Люди в её переводах невежливы, Радлова вытравила всю учтивость. Весь дух эпохи пропадает. Например, в «Отелло» - речь большинства персонажей изобилует многообразными формулами самой изощренной любезности, а светская учтивость, обходительность, «урбаните», «политес» были в то время одним из прогрессивных завоеваний европейской культуры.

Пример: Когда Отелло кричит Дездемоне, что она «непотребная шлюха», это поругание женщины кажется вдвое ужаснее на фоне столь благовоспитанных, утонченно-учтивых речей. То есть из-за подобных сокращений теряется сильный контраст героев и их настроений («Доблестный Кассио» (классич.перевод) = «Кассио!» (пер.А.Радловой)).

³⁸Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель,1968.С.305.

Вычеркнуть из «Отелло» венецианское вежество – значит уничтожить атмосферу эпохи. Историзм у Шекспира из-за художество-психологических целей, у Радловой же, эти цели полностью уничтожены.

2) Укороченный текст

Пропали многие крылатые фразы, вошедшие в постоянный обиход человечества – «великолепная дрянь» и «извечный мерзавец» превращаются в простую «дрянь» и простого «мерзавца».

3) Потеряно великое поэтическое звучание. Огромное количество нескладных и просто некрасивых фраз («Отрывистые, куцые фразы»).

Прим.: «И в руки каждые влагало б плеть» («Отелло»)

«Смерть дня и омовенья язв труда» («Макбет»).

«Страдающим астмой не до красноречия: скорей бы выговорить нужную мысль»

4) Потеря смысловых единиц. Радловская система перевода стихов речевыми «обрубками» затемняет, таким образом, ясный смысл шекспировской речи.

5) Полное уничтожение интонаций Шекспира, а интонация – первооснова стиха.

6) Многие утверждения превращены в вопросы.

7) Критики упорно не замечают минусов радловского перевода, винят ее лишь за «небольшую грубость». Чуковский говорит об отсутствии художественного подхода к переводу, лишь научные принципы

Нельзя согласиться с полным списком обвинений выдвинутых в сторону Радловой, очевидно, что больше всего Чуковского волнует небывалый успех этих переводов, он не понимает почему это событие воспринимается как большое событие в литературе. Из критики следует, что Радловой стоит

уделить внимание художественным деталям, которые из простых диалогов-ситуаций превращают текст в великую трагедию судеб.

Глава 4. Сценическое воплощение шекспировских трагедий в переводах

А.Д. Радловой

Одним из примеров удачной адаптации переводов Радловой на советской сцене является перевод трагедии Шекспира «Отелло». Благодаря этому переводу актер Московского Малого театра А.А.Остужев смог заново открыть героя Отелло для советского зрителя. Спектакль, поставленный С.Э.Радловым, имел колоссальный успех не только благодаря удачной квинтэссенции талантливой режиссуры и актерской игры, но и «гибкому» переводу, который давал актеру огромное поле для раздумий над своим персонажем. Удачный перевод также не отяжелял образ Отелло навешенными за века штампами ревнивца и безумца, что позволило актуализировать и сделать более реальным главного героя трагедии. Более ранние переводы «Отелло» делали героев непонятными для публики двадцатого века, перевод Радловой помог же приблизить действие трагедии к современной реальности. То есть, за образом главного героя ни зритель, ни читатель не видел ничего кроме безжалостной ревности, а за жертвой главного героя Дездемоной – ничего, кроме слепой благодетельности: «Черный баран» Отелло погубил «белую овечку» Дездемону. Отелло, в умах большинства это страстный, но не думающий человек. В статье М.М.Морозова «Шекспир на советской сцене» говорится о том, что только первый исполнитель этой роли Ричард Бербедрж был отмечен как Отелло - страдающий, а не Отелло – ревнивец.

К 17 веку на сцене появился «лопающийся от ярости» Отелло, образ, который укрепился за этим героем и далее. Уже А.С.Пушкин писал, что Отелло не ревнивец, он лишь доверчив. С.Радлов также отмечал, что многие переводчики 19 века, имели общую черту – избегали простонародной грубоватости, слова вроде «девочка» и «детка» они заменяли словом «подруга». Истинный дух Шекспира скрывался за лицемерием и чопорностью переводчиков 19 века. «Только теперь, когда мы имеем в своих руках гораздо более точные по смыслу и близкие по

духу переводы, прежде всего М.Кузьмина, М.Лозинского и А.Радловой, мы можем значительно ближе подойти в наших постановках к подлинному духу Шекспира»³⁹.

Получение Остужевым роли Отелло имеет символический характер. К тому времени как Сергей Радлов задумал поставить трагедию на сцене Малого театра, Остужеву уже было 60 лет, он полностью лишился слуха, и переживал личный творческий кризис. В театре негодовали по поводу его заявки на роль мавра. Тем не менее, заявку не отклонили, но реально приступить к роли Остужев смог только через два месяца репетиций. Феноменальная концентрация позволила актеру полностью контролировать свой голос, который отличался особым певчим звучанием. Он обошел троих конкурентов и получил роль. Остужев научился читать по губам, актер заучивал реплики каждого героя, чтобы без запинок вступать в диалог в нужный момент. Режиссер С.Радлов устанавливал контакт с героем путем длинных писем с рекомендациями к исполнению роли. Генеральная репетиция стала настоящим триумфом актера.

Позже, Луначарская – Розенель в своей книге «Память сердца» отмечала: «Прошло много лет, а в моей памяти так четко запечатлился поэтический и страстный облик Остужева Отелло; его походка крадущегося барса, его руки, сложенные на груди, и слегка склоненная голова – поза, в которой чувствуется древний, древний Восток. Нельзя забывать с каким отчаянием он восклицал «Черный я!»».

Сцена с платком представляется мне кульминационным моментом спектакля. Переход от безмятежного доверья, счастья к отчаянию»⁴⁰.

³⁹Радлов С. Э. Статьи о театре: 1918-1922. Петроград, 1923. С.95.

⁴⁰Луначарская – Розенель Н.А. Память сердца. М.:Искусство, 1965. С.215.

Романтизация Отелло произошла с изменениями эскиза костюмов, художник Басов, который до этого оформлял две другие постановки этой трагедии, предлагал выделить героя при помощи «мощного», «тяжелого» костюма военного на высшей должности, но Радлов не хотел выделять героя внешним обликом, кроме цвета кожи. Остужев же, требовал упростить костюм, сделать его из легких и парящих тканей, которые бы подчеркнули особенную грацию и пластичность актера. Также была добавлена белая чалма, сильно контрастирующая с цветом кожи персонажа и усилила в образе Отелло - образ чужеземца с Востока.

Остужев прославился тем, что в любом своем герое он искал героическое начало, актер поднял образ Отелло до всеобщей морали, до большого философского обобщения. Он понял зрителя, и благодарный зритель ему ответил.

«Его герой глубоко верил в Дездемону, как в светлый идеал. Его Отелло – не жестокий мститель, а суровый судья. Он убивает жену, чтобы уничтожить источник зла, очистить землю от порока»⁴¹. Остужеву удалось передать великую гуманистическую тему в творчестве Шекспира. Причина гибели Дездемоны заключается, согласно Остужеву, не в безумной страсти Отелло. Причина – это зависть и злая душа Яго, которая окружает Отелло и Дездемону, и сбивает их с «верного пути»⁴². Современниками Остужева отмечается, что никому другому не удавалось так точно передавать душевную чистоту Отелло, его наивность и его веру в любовь неравной ему дочери венецианских патрициев.

Несмотря на колоссальный успех постановки, находились и противники такой остужевской трактовки образа Отелло, а в общем, и всей его игры.

⁴¹Остужев – Отелло/Ред. Л.Финкельштейн. Л.;М.: Всероссийское театральное общество, кабинет шекспира,1938.С.117.

⁴²Остужев – Отелло/Ред. Л.Финкельштейн. Л.;М.: Всероссийское театральное общество, кабинет шекспира,1938.С.174.

«Непонимание Шекспира обнаружив,
Всю пьесу загубил Остужев»⁴³.

Оппозиционная сторона утверждала, что Остужев слишком рационален в своей игре, что все его действия продуманы и не остается места для импровизации, тем более, когда актер лишился слуха, ему необходимо было всегда все держать под контролем и не отступать от своего «внутреннего» сценария.

Противники игры Остужева также воспользовались высказыванием актера о том, как важно заранее продумать свою интонацию на тех или иных словах: «Слова, выражающие любовь и страсть, лучше говорить низким, спертым в груди звуком»⁴⁴. Но в актерской игре Остужев не следовал какой-то глобальной теоретической идеи, подтверждением этому служат слова А. П. Ленского, учителя Остужева:

«Товарищи на меня сердятся за то, что я недооцениваю все эти театральные школы, академии, студии, мастерские и как их там еще зовут...Но, когда налицо яркое дарование, как у Остужева, официальная школа, диплом не имеют особого значения.

Играя с Ермоловой, Федотовой, Лешковской, Горевым, Ленским, Рыбаковым, Садовским, Правдиным, имея каждый день перед глазами такие образцы, - какая же еще школа нужна молодому актера? Смотри, слушай, впитывай в себя!»⁴⁵

В защиту этой интерпретации образа и самого А.А.Остужева стоит кратко осветить путь актера к самой важной роли в его жизни.

⁴³Айхенвальд Ю. Остужев. М.: Искусство, 1977.С.192.

⁴⁴Шекспировский сборник/ Ред.коллегия: Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. М.:ВТО,1947.С.154.

⁴⁵Остужев – Отелло/Ред. Л.Финкельштейн. Л.;М.: Всероссийское театральное общество, кабинет шекспира,1938.С.166.

Александр Алексеевич Остужев (настоящая фамилия Пожаров) родился в Воронеже. Отец – Алексей Пожаров за свою жизнь прослыл «чудо-богатырем» и отличался феноменальной силой.

В детстве, Остужев мечтал стать мучеником и чудотворцем: становился коленками на горох и стоял пока сил хватало. Был чутким и нервным ребенком: после того как мать прочла детям «Вия» Н.В.Гоголя, юного Сашу Пожарова всю ночь мучили кошмары, он метался, кричал, даже упал с постели, когда гроб с молодой упокойницей подлетел к нему во сне совсем близко. Из-за этой впечатлительности, живости воображения Остужев и принял так близко к сердцу горестную судьбу Отелло. В уже зрелом возрасте он рассказывал, что его тогда до слез растрогала судьба Отелло и, забравшись под железнодорожный мост, он плакал над нею горькими судьбами.

Первый раз выступил на сцене в возрасте 13 лет, но уже в 14 лет Сашу отдали в Железнодорожное техническое училище. Любовь к технике и машинам осталась с ним на всю жизнь, но из училища его исключили «за грубость с надзирателем», дело в том, что при выдаче нового обмундирования, Остужев начал очень громко декларировать стихи. Устроившись чертежником в театре, он не забросил местный театр, но признавался, что нахождение на сцене совершенно противоречит его существованию «бытие на сцене – бытие совсем особенное: сотни взглядов, устремленных на актера, казалось бы, невесомы. Однако эта лавина, немо обрушиваясь на человека, вызывает у него неподвластное сознанию и воле состояние: каждая мышца готова к защите, насторожена, а все они вместе не верят сознанию, не слушаются его – или по резкой, властной команде действуют, как солдаты в строю, индивидуально. И у плохих актеров выходит преувеличенными, грубо одинаковыми движения гнева, радости, любви»⁴⁶. Остужев сам признавался, что в молодости, в

⁴⁶Шекспировский сборник/ Ред.коллегия: Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. М.: ВТО,1947.С.154.

самом начале его актерской карьеры, его действительно сковывало на сцене то, что на него смотрят. Любая неожиданность или импровизация выбивала его из колеи.

Свою первую большую роль Остужев получил у антрепренёра-артиста П.П.Струйского. Тогда его заметил актер и в будущем почетный директор Малого театра Александр Иванович Южин.

Запись из письма Александра Ивановича: «Я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю, как в крупную будущую силу, и смело первый раз беру на себя ответственность за всю его жизнь, извлекая его из службы при Юго-Восточной железной дороге на сцене. Рекомендовать его я не могу: он любитель, опытности никакой, вернее никакой рутины, зато чуткость таланта, настоящего таланта заменяет ему эту рутину вполне. Он 21 года, красивый той милой задушевной красотой, сдержанной, не показной, которая действует обаятельно и главным образом чарует тогда, когда в нее взглядишься. Он умеет чем-то неуловимы заставить слушать себя, глядеть на себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным внутренним чувством голоса, каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз.

Я хочу на свой счет, если Дирекция мне не поверит, поместить его театральное училище в Москве»⁴⁷.

В то время, Малый театр сочетал в себе два начала, это героическая романтика и реалистическое, бытовое направление. В молодом Остужеве они увидели носителя героических традиций. И уже в 1895 году он был зачислен в Императорское театральное училище, а чуть позже был принят в труппу Малого театра.

⁴⁷Айхенвальд Ю.А. Остужев.М.:Искусство, 1977.С.11.

Южин писал Остужеву «Вы первый человек, которому за всю мою жизнь я советую идти на сцену, потому что Вам много дано для нее. Но много с Вас и спросится, Александр»⁴⁸.

В последствии, Остужев зарекомендует себя на сцене Малого театра как актер исключительного мастерства перевоплощения, но прежде всего зрителями и критиками будет отмечено романтико-героическое начало в его игре. Классические роли в репертуаре были его коронными ролями, это была его сфера.

В воспоминаниях современников отмечалось, что Остужева всегда веяло каким-то благородством и величием. Интересно первое впечатление актрисы Луначарской-Розенель об актере:

«Остужев! Как же я сразу его не узнала? Я видела его, обаятельного темпераментного, в нескольких ролях на сцене Малого театра. В жизни он оказался старше, чем я предполагала. У него тонкое, изящного рисунка лицо, точеный нос, синие блестящие глаза: в его внешности все пропорционально, все благородно»⁴⁹.

Также, случилось непредвиденное (что еще характернее показывает Остужева как в большей степени как «актера от сердца», а не «актера от ума») в премьерном спектакле «Свадьба Адриана ван Броувера» вольный перевод Луначарского А.В. произведения Штукенна «Лохмотья и бархат». Остужев, который играл Адриана сломав руку Кузнецову/Ваабе, по окончании спектакля Кузнецов выразил свое недовольство и признался в том, что в дальнейшем ему страшно играть с Остужевым. «На ближайшем спектакле он убьет меня!» - на что Остужев отвечал: «Извините, Степан Леонидович! Я очень сожалею...Но, что делать? Я люблю Вас – Кузнецова, но я ненавижу Ваабе!»⁵⁰.

⁴⁸Остужев – Отелло/Ред. Л.Финкельштейн. Л.;М.: Всероссийское театральное общество, кабинет шекспира,1938.С.201.

⁴⁹Луначарская – Розенель Н.А.Память сердца.М.,1965.С.204-205.

⁵⁰Луначарская –Розенель Н.А.Память сердца.М.,1965.С.221.

А.А.Остужев полностью отдавал себя роли, в обычные два театральные часа он пытался прожить целую жизнь, показать великое событие в одном человеке, а также перенести зрителя на несколько веков назад в считанные секунды. «Он отдавался роли целиком, он растворялся в роли», новая роль в театре для него была не службой, а служением.

Когда я выбегала с криком: «Карл! Карл! Он жив, мой Карл! – в то же мгновение передо мной возникало искаженное бешеной страстью лицо и буквально побелевшие от гнева глаза Карла – Остужева. Как железными клещами, хватал он мою руку и заносил надо мной кинжал; и я по – настоящему содрогалась от страха, боялась его в эти минуты так, словно бросают в клетку к разъярѐнному зверю. И не напрасно! После каждого спектакля у меня оставались синяки и ссадины.⁵¹

Поворот в судьбе Остужева происходит в 1934 году, когда директором Малого театра становится молодой Серго Амаглобели (на этот момент ему всего лишь 34 года).

Вновь возвращаясь к теме Остужев – Отелло, стоит отметить упомянутый в мемуарах Луначарской – Розенель диалог А.Луначарского и С.Амаглобели, о возможном кандидате на роль Отелло: «Театр обязан иметь в своем репертуаре эту величайшую трагедию! – Да, но найдется ли в Новом театре исполнитель роли Отелло? – В новом – не знаю, а в старом Малом театре – есть! – Кто же? – Остужев!»⁵²

⁵¹Луначарская-Розенель Н.А.Память сердца.М.,1965.С.233.

⁵²Луначарская -Розенель Н.А.Память сердца.М.,1965.С.235.

Заключение

За все то время, которое разделят нас с годами написания Шекспиром его произведений, каких только видоизменений не потерпели эти труды. Они честно служили в угоду настроениям писателей и переводчиков. Каждый понимал в трагедиях то, что хотел, или даже скорее, искал в произведениях то, что ему было необходимо на момент прочтения.

Роль Анны Дмитриевны Радловой в рецепции Шекспира в России однозначно велика. В первую очередь, она «освободила» перевод от налета времени и устоявшихся штампов. Вдобавок к этому её переводы дают возможность артисту «свободно дышать», когда он играет в постановке спектакля по переводу Радловой. Под «свободно дышать» имеется ввиду тот факт, что актер мог сам выбирать с какого угла обозрения он хочет подать своего персонажа, какими особыми привычками обладает его персонаж. Не всегда такие допущения положительно влияют на итоговый вариант спектакля, но, в данном случае, это только помогло обновить в воспоминаниях русских людей их чувства по отношению к произведениям английского драматурга. Если можно так сказать, то благодаря переводам Радловой Шекспир стал ближе русскому человеку, советскому читателю. Это вообще общая тенденция истории, чем дальше мы находимся от точки отсчета, так называемого пункта А, тем больше, по мере продвижения к пункту Б, мы начинаем узнавать о пункте А.

В работе было представлено видение Шекспира и его героев во времена становления советского искусства. Это тяжелое время, но как учит нас история, именно такие времена приносят самый богатый урожай шедевров. Новое видение Шекспира для советского человека открывалось в видении его не как классика английской драматургии, а как некой основы, к которой стоит постоянно возвращаться. Советские деятели находили в

Шекспире отголоски революционных настроений, народничества. Они словно пытались «переманить» Шекспира на свою сторону, постоянно подстраивая его произведения под социалистические рамки. К этому периоду также можно отнести слова И.С.Тургенева: «Шекспир – не одно только громкое имя, он вошел в нашу кровь и плоть»⁵³. Эта фраза актуальна и для советского времени, в доказательство этому являются слова Анны Радловой о том, что Шекспир для нас не "старинный и скучный классик", как для многих английских буржуа, а сегодняшний спутник нашей жизни, подобно Пушкину.⁵⁴

Безусловно, Шекспир сам же ответил на те вопросы, ответы на которые шекспироведы ищут годами.

По моему велению могилы
Послушно возвратил мертвецов.
Все это я свершил свои искусством.
Но ныне собираюсь я отречься
От этой разрушительной науки.
Хочу лишь музыку небес призвать.
Чтоб ею исцелить безумцев бедных,
А там – сломаю свой волшебный жезл
И схороню его в земле. А книги
Я утоплю на дне морской пучины,
Куда еще не опускался лот.

- Буря, 1612

⁵³Шестаков В.П. Шекспир и итальянский гуманизм. М., 2008. С. 132.

⁵⁴Литературный современник / Отв. ред. З. Б. Лозинский. Л.: Гослитиздат, 1934. .№ 3. С. 12.

Список источников и использованной литературы

Источники

Издания переводов А.Д. Радловой

1. *Газенклевер В.* Браки заключаются в небесах: Комедия в 4 действ / Авторизованный пер. Анны Радловой. – Л.; М.: изд-во МОДП и К, 1929. – 42 с.
2. *Марло К.* Эдуард Второй: Трагедия в пяти актах / [Пер. с англ. А. Радловой; Редакция перевода, вступ. статья и коммент. А. Смирнова]. – М.: Искусство, 1957. - 199 с.
3. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.: Центр. упр. по распространению драматург. продукции «Цедрам», 1935. - 96 с.
4. *Шекспир В.* Отелло: Драма в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.: Центр. упр. по распространению драматургич. продукции «Цедрам», 1935. - 102 с.
5. *Шекспир В.* Макбет: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.: Центр. упр. по распространению драматургич. продукции «Цедрам», 1935. - 74 с.
6. *Шекспир В.* Король Ричард III : Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.: Центр. упр. по распространению драматургич. продукции «Цедрам», [1935]. - 79 с.
7. *Шекспир В.* Отелло: Драма в 5 актах; Ромео и Джульетта: Трагедия в 5 актах; Ричард III: Трагедия в 5 актах; Макбет: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой; Предисл. О. Литовского. – М.: Центр. упр. по распространению драматургич. продукции «Цедрам», 1935. - 359 с.
8. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.: Упр. по охране авторских прав. Отд. распространения, 1936. - 124 с.

9. *Шекспир В.* Ромео и Джульетта: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.; Л.: Искусство, 1936. - 196 с. (Библиотека мировой драматургии / Под общ. ред. И. Л. Альтмана.)
10. *Шекспир В.* Гамлет, принц датский / Пер. Анны Радловой. – Л.; М.: Искусство, 1937. - XV, 254 с.
11. *Шекспир В.* Гамлет: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.; Л.: Искусство, 1938. - 254 с.
12. *Шекспир В.* Макбет: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой. – М.; Л.: Искусство, 1938. - 144 с. (Библиотека мировой драматургии).
13. *Шекспир В.* Антоний и Клеопатра: Трагедия в 5 актах / Пер. Анны Радловой Под ред. и со вступ. статьей «Антоний и Клеопатра» К. Державина. – Л.; М.: Искусство, 1940. - 276 с.
14. *Шекспир У.* «Гамлет» в русских переводах XIX-XX веков. – М.: Интербук, 1994. - 669 с.

Режиссерские заметки и манифесты С.Э. Радлова

15. *Радлов С.Э.* Указания к постановке «Короля Лира» - Пг.: Гос. изд., 1919. – 27 с. (Цех мастеров сценич. постановок.)
16. *Радлов С. Э.* Статьи о театре: 1918-1922. – Пг. : Мысль, 1923.-93 с.
17. *Радлов С.Э.* Десять лет в театре. – Л.: Прибой, 1929. - 328 с.
18. *Радлов С.Э.* Наша работа над Шекспиром // Отелло. Ромео и Джульетта. Гамлет. [Альбом действующих лиц]. - Л.; М., Б. и., 1939. - С. 6-13.
19. *Radlov S., Ball L.* On the Pure Elements of the Actor's Art // The Drama Review. 1975. Vol. 19. № 4. P. 117–123.

Письма и мемуары современников А.Д. Радловой

20. Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред Т. Г. Щедрина.- СПб.; М.: Петроглиф, 2013.- 760 с.
21. *Луначарская-Розенель Н.А.* Память сердца. - М.: Искусство, 1965.- 451 с.

22. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. - Нью-Йорк: Limelight Editions, 1979. - 429 с.

Исследования и литературно-художественная критика

23. *Айхенвальд Ю.* Остужев. - М.: Искусство, 1977. - 264 с.
24. *Акимов Н. П.* Театральное наследие / Под ред. С.Л. Цимбала. - Л.: Искусство, 1978.-352 с.
25. В спорах о театре: Сборник научных трудов / Ред. Д. И. Золотницкий. - СПб.: Изд-во Российского института истории искусств, 1992.- 354 с.
26. «Гамлет»: Трагедия Вильяма Шекспира : К постановке в Ленингр. гос. театре п/р засл. арт. Респ. С. Э. Радлова. Премьера 15 мая 1938 г / Пер. Анны Радловой. – Л.: Б. и., 1938. - 32 с.
27. *Горький М.* Собрание сочинений. Т.24.-М.: Наука, 1968.-379 с.
28. Жизнь и смерть короля Ричарда третьего: Трагедия в 3 д.: Статьи и материалы к постановке трагедии Шекспира «Жизнь и смерть короля Ричарда третьего» пер. Анны Радловой заслуженным артистом Республики К.К. Тверским в Гос. большом драматич. театре им. М. Горького. – Л.: Музей Большого драмат. театра им. Горького, 1935. – 49 с.
29. *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов: Режиссура судьбы. - СПб : РИИИ, 1999. - 346 с.
30. Каталог выставки работ художника Валентины Ходасевич. XV лет в театре. / Вступ. статья Сергея Радлова / Под ред. Л.И. Жевержеева. – Л.: Дом театральных работников, 1934. - 32 с.
31. *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века/ Академия Наук СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). - Л.: Наука, 1988. - 327 с.
32. Литературный Ленинград / Отв. ред. В.Н. Ральцевич. - Л.: Союз Писателей СССР, 1934.-28 с.
33. Литературный современник / Отв. ред. З.Б. Лозинский. - Л.: Гослитиздат, 1934. № 3.-31 с.

34. *Маршак С. Я.* Собрание сочинений в 8 томах. Т.5. - М.: Художественная литература, 1970. - 371 с.
35. *Мокульский С.С.* Радлов в театре // Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 4-22.
36. О русской поэзии / Ред. М. Гаспаров. - СПб.: Азбука, 2001. - 421 с.
37. Остужев – Отелло / Ред. Л. Финкельштейн. - Л.; М.: Всероссийское театральное общество, кабинет Шекспира, 1938.- 205 с.
38. Отелло: Трагедия в 5 д. В. Шекспира: К постановке. 1935 г. / Пер. Анны Радловой. – М.: Музей Гос. академич. малого театра, 1935. - 15 с.
39. Отелло: Драма в 5 д., 17 карт.: К постановке / Пер. Анны Радловой. - Саратов: Сарат. краев. драматич. театр им. К. Маркса, 1936. - 26 с.
40. Отелло. Ромео и Джульетта. Гамлет: Альбом действующих лиц. Л.; М., 1939.
41. *Пастернак Б.Л.* Сестра моя жизнь. - М.: Издательство З.И. Гржебина, 1922.-47 с.
42. *Пастернак Б.Л.* Воздушные пути: Проза разных лет. - М.: Советский писатель, 1982. – 496 с.
43. *Пастернак Б.Л.* Я понял жизни цель: повести, стихи, рассказы. - М.: Эксмо-пресс, 2001. - 631 с.
44. Ромео и Джульетта: Балет в 3-х д. по Шекспиру: К постановке / Муз. С.С. Прокофьева; Либретто Л.М. Лавровского (орденоносец), С.Э. Радлова (орденоносец) и С.С. Прокофьева. Ленингр. ордена Ленина гос. акад. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. – Л.: Б. и., 1939. – 24 с.
45. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. - М.: ВТО, 1978. - 305 с.
46. Театр / Главный редактор И. Л. Альтман. - М.: ВТО, 1940. № 8. 71 с.
47. *Чуковский К.И.* Высокое искусство. - М.: Советский писатель, 1968. – 715 с.
48. Шекспир в мировой литературе / Ред. Б.Г. Реизов. - М.; Л.: Художественная литература, 1964.-283 с.
49. Шекспировский сборник / Ред.коллегия: Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. - М.: ВТО, 1947. - 512 с.
50. Шекспировские чтения / Под ред. А. Аникста. - М.: Наука, 1977.-560 с.

51. *Шестаков В.П.* Шекспир и итальянский гуманизм.- М.: Книжный дом «Либроком», 2008.-168 с.
52. *Costanzo S.* [Review of Sergei Radlov: The Shakespearian Fate of a Soviet Director] // *The Russian Review*. 1997. Vol. 56. № 3. P. 462–463.
53. *Baer B. J.* [Review of *Mastera poeticheskogo perevoda. XX vek*] // *The Slavic and East European Journal*. 1999. Vol. 43. № 2. P. 388–390.
54. *Berardi G. M.* IDEA Educational Conference // *Dance Research Journal*. 1990. Vol. 22. № 1. P. 48–49.
55. *Dzhebrailov A., Porter C.* “The King Is Dead. Long Live the King!” Post-revolutionary and Stalinist Shakespeare // *History Workshop*. 1991. Vol. 32. P 1-18.
56. *Gibian G.* Shakespeare in Soviet Russia // *The Russian Review*. 1952. Vol. 11. № 1. P. 24–34.
57. *Gordon M.* Radlov's Theatre of Popular Comedy // *The Drama Review*. 1975. Vol. 19. № 4. P. 113–116.
58. *Hamon Chr.* Radlov Et Le Théâtre De La Comédie Populaire // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1982. T. 23. № 1. P. 109–116.
59. *Horwitz D. L.* The Miami Balanchine Conference: Tradition and Innovation // *Dance Research Journal*. 1990. Vol. 22. № 1. P. 49–50.
60. *Salmond W. R.* [Review of *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990*] // *The Russian Review*. 1997. Vol. 56. № 3. P. 463–464.
61. *Sear H. G.* Russian Music and Shakespeare // *The Musical Times*. 1944. Vol. 85. № 1213. P. 78–83.
62. *Timenčik R., Goldman H.* Axmatova's Macbeth // *The Slavic and East European Journal*. 1980. Vol. 24. № 4. P. 362–368.
63. *Zolotnickij D. I.* Sergei Radlov: The Shakespearian fate of a Sov. Director. - Luxembourg : Harwood acad. publ., cop. 1995. - XII, 316 p. - (Russian theatre archive. Vol. 4).

Справочная литература

64. Большая советская энциклопедия: 1-е изд. Т.58 / Главный редактор
О.Ю. Шмидт. - М.: Советская энциклопедия, 1936.-557 с.
65. Большая советская энциклопедия: 2-е изд. Т.15 / Главный редактор
Б. А. Введенский. - М.: Изд-во Большая Советская Энциклопедия,
1952.-523 с.
66. Большая советская энциклопедия: 2-е изд. Т.20 / Главный редактор
Б. А. Введенский. - М.: Изд-во Большая Советская Энциклопедия,
1952.- 499 с.