

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-113-134
EDN FMXDHJ
УДК 792.2(=161.1)+792.09+821.111-21

А. С. Серенко
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0005-2635-0011

Поиск языка для первых сценических воплощений трагедии Уильяма Шекспира «Король Лир» в русском театре

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется история появления трагедии Уильяма Шекспира «Король Лир» в русской культуре и на русских театральных подмостках. Жизнь шекспировской трагедии рассматривается через обращение к первым русским переводам и их сценическим воплощениям. Изучение старых текстов возникает в ретроспективе появлявшихся переводов трагедии, на фоне которых можно проследить этапы развития русского театра в его отношении к Шекспиру как ключевому драматическому писателю. Рассматриваются переводы и переделки «Короля Лира» под авторством Н. М. Карамзина (1790), Н. И. Гнедича (1807), В. А. Якимова (1833), В. А. Каратыгина (1837), А. В. Дружинина (1856). На примере центрального монолога Лира в степи демонстрируется стилистическое разнообразие первых русских переводов «Короля Лира».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Шекспир, «Король Лир», русский театр XIX века, драматургический перевод, Н. М. Карамзин, Н. И. Гнедич, В. А. Якимов, В. А. Каратыгин, А. В. Дружинин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-113-134

EDN FMXDHJ

УДК 792.2(=161.1)+792.09+821.111-21

Aleksandr S. Serenko

Russian State Institute of Performing Arts (RGISI),

Saint-Petersburg, Russia

ORCID: 0009-0005-2635-0011

Searching for a Language for the First Stage Performances of William Shakespeare's tragedy *King Lear* in Russian Theatre

ABSTRACT

The article discusses the history of the emergence of William Shakespeare's tragedy *King Lear* in the Russian culture and on the Russian stage. The life of the Shakespearean tragedy is examined through an engagement with the first Russian translations and their theatre productions. The study of historical texts is undertaken retrospectively, tracing the succession of translations that appeared over time. Against this backdrop, one can observe the stages of the Russian theatre history in its relationship with Shakespeare as a key dramatic author. The translations and alterations of *King Lear* under the authorship of N. M. Karamzin, N. I. Gnedich, V. A. Yakimov, V. A. Karatygin, A. V. Druzhinin are considered. The stylistic diversity of the first Russian translations of *King Lear* is demonstrated on the example of the central monologue of Lear in the steppe.

KEYWORDS

Shakespeare, *King Lear*, Russian theatre of the 19th century, translations of drama, Nikolay Karamzin, Nikolay Gnedich, Vasily Yakimov, Vasily Karatygin, Alexander Druzhinin.

Наверное, нет в русской и во всей мировой¹ культуре другого драматурга, которого переводили бы так же много и охотно, как Уильяма Шекспира. Драматургические произведения Шекспира оказались способны соединяться с разными языками, культурами и эпохами, через непреходящую по масштабу и тематической глубине драматургию давая возможность постижения и осмысления процессов, происходивших и происходящих в обществе. По переведенным на русский язык текстам его пьес можно проследить путь развития отечественного театра с конца XVIII века и до сегодняшнего дня. Размышляя об этом, выдающийся шекспиристовед А. В. Бартошевич писал: «...судьба русских переводов Шекспира в точности повторяет судьбу шекспировских постановок, и шире — историю восприятия творчества британского классика в российской культуре, и еще шире — духовный путь России в его важнейших моментах» [2, с. 5]. Смутное время рубежа XVI–XVII веков, война и восстание первой половины XIX столетия, предощущение и сама отмена крепостного права, Октябрьская революция, страх, царивший в эпоху сталинизма, оцепенение после Второй мировой войны, грохот перестройки проникали в переводы шекспировских пьес, каждый раз рождая другой тон, иногда даже наделяя действие иными смыслами. В каждой новой переводческой интерпретации старых классических пьес так или иначе обнаруживаются аналогии с болезненными темами того времени, когда перевод был создан.

Известно, что наибольшее количество русских переводов принадлежит трагедии «Гамлет» — более 50 вариантов. Не менее великий шекспировский шедевр «Король Лир» имеет не такую богатую переводческую практику, хотя с конца XVIII века появилось более 15 русских вариантов этой поздней трагедии. Среди авторов, переведивших «Лира» в разное время, — Н. М. Карамзин, Н. И. Гнедич, М. П. Вронченко, В. А. Якимов, В. А. Каратыгин, А. В. Дружинин, В. М. Лазаревский, Н. Н. Голованов, Н. Х. Кетчер, П. А. Каншин, С. А. Юрьев, А. А. Слепцов, М. А. Кузмин, Т. Л. Щепкина-Куперник, Б. Л. Пастернак, О. П. Сорока, Ю. И. Лифшиц, А. В. Флоря, Г. М. Кружков, А. Ю. Чернов..

Многообразии русских вариантов «Короля Лира» диктует необходимость осмыслить частотность обращения к этой пьесе русских авторов. В одной из своих статей О. Д. Зябко замечает: «Удивительно разными предстают перед читателем переводы великой трагедии Шекспира “Король Лир”, что подтверждает невероятно глубокую смысловую емкость оригинала, которая и стала предпосылкой к возникновению переводной множественности» [3, с. 177].

Трагедия «Король Лир» и ее переводы на русский язык уже неоднократно становились предметом научного изучения. К примеру, отечественный филолог Н. А. Богомолов, занимавшийся русской литературой

¹ Образы и темы драматургии Шекспира активно проникали в иные культуры и «оседали» в них. Рецепция мотивов «Короля Лира» русской и индийской литературой рассматривается в статье профессора русского языка, литературы и культуры Университета Дели Р. Банерджи «“Король Лир” У. Шекспира: переосмысление сюжета и вечных образов в русском и индийском литературном пространстве XIX века» [1].

первой трети XX века, в одной из своих статей буквально восстановил путь возникновения перевода «Короля Лира» под авторством поэта М. А. Кузмина. Там же впервые опубликована рукопись, в которой Кузмин замечает: «... с изменением взгляда на творчество Шекспира изменились и требования, предъявляемые к передаче его словесного матерьяла. Требования эти относятся и к переводчикам, и к актерам, и к режиссерам» [4, с. 179]. Работая с зарубежной драматургией, создавая первый перевод «Лира» в XX веке, Кузмин, очевидно, ощущал необходимость поиска нового языка — как литературного, так и сценического. В 1941 году перевод Кузмина был использован Г. М. Козинцевым при постановке «Короля Лира» в БДТ им. М. Горького. Самого Кузмина не стало в 1936 году, и сценическую редакцию текста для постановки готовила поэт и переводчица А. Д. Радлова. Филолог Е. Л. Куранда полагает, что «... работу Радловой над текстом Кузмина вряд ли можно считать только редакторской правкой его перевода. <...> Ей был предпринят <...> “перевод” текста Кузмина на театральную сцену» [6, с. 36]. Таким образом она стала своего рода «литературным режиссером»² спектакля.

Проблеме «переводной множественности» произведений Шекспира посвящены работы Е. А. Первушиной. Она утверждает, что «трагедия “Король Лир” приобрела характер активно репрезентируемого факта русской переводной литературы. Проецируя оригинальную трагедию в другую эпоху и другой литературный язык, активно развивающаяся переводная множественность русского “Лира” способствует непрерывно обновляемой жизни шекспировской драмы в непрестанно расширяющемся пространстве межлитературных и межкультурных связей» [7, р. 95].

Аналогичный процесс происходит с «Королем Лиром» и в театре. Первая четверть XXI столетия оказалась необычайно богатой на сценические воплощения именно этой трагедии Уильяма Шекспира. При взгляде на афиши театров с идущим в репертуаре «Лиром» становится очевидно, что постановщиками активно используется многообразие переводов трагедии. Возможно, так происходит поиск того театрального языка, которым режиссерам хотелось бы высказаться, что, несомненно, зависит от своеобразия и стиля выбранного перевода. К тому же так проявляется явное тяготение отечественного театра к модели, в которой режиссер перестает быть только постановщиком, а зачастую становится автором спектакля и поэтому обращается с драматургией вольно, извлекая из первоисточника лишь то, что нужно для его авторского театрального сочинения. «Переводы в этом случае являются лишь отправной точкой для режиссерского воображения, материалом, посредством которого можно говорить с собой, труппой и зрителем» [8, с. 199].

2 Г. Г. Шпет отмечал: «... для сцены текст пьес сокращается, упрощается, облегчается, — и каждый театр, и каждый постановщик делают это по-своему; против этого не приходится даже возражать, — в лучшем случае, можно только пожелать, чтобы при театрах были свои литературные режиссеры, которые помогли бы сделать сценическое приспособление пьесы осмысленным и обоснованным. Так перевести пьесу, чтобы она годилась 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» [5, с. 226–227].

Кроме того, тот или иной вариант текста очень влияет на сценическое существование актера: от речевой партитуры зависят нюансы роли, ритм и «дыхание» отдельной сцены и спектакля целом. К. С. Станиславский писал: «[Как] из атомов создается вселенная, так из отдельных букв складываются слова, из слов — фразы, из фраз — мысли, из мыслей — целые сцены, из сцен — акты, из актов — громадная по содержанию пьеса, заключающая в себе трагическую жизнь человеческого духа Гамлета, Отелло, Чацкого и других. Это целая симфония!!»³ Закономерно, что разные «буквы», из которых получаются разные «слова» и так далее, в конечном итоге значительно влияют на смысл всего драматического произведения и, соответственно, на «жизнь человеческого духа» в роли.

Различные переводы «Короля Лира», сохраняя неизменной фабулу пьесы, зачастую расходятся в стилистике — в поэтической или же прозаической форме текста, в его ритмической структуре, в жесткости или мягкости языка, в манере, присущей тому или иному персонажу, в настроении, пронизывающем всю пьесу. Эти и некоторые «...бесконечно малые элементы искусства, которые принадлежат к соотношению составляющих его частей, то есть к элементам формальным...» [9, с. 52], могут дать несколько иное звучание известному тексту и открыть новые возможности для его сценических интерпретаций. В результате каждый перевод трагедии можно считать в какой-то степени самостоятельным драматургическим произведением, обладающим рядом только ему присущих черт и особенностей, влияющих на последующие театральные воплощения, то есть на режиссерскую концепцию, те или иные смысловые акценты, образное решение спектакля, способ актерского существования.

На сегодняшний день трагедия «Король Лир» практически не рассматривалась с точки зрения того, что происходит с пьесой и ее переводами на многочисленных сценических подмостках, — а подобный взгляд необходим, поскольку многообразие возникших за два века различных переводов трагедии активно использовалось и используется в отечественном театре. Именно поэтому нужно «вернуться к истокам» и проследить, как постепенно появлялся, буквально выкристаллизовывался «Король Лир» в России.

ПОЛЕМИКА О ЯЗЫКЕ

«Король Лир» не был первой пьесой Шекспира, появившейся в России, и потому разговор о переводах «Лира» надо предварить краткой историей становления шекспировской драматургии в русской культуре. Самое раннее печатное упоминание имени Шекспира можно найти у А. П. Сумарокова, первого профессионального русского драматурга, баснописца и поэта, в его «Эпистоле о стихотворстве» (1747). В ней среди имен величайших мировых

³ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990. С. 75.

поэтов находится и «...Шекеспир, хотя непросвещенный...»⁴, в котором, по Сумарокову, «...и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много...»⁵. Годом позже из-под пера Сумарокова вышел первый русский «Гамлет» (1748) — сочинение, вдохновленное трагедией Шекспира. Некоторые современники Сумарокова считали, что его пьеса — парафраз прозаического пересказа трагедии французским переводчиком Пьером-Антуаном де Лапласом [10, с. 22]. В 1750 году В. К. Тредиаковский писал следующее: «Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою [на французский язык. — Прим. А. С.] с английского Шекеспилова, а с прозы уже сделал ее почтенный автор нашими стихами»⁶. Сам Сумароков ревностно отвечал на подобную критику: «Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и клавдиева на колени падения, на шекеспирову трагедию едва ли походит»⁷. Это подтверждает и сравнительный анализ двух «Гамлетов» — оригинальной трагедии Шекспира и пьесы Сумарокова, выполненный шекспироведом и литературоведом Н. В. Захаровым: «Даже при самом поверхностном рассмотрении сумароковского варианта можно отметить его почти полную независимость от шекспировского оригинала» [11, с. 59]. Но важнее то, что Сумароков в середине XVIII века интересовался жанром трагедии, по-видимому, считая, что именно трагедия более всего подходит для становления русского театра (перу Сумарокова принадлежит первая русская трагедия в отечественной литературе — «Хорев», написанная в 1747 году). Сумароков намеренно искал сюжеты, пронизанные мощным драматизмом, даже трагизмом — и шекспировский «Гамлет», одна из вершин мировой культуры, пленил воображение первого русского драматурга.

Понимая, что драматургия обязательно должна воплощаться на сцене, Сумароков в 1750–1752 годах организовал и руководил «Придворным кадетским театром», артистами которого были учащиеся Сухопутного шляхетного корпуса. «Гамлет» Сумарокова совершенно точно шел на сцене этого театра: известно, что «15 ноября [1750 г.] репетировалась трагедия “Гамлет”, представленная в первый раз еще на маслянице» [12, с. 197]. Известны и даты последующих представлений: «6 ноября 1757 г. “Гамлет” шел в “Оперном доме”, 22 января 1758 г. — на придворном театре, в октябре 1760 г. — в Оперном театре в Москве» [10, с. 29].

«Самостоятельность» сумароковского «Гамлета» состояла не только в обработке мотивов шекспировского сюжета. В первую очередь Сумароков темпераментно экспериментировал со стилем с точки зрения природы и возможностей сцены: в своем «Гамлете» он искал именно тот язык, которым можно было бы говорить с театральными подмостков. Конечно, сегодня язык и стиль трагедии, написанной Сумароковым, кажутся архаичными, однако, как ни странно, некоторые современники критиковали

4 Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 116.

5 Там же. С. 129.

6 Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Критика XVIII века. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 34–35.

7 Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений: В стихах и прозе / 2-е изд. М.: Унив. тип., у Н. Новикова. Ч. 10. С. 117.

его за слишком вольное обращение с русским литературным языком. К примеру, В. К. Тредиаковский подробно разбирает несовершенства сумароковского текста: «Во-первых, худо он умеет слова выбирать: ибо пишет в трагедиях *опять за паки, этот за сей, эта за сия, это за сие*. <...> При том, вводит наш Автор [Сумароков. — А. С.] в свои сочинения неупотребительные слова, как то *в последок за напоследок, не времянно за не навремя, мгновенно за во мгновении, отколе в Гамлете за откуду*. <...> Многие он речи составляет подлым употреблением, как то, *паденье за падение, отмщенье за отмщение, желанье за желание, воспоминанье за воспоминание*. . .»⁸

Сам Тредиаковский высказывал мысль о том, что русский книжный язык должен не слепо ориентироваться на системы западных языков, а находить самобытность в уже сформированной национальной традиции — в церковнославянском («славенском») языке. В качестве примера этому можно вспомнить его язвительную эпиграмму, обращенную к Сумарокову:

Не знаю, кто певцов в стих вкинул сумасбродный,
Но видно, что дурак и вертопрах негодный.
Он красотой зовет, что есть языку вред:
Или ямщичий вздор, или мужицкий бред.
Пусть вникнет он в язык славенский наш степенный,
Престанет злобно врать и глупством быть надменный:
Увидит, что там *злой* кончится нежно *злый*
И что чермной мигун — мигатель там чермный,
Увидит, что там *коль* не за *когда*, но только
Кладется, как и долг, в количестве за *сколько*.
Не *голос* чтется там, но сладостнейший *глас*,
Читают *око* все, хоть говорят все ж *глаз*;
Не лоб там, но чело, не щеки, но ланиты,
Не *губы* и не *рот* — *уста* там багряниты;
Не *нынь* там и не *вал*, но *ныне* и *волна*.
Священна книга вся сих нежностей полна.
Но где ему то *знать*? он только что *зева*ет,
Святых он книг *отнюдь*, как видно, не *чита*ет. . .⁹

Яркая полемика Тредиаковского и Сумарокова наглядно демонстрирует, как остро в середине XVIII века стоял вопрос о русском литературном языке: должен ли он становиться в большей степени простонародным, «ямщичьим», удобным для массового восприятия или же, напротив, следовать канонам церковнославянского языка и очищаться от примесей бытовой речи? В этом важно то, что русская драматургия рождалась в атмосфере постоянных горячих споров о том, каким должен быть русский язык. Ведь пьеса всегда предполагает театр, то есть литературный язык должен превратиться в живую

⁸ Тредиаковский В. К. Там же. С. 78–79.

⁹ Поэты XVIII века: в 2 т. Т. 2. / сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана. Л.: Советский писатель, 1972. С. 392–393.

речь и прозвучать на сцене — и Сумароков услышал это парадоксальное и даже порой непривычно новое соединение и взаимовлияние книжного и разговорного языков, заключенное в драматическом произведении.

ШЕКСПИР И КАРАМЗИН

Так случилось, что впервые «Король Лир» на русском языке появился почти случайно. Шекспиром восхищался Н. М. Карамзин. В. В. Набоков отмечал, что Карамзин «...последовательно изгонял тяжеловесные церковнославянские и германские конструкции <...>; он положил конец инверсиям, громоздким составным словам, монструозным предложениям и союзам, введя более легкий синтаксис, галльскую точность фразы и простые, естественно звучащие неологизмы, строго отвечающие семантическим нуждам — как романтическим, так и реалистическим...» [13, с. 691]. Во многом это случилось благодаря тому, что Карамзин в самом начале своей литературной карьеры, в 1785 году, стал писать для первого в России детского журнала «Детское чтение для сердца и разума», издаваемого просветителем и общественным деятелем Н. И. Новиковым. Необходимость писать именно для юных читателей побуждала Карамзина искать тот язык, который был бы им понятен.

К переводам Карамзин относился как к очень важной с точки зрения развития русского языка деятельности. В самом конце XVIII века, в 1798 году, Карамзин издал собственный трехтомный альманах «Пантеон иностранной словесности», посредством которого русские читатели моглизнакомиться с ярчайшими примерами мировой художественной литературы в переводах самого Карамзина. В такой работе Карамзин видел источник как для собственного вдохновения, так и для обогащения русского языка. В одном из писем баснописцу и поэту И. И. Дмитриеву Карамзин писал: «Я <...> перевожу лучшие места из лучших иностранных авторов, древних и новых; иное для идей, иное для слога. Греки, Римляне, Французы, Немцы, Англичане, Итальянцы: вот мой магазин, в котором роюсь всякое утро часа по три!»¹⁰ Отдельное место в этом «магазине», несомненно, занимал несравненный британский гений, в творчестве которого Карамзин отнюдь не видел «варварства», которое возмущало адептов классицизма, — напротив, Карамзина поражали разные, полнокровные, сложные шекспировские характеры, подвластные не классицистическому канону, а живому чувству.

Творчество великого драматурга настолько впечатлило и захватило Карамзина, что «весной 1785 г. он сообщает из Симбирска своему ближайшему в ту пору другу переводчику и писателю А. А. Петрову о намерении перевести на русский язык всего Шекспира» [10, с. 72]. В 1787 году Карамзин стал автором прозаического перевода трагедии «Юлий Цезарь», хотя издал его без указания на свое авторство. Это был первый перевод шекспировской пьесы, в котором переводчик стремился быть как

¹⁰ Карамзин Н. М. *Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву*. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1866. С. 92–93.

можно ближе к смыслу оригинала, по возможности не исказить его. Сегодня можно лишь сожалеть, что намерение Карамзина выполнить переводы всех шекспировских пьес не осуществилось.

Так или иначе, Карамзин на протяжении всей жизни продолжал размышлять о творчестве английского драматурга — в том числе и о «Короле Лире». Непосредственное восхищение этой трагедией отразилось в «Письмах русского путешественника». В одном из писем Карамзин поместил оригинальный стихотворный вариант монолога Лира в степи и свой собственный прозаический подстрочный перевод.

Шумите, ветры, свирепствуй, буря! Серные быстрые огни, предтечи разрушительных ударов! Лейте пламя на белую главу мою!.. Громы, громы! Сокрушите здание мира; сокрушите образ природы и человека, неблагодарного человека!.. Не жалуюсь на вашу свирепость, разъяренные стихии! Я не отдавал вам царства, не именовал вас милыми детьми своими! Итак, свирепствуйте по воле! Разите — се я, раб ваш, бедный, слабый, изнуренный старец, отверженный от человечества!¹¹

Писательское мастерство Карамзина, высокая художественность его текста позволяют нам еще до появления дальнейших полных русских переводов «Короля Лира» увидеть ту трагическую ситуацию, в которую попал главный герой шекспировской трагедии. Даже не зная полностью истории о древнем британском короле, по блестящему переложению Карамзина можно догадаться о самых важных конфликтных узлах пьесы и услышать безумную обиду Лира на своих детей и на все человечество, которое его отвергло.

Обращение Карамзина именно к драматургии Шекспира сегодня кажется чуть ли не провидческим. В первых, иногда почти случайных переводах английских пьес, в попытке найти такой язык, в котором бы живо и сильно проявлялись чувства и мысли шекспировских героев, есть предвосхищение будущего русского театра, обязательности и незаменимости Шекспира на отечественной сцене.

КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ ТРАГЕДИИ

В 1807 году, спустя 18 лет после появления монолога Лира в «Письмах русского путешественника», свой вариант трагедии сделал переводчик и поэт, автор русской версии «Илиады» Гомера Н. И. Гнедич. «Леар» Гнедича совсем не был переводом шекспировского «Короля Лира». Скорее это вольный прозаический пересказ классицистической французской адаптации трагедии “Le Roi Lear”, выполненной Жаном Франсуа Дюси в 1783 году [14, с. 37]. Во Франции в то время существовал весьма критический взгляд на драматургию Шекспира: к примеру, Вольтер в своем «Рассуждении

¹¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 234.

о древней и новой трагедии» писал о шекспировском «Гамлете» следующее: «Это грубая и варварская пьеса, которой не потерпела бы самая низкая чернь Франции и Италии. <...> Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря. <...> Кажется, будто природе было угодно соединить в голове Шекспира самое сильное и великое, что только можно вообразить, с самым низким и отвратительным, что только может заключаться в грубых шутках, лишенных всякого остроумия»¹². Интересно, что Вольтер в своем кратком и возмущенном высказывании оказался невероятно проницателен и заметил одну из главных черт шекспировской поэтики — парадоксальное соединение несоединимого, своеобразную игру с языком и стилем, создающую предпосылки для игры театральной. Его критика была обусловлена скорее нравами и нормами его времени.

Жан Франсуа Дюси, адаптацией которого воспользовался Гнедич, попытался усмирить «пьяного дикаря» Шекспира и полностью переписал «Короля Лира», возможно, именно в угоду французской театральной публике, сильно изменив фабулу трагедии о древнем британском короле, сделав ее почти неузнаваемой [10, с. 88–91]. Более того, Дюси, а вслед за ним и Гнедич добавляют мотивировки поведения персонажей, у Шекспира отсутствующие, от этого одна из глубочайших трагедий превращается в драму о междоусобицах и государственных кознях.

Драматическая пружина в трагедии в оригинале сжимается постепенно, и это позволяет последовательно следить за падением и прозрением Лира и за тем, как планомерно претворяет Эдмунд свой план в жизнь. Версия Гнедича организована иначе: важной формообразующей чертой становится то, что каждая сцена построена как рассказ персонажей о произошедших ранее событиях. К примеру, у Гнедича действие начинается уже после раздела королевства. И шекспировскую завязку трагедии буквально пересказывает в длинной реплике Освальд, дворецкий Реганы.

Освальд. Леар оканчивает престарелые дни свои у старшей дочери Вольнериллы. Но по задумчивому, всегда скорбному челу сего старика должно думать, что он скрывает в сердце своем тяжкую горесть. Вольнерилла с холодным вниманием примечает сие тайное беспокойство, и своими поступками, кажется, старается усугубить его и узнать причину. Она подозревает, что Леар начал сожалеть о короне, которую он уступил ее супругу и тебе. Говорят, что в скучных, тайных своих жалобах часто со вздохами уже вспоминает он об изгнанной им младшей дочери его Корделии; даже говорят, что он приближает к сердцу сию отверженную им дочь, что называет ее невинною, хочет возвратить, сравнить с сестрами, отдать ей часть пространного наследства, все права, соединенные с оным, и таким великим потрясением преобразовать, может быть, все государство¹³.

12 Вольтер. *Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения*. М.: Искусство, 1974. С. 100–117.

13 Гнедич Н. И. *Леар*. СПб.: В тип. Императорского театра, 1808. С. 1–2.

Эта реплика похожа скорее на развернутую ремарку, вводящую зрителя в суть происходящего. В «Леаре» много подобных длинных монологов. По-видимому, Гнедич намеренно насыщал ими свой перевод-переделку, отдавая должное тому, что способность «удержать» монолог является вершиной мастерства актера. Более того, создавая своего «Леара», Гнедич, видимо, очень заботился о том, как его трагедия будет выглядеть со сцены. Немаловажную роль в этом сыграло то, что Гнедич изначально знал, кому достанутся ведущие роли, и в своей фантазии пытался соединить характеры персонажей и личности хорошо знакомых ему актеров.

Его «Леар» предназначался для бенефиса актера Я. Е. Шушерина, который первым вышел на русскую сцену в образе короля Лири. Пятидесятипятилетний Шушерин был идеальным кандидатом на роль Леара: он мог соединить в себе черты благородного, властного старца и безумное, нечеловеческое отчаяние и боль, охватившие его в сцене в степи. Весь монолог написан Гнедичем как неистовое восклицание, как сильное душевное излияние, после которого силы оставляют Лири. Яркая эмоциональность текста во многом достигается за счет ритмических повторов одних и тех же слов:

Шумите, ветры! Завывайте ярые **бури**! Изливайтесь на **главу мою**, серные огни, предтечи разрушительных ударов! **Громы**, всесокрушающие **громы**, разрушьте здание мира, истребите природу и **человека**, неблагодарного **человека**! **Свирепствуйте, свирепствуйте, бури, громы** и молнии! Я не ропщу на вас, о стихии яростные! Вы не дети мои! **Свирепствуйте**, поражайте трепещущую **главу мою**, разнесите сии останки седых волос, **разите** сие чело, украшенное некогда диадемою, **разите** — я жертва ваша! **Старец**, обремененный презрением, оставленный всеми, бедный, немощный **старец** — изгнанный детьми своими! (*Падают на камень*)¹⁴.

Однако Шушерин, по-видимому, ощущал современный ему театр и слышал жанр трагедии иначе, нежели Гнедич, и не скрывал этого. По воспоминаниям С. Т. Аксакова, писателя и страстного любителя театра, Шушерин рассказывал о серьезном противоречии между текстом перевода, предполагавшим несколько экзальтированную декламационность, и его собственным актерским чутьем, о своем желании «опроститься» и через это обрести смысл и глубину: «Во всем моем репертуаре не было ничего подобного этой роли. Хотя все превозносили меня похвалами, но я чувствую и признаюсь тебе, что играл эту роль слабо и неверно. Внутренний голос говорил мне, как надо играть Леара, и я на первой пробе репетировал согласно с внутренним моим чувством; но все на меня восстало и нашли, что это тривиально, что Леар будет смешон, и сам переводчик говорил то же; оно, конечно, казалось так, потому что язык пьесы и игра всех актеров были несколько напыщенны, неестественны, и простота моей игры слишком бы от них отличалась...»¹⁵

¹⁴ Гнедич Н. И. *Леар*. СПб.: В тип. Императорского театра, 1808. С. 52–53.

¹⁵ Цит. по: Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости // Аксаков С. Т. *Полное собрание сочинений*: в 4 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1955. С. 380.

Из других воспоминаний о Шушерине, принадлежащих фольклористу и писателю М. Н. Макарову, известно, что в 1811 году трагик, уже несколько лет выходя на сцену в образе Леара, сетовал: «Не могу сноровить и драму, и трагедию в одну кучку, я привык к полному разгулу рифм; конечно, я вечно старался не рубить их дровами; но после Расина Шекспир труд, а после Шекспира Расин непонятен... <...> После стихов на языке актера не komponуется проза, а свыкшись с прозой не скоро *скомпонуешь* что-нибудь стихотворное. При слове трагедия я все ищу стихов, меры, рифмы...»¹⁶ (курсив автора. — А. С.).

Сегодня может показаться странным, что Шушерин, искавший и желавший простоты собственной игры, предпочитал стихотворную речь прозаической. Проза Гнедича была явно неудобна для Шушерина главным образом потому, что она не была традиционным языком трагедии и не помогала ритмической организации каждого момента сценической жизни — «после стихов не *компоновалась* проза».

В «Леаре» Гнедича явно проступает желание найти особый стиль для трагедии, подобрать для нее подходящий литературный язык. Вероятно, Гнедичу казалось, что русский язык XVIII века в какой-то степени может соответствовать английскому языку времени Шекспира. Все персонажи «Леара» говорят подчеркнуто высоким стилем: «Кент: Леар оставил Вольнериллу; исторгся из чертогов своей дочери»¹⁷; «Корделия: Они слышали жарчайшую мольбу мою!»¹⁸; «Леар: Увы! Не долго мы спокойно стонали!»¹⁹; «Кент: Нет; твои намерения буйственны! Нет; сии объятия не отверзнутся для тебя боле!..»²⁰. При этом их речь и характеры все же были мало дифференцированы и персонифицированы. «Король Лир», точнее, «Леар» в интерпретации Гнедича представлял собой своего рода возвышенные «великодушные чувствования»²¹ и «неимоверные злодеяния»²² действующих лиц.

Но в то же время «Леар» имел большой успех. В сезоне 1807/08 года «Леар» был показан пять раз, затем последовали постановки и возобновления в Петербурге в 1810, 1814, 1817, 1818, 1822, 1823, 1824, 1832 [15, с. 268–269] и в Москве в 1810, 1811, 1812, 1815, 1823, 1824 и 1825 годах [16, с. 486].

16 Макаров М. Н. Память о Якове Емельяновиче Шушерине, трагике московского и петербургского театров // Пантеон русского и всех европейских театров: ч. 2. СПб.: Изд. В. Поляков, 1841. № 6. С. 86–87.

17 Гнедич Н. И. Леар. СПб.: В тип. Императорского театра, 1808. С. 25.

18 Там же. С. 70.

19 Там же. С. 79.

20 Там же. С. 22.

21 Там же. С. 50.

22 Там же. С. 12.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕВОДОВ: ПОИСК ЯЗЫКА ТРАГЕДИИ

Несмотря на сценический успех «Леара» Гнедича, было очевидно, что поэтический язык Шекспира в действительности был все еще закрыт для сцены. Развитие сценического искусства отчасти зависело от совершаемых открытий в области переводческой деятельности — русскому театру попросту были нужны новые переводы.

Значительный шаг для русских переводов Шекспира сделал русский военный, ученый-геодезист и литератор

М. П. Вронченко, который, владея английским языком, впервые обратился к подлиннику, к английскому тексту Шекспира. В 1828 году появился «Гамлет» в его переводе. Вронченко ставил перед собой новаторскую для того времени задачу — переводить «...стихи стихами, прозу прозою...»²³, не исказить смысл шекспировских выражений, не отступать, по возможности, от текста оригинала и тем самым «...доставить <...> соотечественникам сколько возможно точнейшую копию Гамлета Шекспирова»²⁴. Перевод Вронченко был радушно встречен столичными поэтами, писателями и критиками и, по-видимому, до некоторой степени явился литературным событием того времени, но по той или иной причине не появился на театральной сцене. Тем не менее, воодушевленный успехом своего «Гамлета», Вронченко хотел применить новый переводческий принцип и к другой шекспировской трагедии — в 1830 году он взялся за перевод «Короля Лира», но, к сожалению, им был переведен только первый акт трагедии, который появился на страницах «Московского телеграфа»²⁵ в 1832 году.

Почти одновременно с Вронченко переводами Шекспира занялся российский филолог, писатель и переводчик В. А. Якимов. Якимов был преподавателем в Императорском Харьковском университете, где читал курсы «Красноречие» и «История русской литературы». Скорее всего, Якимову был известен «Гамлет» в переводе Вронченко — и открытый им путь работы с оригинальным текстом показался верным и перспективным.

Якимов был знаком с подлинниками шекспировских произведений и понимал, «какое влияние на Русскую Словесность может иметь перевод гениальных творений Британского Драматурга...»²⁶. Его пленила невероятно сложная и серьезная задача: «перевести, хотя бы и посредственно, 37 созданий Шекспировых, несмотря на то что не все они одинаковой трудности...»²⁷. Воплотить задуманное в полной мере не удалось — Якимовым были переведены только шесть пьес: в 1833 году увидели свет его «Король Лир» и «Венецианский купец», кроме них были закончены, но не опубликованы «Отелло», «Цимбалин», «Что вам угодно?» и «Сон в летнюю ночь» [10, с. 263] — и, что важно, все были выполнены по английским оригиналам.

Первой переведенной Якимовым шекспировской пьесой стал «Король Лир». Во вступительном слове к переводу Якимов обозначил свой главный переводческий принцип: он «...старается сберечь все, что есть в подлиннике, исключая то, что противно <...> приличиям: в одном месте он должен совсем пропустить, в другом несколько смягчить, в третьем заменить. <...> Где можно, там он переводит стих в стих и даже слово в слово; где нет, там, по необходимости, вместо одного стиха он ставит полтора и более»²⁸. Чтобы перевести «стих в стих», Якимов старался выдержать шекспировский пятистопный ямб — то есть

23 Вронченко М. П. От переводчика // Шекспир У. Гамлет: трагедия в 5 действиях / пер. с англ. М. Вронченко.

СПб.: в тип. медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1828. С. XII.

24 Там же. С. XV.

25 Московский телеграф: ч. 47. М.: в тип. Августа Семена при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1832. С. 472–523.

26 Шекспир У. Король Лир, трагедия в 5 действиях / пер. с англ. Василий Якимов. СПб.: тип. Х. Гинце, 1833. С. III.

27 Там же. С. IV.

28 Там же. С. V–VI.

не только подобрать аналогию староанглийскому языку в современном ему русском языке, которая по смыслу и стилю могла бы соответствовать оригиналу, но и уложить русскую речь в ритмику английской. Однако стремление Якимова как можно точнее соответствовать оригиналу и будто бы возникающая от этого боязнь отступить от буквы подлинника оказались причиной того, что местами язык перевода стал звучать странно, тяжеловесно, а иногда даже почти непонятно. Примером может служить одна из реплик Эдмунда во второй сцене первого акта.

Edmund: I am no honest man if there be any good meaning towards you²⁹.

Буквально: «Я не честный человек, если здесь есть хоть какое-то хорошее намерение по отношению к тебе».

Перевод В. Якимова:

Эдмунд: ... Я не честный человек, если думают сделать тебе что-нибудь доброе³⁰.

Для сравнения приведу ту же реплику в переводе Б. Пастернака:

Эдмунд: Честное слово, у него недоброе на уме против тебя³¹.

Как видим, Якимов практически дословно переводит оригинальную реплику, сохраняя характерное для английской речи отрицание в подтверждение того, что следует затем. У Пастернака эта мысль выражена более понятно и логично.

В переводе Якимова можно найти много подобных мест, затрудняющих восприятие трагедии. Тем не менее центральный монолог в степи можно признать его литературной удачей. Русский Лир наконец заговорил стихами!

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!

Дуй, ветер! рви щеки! Злился! Дуй!

You cataracts and hurricanoes, spout

Вы, хляби, ураганы, изрыгайтесь,

Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!

Пока зальете флюгеры на башнях!

You sulph'rous and thought-executing fires,

Вы, быстрые, как взор и мысль, огни,

Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,

Предтечи стрел, в куски дробящих дубы!

Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,

Палите белую мою главу!

А ты, гром, все колеблющий под солнцем,

Strike flat the thick rotundity o' th' world,

Грянь прямо в толстый шар вселенной!

29 Shakespeare W. *The tragedy of King Lear* / Шекспир; предисл. и коммент. проф. М. М. Морозова. М.: Изд-во лит. на иностранных языках, 1950. С. 41.

30 Шекспир У. *Король Лир*, трагедия в 5 действиях / пер. с англ. Василий Якимов. СПб.: тип. Х. Гинце, 1833. С. 34.

31 Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 446–447.

Crack Nature's moulds, all germains spill at once,
 Разбей основы бытия! Рассыпь
 Все семена,
*That makes ingrateful man!*³²
 от коих возникает
 Неблагодарный человек!³³

Обратим внимание на первую строку монолога: «Дуй, ветер! рви щеки! Злился! Дуй!» Очевидно, что здесь отсутствует необходимый для соблюдения метрики слог после слова «ветер». Это помогает создать своеобразный эмоциональный эффект: кажется, что у Лира в самом начале монолога сбивается дыхание, как при сильном плаче. Кроме того, Якимов в этом стихе использует стилистически яркое двусложное слово «злился» вместо обычного односложного «злись» — это создает ощущение мощного протяжного крика, обращенного к бушующей стихии. Этот монолог и сегодня звучит невероятно драматично.

Перевод Якимова стал важным шагом на пути к обретению адекватного звучания «Короля Лира» на русском языке. Но сам этот текст так и не был представлен на театральных подмостках — по-видимому, присущая переводу Якимова некоторая выспренность плохо соотносилась с возникавшей в то время необходимостью более простой манеры существования на сцене. И хотя актеры той эпохи были воспитаны под неизбежным влиянием классицистической традиции актерской игры, заимствованной из Франции еще в XVIII веке, — но она постепенно устаревала.

ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ

Первая четверть XIX столетия открыла русской литературе романтизм, и как раз «в Шекспире романтики нашли того драматурга, творчество которого они противопоставили всей художественной системе классицизма» [17, с. 606–607]. Отечественный театр тоже хотел открыть для себя иног Шекспира — и поэтому совсем не странно, что очередную попытку подарить русской сцене «Короля Лира» совершил не литератор, а выдающийся актер-трагик В. А. Каратыгин.

Сегодня мало кто знает о прозаической переделке «Короля Лира» под авторством Василия Каратыгина, которую он создал в 1837 году для своего бенефиса в Александринском театре. Этот «Король Лир» никогда не был опубликован, но, к счастью, рукописный вариант трагедии сохранился в архиве Санкт-Петербургской театральной библиотеки³⁴ и представляет собой интереснейший документ того времени.

32 *Shakespeare W. The tragedy of King Lear / Шекспир; предисл. и коммент. проф. М. М. Морозова. М.: Изд-во лит. на иностранных языках, 1950. С. 94–95.*

33 *Шекспир У. Король Лир, трагедия в 5 действиях / пер. с англ. Василий Якимов. СПб.: тип. Х. Гинце, 1833. С. 114–115.*

34 *См.: Шекспир У. Король Лир: трагедия в 5 действиях / соч. Вильяма Шекспира; [пер. В. А. Каратыгина]. СПб., 1838 [рукопись] // СПбГТБ ОРК. К. 967 «Русская драма». № 1.8.4.3. 59 л.*

Перевод «Короля Лира» с английского оригинала, Каратыгин не столько искал русский словесный эквивалент трагедии, сколько сочинял будущий спектакль. Сохранившийся текст представляет собой рабочий режиссерский экземпляр для постановки, в котором некоторые реплики, а иногда даже целые сцены оказались из оригинала вычеркнуты, и почти на каждой странице сделаны пометки и ремарки, касающиеся организации сценического действия.

Естественно, что многое в «Короле Лире» Каратыгина было продиктовано его собственным сценическим чутьем и опытом, его личным пониманием природы трагического, желанием и предвкушением успеха. Кроме того, Каратыгин, обладая огромным сценическим опытом, талантом и творческой интуицией, точно угадывал изменения, происходящие в русском театре. Е. В. Двизова отмечает: «... Достоинством Каратыгина считалась способность учиться и менять манеру своей игры, отказываться, пусть и с трудом, от певучей декламации» [18, с. 407]. Вероятно, при работе над текстом «Лира» Каратыгин пытался соединить высокий трагизм и простоту человеческой речи, которую в то время только-только стал открывать для себя русский театр, поэтому великолепную поэзию шекспировских образов он заключил в достаточно сдержанную прозаическую форму. Тем не менее в центральном монологе Лира Каратыгин пытается как можно точнее отразить путь мысли бедного короля, внутреннюю логику его обращения к буре. Его Лир вопиет:

Бушуйте ветры, зависайте ураганы, разверзнитесь хляби морские и потопите всю землю! Серные огни, быстрейшие самых мыслей, гремящие предтечи стрел, раздробляющих дубы, палите белую мою голову. А ты, всесокрушающий гром, грянь прямо в толстый шар вселенной, разбей основы бытия и размечи одним ударом все семена, порождающие неблагодарного человека! <...> Ревите грома, извивайтесь молнии, лей дождь... Дождь, ветры, гром, молнии, вы не дочери мои. Я не упрекаю вас, стихии, в неблагодарности, я не отдавал вам царства, не называл вас своими детьми; вы не обязаны мне покорностью. Потешайтесь же надо мною: вот я стою перед вами как невольник, бедный и слабый старик, бессильный и презренный! <...> Но нет, нет, вы, подлые угодники, соединясь с четой детей преступных, подняли брань на небе и восстали вместе с ними на мою дряхлую и седую голову. О! О! Это низко! Гнусно!³⁵.

Каратыгин вышел на сцену в роли Лира в 1838 году. И спектакль, и сам Каратыгин в центральной роли определенно имели успех у петербургского зрителя³⁶. Год спустя, в 1839 году, текст Каратыгина зазвучал и в московском Малом театре, где роль Лира исполнял другой великий русский трагик, идеологический антипод Каратыгина П. С. Мочалов. Это доказывает, что перевод Каратыгина стал удачей — пусть не для литературы, но для театра: «Король Лир» впервые полноправно зажил на русских подмостках. На сцене Александринского театра «Лир» Каратыгина шел 13 лет — последний спектакль состоялся 5 октября 1851 года [19, с. 340].

35 Там же. Л. 30–30об.

36 См.: Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Ч. 1: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1826 года до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. С. 61.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД ДРУЖИНИНА

В 1856 году появился перевод «Короля Лира», выполненный русским писателем и литературным критиком А. В. Дружининым. К тому моменту все еще не было стихотворного русского текста «Короля Лира», который бы с успехом шел на театральной сцене, а прозаические варианты Гнедича и Каратыгина каждый по-своему искажали оригинального «Лира», рядя его то в классицистические, то в романтические одежды. И именно благодаря Дружинину величайшая шекспировская трагедия смогла наконец обрести то русское звучание, которого так искал русский театр середины XIX столетия, но которого не сумели достигнуть прежние переводчики.

В своей работе Дружинин искал способы приблизить сложный язык Шекспира к пониманию широкого круга русских читателей, уйти от «преднамеренной напыщенности»³⁷ и «картинной метафоричности слога»³⁸. Он задумал сделать ясный и вместе с тем поэтический перевод, главная задача которого — «в одно время передать и поэзию, и букву подлинника»³⁹. Во имя сохранения цельного впечатления от трагедии концепция перевода Дружининым все-таки допускала некоторые неточности и незначительные отступления — ему не подходил путь буквального перевода с желанием сохранить каждое слово оригинального текста и найти ему русский эквивалент, каким шел его предшественник Якимов.

Несмотря на ряд купюр, которые отчасти были данью цензурным требованиям и приличиям того времени или же возникали из-за своеобразного взгляда переводчика на пьесу, «Король Лир» Дружинина был сразу же признан как лучший русский перевод этой трагедии. Труднопереводимым местам текста, английским идиоматическим выражениям, сложным образным конструкциям, специфической языковой игре Дружинин нашел подходящие эквиваленты, облегчив восприятие шекспировского шедевра. В его «Лире» поэтическая речь персонажей стала более понятной и ведущей мысль читателя и зрителя за собой — блестящим примером этому служит монолог Лира, призывающего громы и молнии «на голову его седую»⁴⁰:

Ревн всем животом, дуй, лей, греми и жги!
Чего щадить меня? Огонь, и ветер,
И гром, и дождь — не дочери мои!
В жестокости я вас не укоряю:
Я царства вам не отдавал при жизни,
Детьми моими вас не называл.
Вы не подвластны мне: так тешьтесь смело
Вы надо мной, стоящим в вашей власти,
Презренным, хилым, бедным стариком!
Так, тешьтесь вволю, подлые рабы,
Угодники двух дочерей преступных,
Когда не стыдно вам идти войною
Противу головы седой и старой,
Как эта голова! О! О, позор!⁴¹

37 Шекспир У. *Король Лир* / пер. с англ. А. Дружинина. СПб.: в тип. П. А. Кулиша, 1858. С. 6.

38 Там же. С. 6.

39 Там же. С. 3.

40 Там же. С. 157.

41 Там же. 157 – 158.

«Король Лир» в переводе Дружинина не только выдержал несколько переизданий, но и регулярно звучал с театральной сцены — премьера состоялась в Александринском театре 8 декабря 1858 года. «Лир» был бенефисом В. В. Самойлова, выходявшего на сцену в заглавной роли. Особенностью его игры стала неожиданная реалистическая трактовка образа Лири. Н. С. Назаров, бывший секретарем при директоре театров в Санкт-Петербурге, писал после премьеры: «Вот выводят под руки на сцену старика в короне. Публика в недоумении. . . Перед нею изможденный старец, с длинной седой бородой, едва живой, согбенный; лицо, поступь, складки одежды напоминают какого-то отшельника. . . Ужели это Лир? Где же царственная поступь? Где величие и власть? Где гордое сознание своего могущества?»⁴² В «Хронике петербургских театров», составленной А. И. Вольфом, находим: «Даровитому премьеру <...> не доставало величавости для изображения грандиозной личности короля»⁴³. Желание Самойлова проявить со сцены именно «человеческое» стало возможным только с возникновением дружининского перевода, написанного более естественным и свободным языком, нежели предшествующие русские «Лиры».

«Король Лир» Дружинина стал поворотной точкой в судьбе переводов и сценических воплощений шекспировской трагедии. По словам Е. А. Первушиной, «нельзя <...> предать забвению перевод, оставивший далеко позади все, что было создано до него; перевод, благодаря которому великая шекспировская трагедия утвердилась на русской сцене и в русской литературе» [20, с. 166].

За сезон 1858/59 года было сыграно 13 спектаклей: 8, 12, 16, 19, 22, 29 декабря 1858 года; 8, 13, 15, 23, 26 января, 17 и 21 февраля 1859 года. Далее были возобновления: 13, 25 января и 11 февраля 1860 года; 2 января 1861 года [19, с. 340]; 18 сентября и 28 ноября 1862 года; 31 января и 5 февраля 1864 года; 6, 10, 12, 22 февраля, 10 сентября и 28 октября 1870 года. Отдельные сцены из трагедии были показаны 30 апреля и 3 мая 1873 года [21, с. 464].

Г. М. Кружков полагает, что «существует мнение, которое часто выдается за аксиому, что переводы устаревают и каждые 50–70 лет должны заменяться новыми. <...> Плохие переводы, действительно, устаревают, причем не через 50 лет, а уже на следующее утро. Но талантливые переводы не стареют. . .» [22, с. 249]. Быть может, поэтому дружининский «Король Лир»

не забыт и сегодня: относительно недавно, в 2006 году, он был использован Юрием Бутусовым при создании сценической редакции трагедии для постановки в московском театре «Сатирикон».

⁴² Цит. по: Альтишлер А. Я. Театр прославленных мастеров: очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 132.

⁴³ Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Ч. 3: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1855 года до начала 1881 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1884. С. 16.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ первых русских переводов трагедии «Король Лир», выполненных в XVIII–XIX веках, заставляет задуматься, как сильно меняется общество и вместе с тем язык. Безусловно, это отражается в театральной практике:

прежде всего в звучащей со сцены речи и — шире — в способе существования актера. В рассмотренных переводах можно заметить постоянное стремление к большей естественности и в то же время своеобразному обогащению языка. Можно проследить постоянное желание «вытащить», уточнить, обострить мышление шекспировских героев и вместе с тем приблизить язык, которым они говорят, к нормальной, понятной, иногда почти разговорной речи — даже если сегодня эта речь кажется нам несколько архаичной.

История появления первых сценических воплощений трагедии «Король Лир» показывает, что русский театр все время искал (и продолжает искать) такой перевод, который, согласно филологу и переводчику С. Ф. Гончаренко, должен «...воссоздавать художественное единство содержания и формы оригинала, воспроизводить его как живой и целостный поэтический организм, а не как мертвую фотокопию или безжизненную схему, сколь точной в деталях она бы ни была» [23, с. 4–5]. Подобный перевод предъявляет нам многоуровневое произведение искусства, которое содержит в себе огромный комплекс концептуальной и эстетической информации, заложенной в оригинале. И именно от этой информации зависит театральный потенциал того или иного перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Банерджи Р. «Король Лир» У. Шекспира: переосмысление сюжета и вечных образов в русском и индийском литературном пространстве XIX века // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 3. С. 293–305. DOI: 10.17805/zpu.2016.3.24.
2. Бартошевич А. В. О шекспировских переводах Григория Кружкова // Шекспир У. Король Лир. Буря. М.: Эксмо, 2013. С. 5–8.
3. Зябко О. Д. Переводческая рецепция лирического начала в монологах короля Лира (на примере русских переводов) // Научный диалог. 2017. № 10. С. 170–178. DOI: 10.24224/2227-1295-2017-10-170-178.
4. Богомолов Н. А. «Трагедия о короле Лире» в переводе Михаила Кузмина. История издания. Документальная хроника // Новый мир. 2015. № 5. С. 171–184.
5. Густав Шпет и шекспировский круг: письма, документы, переводы. М.; СПб: Петроглиф, 2013. — 760 с.
6. Куранда Е. Л. «Король Лир» в переводе Михаила Кузмина и Анны Радловой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 9. 2015. Вып. 2. С. 28–37.
7. Первушина Е. А. «Король Лир» Шекспира в России: основные переводческие стратегии XIX–XX веков // Intercultural Communication Studies (An Official Journal of the Intercultural Communication Studies of Communication Studies University of Rhode Island, USA). 2014. Vol. 22. № 1. P. 82–96.
8. Серенко А. С. Перевод зарубежной пьесы как отражение режиссерской трактовки: «Король Лир» Льва Додина // Вопросы театра. Prosaenium. 2025. № 1–2. С. 198–215.
9. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. — 572 с.
10. Шекспир и русская культура / под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. — 823 с.
11. Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2008. — 320 с.
12. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елисавете Петровне. СПб: Гиперион, 2003. — 333 с.
13. Набоков В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: Интелвак, 1999. — 1004 с.
14. Половинкина О. И. История восприятия трагедии Шекспира «Король Лир» российским культурным сознанием // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2015. № 1. С. 35–47.
15. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 3. 1826–1845. М.: Искусство, 1978. — 350 с.

16. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 2. 1801–1825. М.: Искусство, 1977. — 555 с.
17. Аникст А. А. Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 597–632.
18. Двизова Е. В. Дикая актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 1–2. С. 404–421.
19. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 4. 1846–1861. М.: Искусство, 1979. — 432 с.
20. Первушина Е. А. «...Не озадачивать читателя причудливостью»: «Король Лир» Шекспира в переводе А. В. Дружинина // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 166–170.
21. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 5. 1862–1881. М.: Искусство, 1979. — 551 с.
22. Кружков Г. М. Перевод «Короля Лира» // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 249–263.
23. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Мосты: журнал переводчиков. 2018. № 1 (57). С. 4–15.

REFERENCES

1. Banerdzhi R. "Korol Lir" U. Shekspira: pereosm`slenie syuzheta i vechnyh obrazov v russkom i indijskom literaturnom prostranstve XIX veka [King Lear by W. Shakespeare: Reinterpretation of the Plot and Eternal Images in the Russian and Indian Literary Space of the 19th Century]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*. 2016, no 3, pp. 293–305. DOI: 10.17805/zpu.2016.3.24.
2. Bartoshevich A. V. O shekspirovskih perevodah Grigorija Kruzhkova [About Grigory Kruzhkov's Shakespeare Translations]. In: Shakespeare W. *Korol Lir. Burja [King Lear. The Tempest]*. Moscow: Eksmo, 2013, pp. 5–8.
3. Zyabko O. D. *Perevodcheskaja recepcija liricheskogo nachala v monologah korolja Lira (na primere russkih perevodov)* [Translation of the Lyrical Element in King Lear's Monologues (Based on Russian Translations)]. *Nauchn`j dialog [Scientific Dialogue]*. 2017, no. 10, pp. 170–178. DOI: 10.24224/2227-1295-2017-10-170-178.
4. Bogomolov N. A. "Tragediya o korole Lire" v perevode Mixaila Kuzmina. *Istoriya izdaniya. Dokumental`naya xronika [The Tragedy of King Lear in the Translation by Mikhail Kuzmin. A History of Creation]*. Novyy mir. 2015, no. 5, pp. 171–184.
5. *Gustav Shpet i shekspirovskij krug: pisma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespeare Circle: Letters, Documents, and Translations]. Moscow; Saint Petersburg: Petroglif, 2013. 760 p.
6. Kuranda E. L. "Korol Lir" v perevode Mixaila Kuzmina i Anny Radlovoj [King Lear Translated by Mikhail Kuzmin and Anna Radlova]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo Universiteta. Seria 9. Filologia. Vostokovedenie. Zhurnalistika [Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism]*. 2015, vol. 2, pp. 28–37.
7. Pervushina E. A. "Korol Lir" Shekspira v Rossii: osnovn`e perevodcheskie strategii XIX–XX vekov [Shakespeare's King Lear in Russia: Main Translation Strategies of the 19th and 20th Centuries]. In: *Intercultural Communication Studies (An Official Journal of the Intercultural Communication Studies of Communication Studies University of Rhode Island, USA)*. 2014, vol. 22, no. 1, pp. 82–96.
8. Serenko A. S. *Perevod zarubezhnoj pjesy kak otrazhenie rezhisserskoj traktovki: "Korol Lir" Lva Dodina* [Translation of a Foreign Play as a Reflection of the Director's Interpretation: King Lear by Lev Dodin]. *Voprosy teatra. Prosaenium [The Problems of the Theatre]*. 2025, no. 1–2, pp. 198–215.
9. Vygotsky L. S. *Psihologija iskusstva [The Psychology of the Arts]*. Moscow: Iskustvo, 1986. 572 p.
10. *Shekspir i russkaja kultura [Shakespeare and Russian Culture]*. Ed. by akad. M. P. Alekseev. Moscow; Leningrad: Nauka, 1965. 823 p.
11. Zakharov N. V. *Shekspirizm russkoj klassicheskoj literatury: tezarusnyj analiz [Shakespeareanism in Russian Classical Literature: Thesaurus Analysis]*. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo gumanitarnogo universiteta, 2008. 320 p.
12. Vsevolodskiy-Gerngross V. N. *Teatr v Rossii pri imperatrice Elisavete Petrovne [The Theatre in Russia under Empress Elizabeth Petrovna]*. Saint Petersburg: Giperion, 2003. 333 p.

13. Nabokov V. V. *Kommentarii k "Evgeniju Oneginu" Aleksandra Pushkina* [Comments on Eugene Onegin by Alexander Pushkin]. Moscow: Intelvak, 1999. 1004 p.
14. Polovinkina O. I. *Istorija vospriyatija tragedii Shekspira "Korol Lir" rossijskim kulturnym soznaniem* [The Russian Cultural Consciousness's Perception of Shakespeare's Tragedy King Lear]. *Vestnik Literaturnogo instituta imeni A. M. Gorkogo* [Vestnik of Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing]. 2015, no. 1, pp. 35–47.
15. *Istorija russkogo dramaticheskogo teatra v 7 tomakh. T. 3. 1826–1845* [The History of the Russian Drama Theatre: in 7 vols. Vol. 3. 1826–1845]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 350 p.
16. *Istorija russkogo dramaticheskogo teatra v 7 tomakh. T. 2. 1801–1825* [The History of the Russian Drama Theatre: in 7 vols. Vol. 2. 1801–1825]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 555 p.
17. Anikst A. A. *Scenicheskaja istorija dramaturgii Uiljama Shekspira* [The Stage History of William Shakespeare's Drama]. In: *Shakespeare W. Polnoe sobranie sochinenij v 8 tomakh. T. 8* [The Complete Works: in 8 vols. Vol. 8]. Moscow: Iskusstvo, 1960, pp. 597–632.
18. Dvizova E. V. *Dikcija aktera russkogo teatra (konec XVIII–XIX vv.) kak otrazhenie obshchih esteticheskikh uslovij i vremeni* [Diction of the Actor in the Russian Theatre (the End of the XVIII–XIX centuries) as a Reflection of the General Aesthetic Conditions and Time]. *Voprosy teatra. Proscenium* [The Problems of the Theatre]. 2020, no. 1–2, pp. 404–421.
19. *Istorija russkogo dramaticheskogo teatra v 7 tomakh. T. 4. 1846–1861* [The History of the Russian Drama Theatre: in 7 vols. Vol. 4. 1846–1861]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 432 p.
20. Pervushina E. A. "...Ne ozadachivat` chitatelya prichudlivost`yu": "Korol` Lir" Shekspira v perevode A. V. Druzhinina ["...Not to Confuse the Reader with Whimsicality": Shakespeare's King Lear Translated by A. V. Druzhinin]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2013, no. 4, pp. 166–170.
21. *Istorija russkogo dramaticheskogo teatra v 7 tomakh. T. 5. 1862–1881* [The History of the Russian Drama Theatre: in 7 vols. Vol. 5. 1862–1881]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 551 p.
22. Kruzhhov G. M. *Perevodja "Korolya Lira"* [Translating King Lear]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2014, no. 2, pp. 249–263.
23. Goncharenko S. F. *Poeticheskij perevod i perevod poezii: konstanty i variativnost* [Poetic Translation and Poetry Translation: Constants and Variability]. *Mosty: zhurnal perevodchikov* [Bridges: Translator's Journal]. 2018, no. 1 (57), pp. 4–5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Серенко Александр Сергеевич — режиссер, преподаватель кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: aleks.sashas1995@yandex.ru

ORCID: 0009-0005-2635-0011

Научный руководитель: Черная Е. И. — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr S. Serenko — theatre director, lecturer of the Stage Speech Department, Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: aleks.sashas1995@yandex.ru

ORCID: 0009-0005-2635-0011

Scientific supervisor: Chernaya E. I. — Cand. Sc. in Art History, professor of the Stage Speech Department, Russian State Institute of Performing Arts.

Статья поступила в редакцию: 08.04.2025

Отредактирована: 14.07.2025

Принята к публикации: 27.07.2025

Received: 08.04.2025

Revised: 14.07.2025

Accepted: 27.07.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Серенко С. А. Поиск языка для первых сценических воплощений трагедии Уильяма Шекспира «Король Лир» в русском театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 3. С. 113–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-113-134

EDN FMXDHJ

FOR CITATION

Serenko S. A. Searching for a Language for the First Stage Performances of William Shakespeare's tragedy *King Lear* in Russian Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 3, pp. 113–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-113-134

EDN FMXDHJ