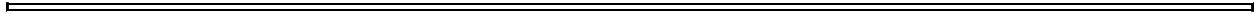


- [Макогоненко Д Г](#)

- 



# Макогоненко Д Г

## Кальдерон в переводе Бальмонта, Тексты и сценические судьбы

Д.Г.Макогоненко

Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы

I

Переводы К. Д. Бальмонта из Кальдерона явились подлинным открытием для русской литературы одного из величайших представителей Золотого века испанской литературы. Бальмонт не только стремился к точному и поэтическому переводу текстов, но и сопровождал его значительным историко-литературным и библиографическим аппаратом. Задуманное необычайно широко для своего времени издание было самым современным научным типом издания. И в этом плане во многом не уступает уровню известных изданий (Шекспира, Байрона) под редакцией С. А. Венгерова.

В истории становления русского театра и драматургии начала XX в. обращение Бальмонта к Кальдерону имело особый смысл. Появление переводов Кальдерона выходило далеко за рамки научно-просветительские. Они как бы непосредственно включались в литературную борьбу за новое литературное направление. Традиции барокко и романтизма являлись неотъемлемой частью программ и новых художественных моделей. По своему значению переводы К. Д. Бальмонта из Кальдерона можно сравнить с ролью, которую сыграли немецкие романтики начала XIX в. в ознакомлении с драматургией Кальдерона европейской литературы.

Уже в начале XIX в. имя Кальдерона стало знаком новых художественных исканий, определяло новую романтическую модель драматургии и театра. Не случайно Ф. Шеллинг, сопоставляя его с Шекспиром, видел в нем идеальный образец романтического творчества: "Разрозненные начала романтизма Кальдерон объединил в более строгое единство, которое приближается к подлинной красоте; не соблюдая старых правил, он сконцентрировал действие; его драма драматичнее и уже поэтому чище..." {Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 438.}

В этих словах - итог понимания Кальдерона и его места в истории немецкой романтической школы. Бальмонт, издавая собрание сочинений Кальдерона, не ставил перед собою аналогичную задачу. Творчество самого

Бальмонта складывалось в эпоху великих исторических бурь и катастроф и отразило эстетические и духовные переживания русской жизни начала XX в.

Обращение Бальмонта к переводу Калидасы и особенно к Кальдерону явилось в какой-то мере практическим и теоретическим обновлением его художественного мировосприятия. В перестройке структурно-смысловой основы художественного творчества у символистов большую роль играет обращение к театру. Драмы И. Анненского, В. Брюсова, А. Блока, Вячеслава Иванова отразили новые потребности театра и искусства. С другой стороны, театр и его деятели обращаются к символизму. "То движение, - писал В. Брюсов, - которое в конце прошлого века обновило все формы искусства, перекинулось, наконец, в театр..." {Брюсов В. Реализм и условность на сцене / Театр. Книжки о новом театре. СПб., 1908. С. 249.}

Переводы Бальмонта, не менее чем оригинальные пьесы Блока или Сологуба, во многом отразили процессы, происходящие в театре тех лет. Недаром молодой участник "условного" театра А. А. Мгебров, прочитав "Чистилище святого

Патрика" в переводе Бальмонта, вспоминал: "Я упивался Кальдероном. Сколько раз, бывало, целыми днями читал я маленькую, драгоценную книгу, растворялся благодаря ей во всей вселенной..." {Мгебров А. А. Жизнь в театре. М., 1932. Т. 2. С. 32.}

К. Д. Бальмонт начал переводить очень рано. В предисловии к книге своих переводов чешского поэта Ярослава Врхлицкого (1928) он писал, что, еще будучи четырнадцатилетним мальчиком, "тайком от старших", выучил немецкий язык и перевел стихи немецкого романтика Ленау. Но всерьез переводческой деятельностью Бальмонт занялся в конце 90-х - начале 900-х годов, когда вышли его переводы Шелли и Эдгара По. В 1903-1907 гг. Бальмонт издал полное собрание сочинений Шелли в трех томах. Так определилась его репутация переводчика. Неблагоприятная критика даже видела в нем два лица: лицо Бальмонта-переводчика "озарено светом ума, трудолюбивых и почтенных вдохновений", тогда как "другое лицо - маска плутоватого дурачка, полу-шарлатана, полу-юродивого" {Амфитеатров А. В. Собрание сочинений. П., [б. г.] Т. 37. С. 174.}

Переводами Бальмонт занимался всю жизнь. После Шелли его внимание привлекли произведения Байрона, испанские народные песни, стихотворения Бодлера, Адама Мицкевича и многое другое.

Переводческую деятельность Бальмонта отличает беспримерное разнообразие интересов: "Хорошее знание многих языков, большие

лингвистические способности и основательная филологическая эрудиция позволили Бальмонту широко развернуть переводческую деятельность. Репертуар ее громаден, охватывает и Запад и Восток, и глубокую древность и новое время" {Орлов Вл. Бальмонт. Жизнь и поэзия / К. Д. Бальмонт. Л., 1969. С. 68.}.

Естественно, его переводы обратили на себя внимание и специалистов и поэтов. Мнения о них были самыми различными - одни хвалили, другие отзывались критически. Наиболее резко в 1906-1907 гг. выступил К. И. Чуковский: "Бальмонт как переводчик - это оскорбление для всех, кого он переводит, для По, для Шелли, для Уайльда" {См. статьи К. Чуковского: Весы. 1906. Э 10; Э 12; 1907. Э 3.}.

Современный советский исследователь Вл. Орлов, говоря об оценке, данной К. И. Чуковским переводам Бальмонта, пишет: "Чуковский справедливо указывал на ошибки Бальмонта, но в целом его критика (с уязвимой позиции "буквализма") носила внешний, фельетонно-резвый характер" {Орлов Вл. Указ. соч. С. 69.}.

Время меняло восприятие переводов Бальмонта, и оценка его трудов пересматривалась: так, то, что было для Чуковского неприемлемым (переводы Шелли), иначе воспринимается Б. Пастернаком: "Русский Шелли был и остается трехтомный бальмонтковский. В свое время этот труд был находкой, подобно открытиям Жуковского. Пренебрежение, высказываемое к этому собранию, зиждется на недоразумении. Обработка Шелли совпала с молодыми и творческими годами Бальмонта, когда его свежее своеобразие еще не было опорочено будущей водянистой искусственностью" {Пастернак Б. Заметки переводчика / Лит. Россия. 1965. Э 13. С. 18.}.

Заслуживает внимания и мнение Ал. Блока: "Эдгар По требует переводчика, близкого его душе, непременно поэта, очень чуткого к музыке слов и к стилю. Перевод Бальмонта удовлетворяет этим требованиям, кажется, впервые" {Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Л. Т. 5. С. 618.}.

Особое место в деятельности Бальмонта-переводчика занимало творчество великого испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барки.

Интерес к Испании, к драматургии Золотого века, в особенности к творчеству Кальдерона у Бальмонта был поистине огромным. Первоначальный его замысел включал в себя переводы различных по жанру драм Кальдерона (философские и религиозные драмы, драмы чести, комедии плаща и шпаги). Но мысли переводчика были сосредоточены не только на произведениях великого представителя испанского барокко. Он

мечтал перевести и "демонические драмы испанского театра" (Тирсо де Молины, Бельмонте), "крестьянские драмы испанского театра" (Лопе де Веги и Тирсо де Молины), каждое издание сопроводив комментариями и пояснительными статьями.

По договоренности с М. и С. Сабашниковыми он передает им для издания шесть драм Кальдерона, которые вышли в трех сборниках. В первый сборник (1901) - вошла драма "Чистилище святого Патрика". Во второй (1902) - четыре драмы: "Стойкий принц", "Жизнь есть сон", "Поклонение кресту", "Любовь после смерти". Третий вышел только в 1912 г. и состоял из одной драмы - "Врач своей чести".

В архиве К. Д. Бальмонта мы обнаружили интересный документ, характеризующий отношения переводчика с издателем:

Господам М. и С. Сабашниковым в Москве

Милостивые государи,

Ссылаясь на бывшие между нами личные переговоры, имею честь подтвердить состоявшееся между нами соглашение в следующем:

1) Я предполагаю перевести с испанского стихами 12 драм Кальдерона и уступаю Вам право на первое издание этих драм в моем переводе.

2) В вознаграждена за уступку Вам указанного права я имею получить от Вас половину всей чистой прибыли, какая окажется по распродаже каждого выпуска отдельно, причем при определении чистой прибыли Вы имеете предварительно удержать в свою пользу из валовой выручки издания 10% с номинальной стоимости издания, на покрытие расходов по складу, а именно на наем помещения для склада, страховку, переписку и счетоводство, а также на общие с прочими Вашими изданиями публикации. Специальная же публикация о сочинениях Кальдерона будет ставиться непосредственно в расходе по этому изданию, равно как скидка, делаемая книготорговцами, и расходы по пересылке книг.

3) Ввиду неопределенности того вознаграждения, какое может получиться по предыдущему пункту, Вы гарантируете мне получение не менее пятидесяти рублей с печатного листа русского текста, содержащего 37 тысяч букв прозаического набора или 672 строки стихов, и будете уплачивать мне это полистное вознаграждение в счет той прибыли, какая будет мне причитаться по 2-му пункту сего условия следующим порядком:

а) при заключении настоящего условия в виде задатка 500 рублей.

б) по предоставлению Вам готового к печати перевода каждой драмы отдельно по 250 рублей за драму.

в) затем, по отпечатании каждого выпуска или тома, Вы должны уплатить мне полностью по 50 рублей с листа, удержав в погашение

предварительных платежей, указанных в пунктах а и б, по триста рублей за каждую драму.

4) За мной остается право помещать переводы Кальдерона в ежемесячных журналах, но с тем, чтобы в каждом томе или выпуске Вашего издания было не менее одной, а во всем Вашем издании сочинений Кальдерона не менее четырех, нигде в других изданиях не появлявшихся.

5) Внешность издания, число экземпляров, равно и цена его и порядок появления в свет определяются Вами.

6) Каждой драме я имею право предпослать маленькую заметку, текст которой оплачивается Вами на общих условиях сего договора, как сказано в пунктах 2 и 3. Размер этих заметок или статей не должен, однако, превышать пять листов для 3-х драм и 1 листа для каждой из остальных.

7) Я имею перевести и подготовить к печати все 12 драм в течение 2-х лет со дня заключения настоящего соглашения, доставляя Вам материал для печати в течение всего периода равномерно, т. е. приблизительно по 3 драмы в полугодие. Драма "Чистилище св. Патрика" не входит в состав 12 драм, относительно которых мы вступили в настоящее соглашение.

8) За мною остается право последующих переизданий драм Кальдерона в моем переводе, но не иначе как по окончательной распродаже Вашего издания.

9) По представлении мною 2 драм, готовых к печати, Вы обязуетесь напечатать их и выпустить в свет не позже как через полгода.

10) Вы обязуетесь доставлять мне по отпечатании по 100 экземпляров бесплатных каждого выпуска.

К. Д. Бальмонт

Согласно пункту 3-ему (а) пятьсот рублей получил.

К. Бальмонт" {\*}

{\* ГБИЛ. ОР. Архив К. Д. Бальмонта. Ф. 26/732. 687}

Издание драм Кальдерона Бальмонт сопровождал научными комментариями и пояснительными статьями, не утратившими своего научного значения и сегодня. Второй выпуск драм Бальмонт сопровождал обширной библиографией, которая доказывает компетенцию поэта в сложных вопросах толкования философских драм Кальдерона. В подавляющем большинстве случаев Бальмонт сам комментировал драмы, но в некоторых случаях считал необходимым воспроизвести в издании статьи ученых-испанистов, в частности, статьи известного немецкого исследователя М. Кренкеля.

Высоко оценил Бальмонт труд Д. К. Петрова "Очерки бытового театра

Лопе де Веги", не исключено, что он послужил для поэта неким толчком при переводе произведений испанского драматурга.

Увлеченно работая над переводами кальдероновских драм, Бальмонт стремился сделать их не только достоянием читающей публики; его заветным желанием было увидеть драмы Кальдерона на русской сцене. В предисловии ко второму выпуску он пишет: "Драма "Жизнь есть сон" до сих пор ставится на сцене в Испании. Мне пришлось ее видеть в Мадриде, и я убедился, что она не только сценична, но что и ее символический философский смысл от сценических эффектов выступает еще ярче и отчетливее. Необходимо было бы, чтобы лица, заведующие репертуаром русских театров, не оставили без внимания богатый сценический материал, представляющий перед нами в драмах Кальдерона. Гете, бывший сам драматургом и директором театра, не был опрометчивым, когда он ставил на Веймарской сцене "Стойкого принца" и "Жизнь есть сон"" {Бальмонт К. Д. Предисловие к книге "Сочинения Кальдерона". М., 1902. С. VIII.}.

Поэт считал себя обязанным сообщить публике свое понимание перевода и принципы, которые легли в основу его работы над драмами Кальдерона. "В рифмованных стихах я связываю рифмой лишь вторую и четвертую строку, дабы иметь возможность не уклоняться от текста и передавать его с наивозможной близостью. Тем не менее, я передаю все или почти все перемены испанского ритма". Стремясь к точному воспроизведению стиля эпохи, он продолжает: "При передаче таких стильных вещей, как драмы Кальдерона, главной задачей переводчика должно быть стремление передать все личные, национальные и временные особенности" {Там же. С. VI.}.

Этим принципам он строго следовал. Бальмонту чужд буквализм. Он передавал не только философский смысл драм Кальдерона, но и проявлял их художественное своеобразие, особенности поэтического стиля великого драматурга. И смысловые, и стилистические отступления от оригинала, конечно, были, что неизбежно при переводе, когда автор принципиально отказывается от буквализма.

Одно из важнейших современных требований к переводу - историзм в передаче замысла поэта, его философии, его поэтической лексики. Характерно, что при сравнении "старых" переводов Бальмонта с современными оказывается, что поэт бывал историчнее наших сегодняшних переводчиков Кальдерона.

Конечно, в выборе перевода имеет значение и субъективный момент. Бальмонт признавался: "Не счастье ли найти клад, и не высокая ли радость прочесть неожиданно, в подлиннике, на чужом и на близко-родном языке

то, о чем когда-то думал сам, думал и забыл или не умел выразить" {Врхлицкий Я. Избранные стихи. Прага, 1928. С. XIX.}.

Подобная субъективность не вела" Бальмонта к искажению переводимого произведения. Еще раз подчеркнем, что его переводы Кальдерона отличает научная и поэтическая точность. Субъективность же в данном случае проявляется в признании поэта, какое именно произведение близко и дорого ему, и объяснения, почему оно избрано для перевода. Такая субъективность свойственна и лучшим переводам Жуковского, Лермонтова (из Гете, Гейне).

## II

С бальмонтскими переводами драм Кальдерона связаны и важные искания театральных режиссеров начала века, их стремление реформировать театр, в котором господствовали окостеневшие и заштампованные приемы и принципы сценического искусства. Интерес театральных деятелей к переводам Бальмонта, несомненно, был обусловлен их высоким поэтическим уровнем. В известной мере верный истории, Бальмонт в своих переводах воссоздавал и дух времени и особенности мышления человека эпохи, изображаемой Кальдероном.

В. Э. Мейерхольд был первым, кто вдохновился "русским Кальдероном" и попытался воссоздать его на сцене приемами современного театрального искусства. Выбор его пал на драму "Поклонение кресту" В драме Кальдерона действие происходит в XIII в. Но Мейерхольд считал главной своей задачей связать современность с тем испанским театром XVII в., когда таким успехом пользовались драмы Кальдерона.

Осуществить этот замысел режиссеру удалось не в профессиональном театре, а на сцене любительского Башенного театра, организованного в Петербурге на квартире Вячеслава Иванова, в доме на Таврической улице. Здесь устраивались не только спектакли, но и литературные вечера, собиравшие любителей искусства и литературы.

Организаторами постановки драмы Кальдерона в Башенном театре выступили В. К. Иванова-Шварсалон, падчерица Вяч. Иванова, ее подруга Н. П. Краснова и Борис Мосолов. Исполнителями были близкие к дому литераторы, художники и т. д. В их числе М. Кузмин, В. Пяст, В. Княжнин. Для постановки приглашены Мейерхольд и художник С. Судейкин.

Спектакль состоялся 19 апреля 1910 г. В журнале "Аполлон" появилась статья Евг. Зноско-Боровского. Подробно рассказывая о нем, он останавливается на новых приемах раскрытия характеров, организации сценического действия и оформления спектакля. Фиксирование



мельчайших подробностей имеет большое значение для истории театра и эстетической позиции постановщика. Но главную задачу автор статьи видел в том, чтобы показать, какими средствами режиссер и художник воссоздавали образ испанского театра XVII в. "И в этом было особое значение спектакля, далеко превысившее то, которое имеет факт, сам по себе такой отрадней, постановки редкого в России Кальдерона, стало до очевидности ясно, что все привычные, казалось, необходимые черты современного театра, весь механизм этой сложнейшей машины совсем не нужен, и что при минимальной затрате средств можно достичь не меньших, если не больших, результатов и эффектов. При этом надо особенно отметить, что все попытки и достижения спектакля, - и в этом видим мы залог их жизненности, что все они добыты не отвлеченным рассуждением, но родились из подлинной жизни театра, жизни современной, равно и очень старой: современные искания были направлены к драгоценным сокровищам давней старины, а ее лучшие заветы усвоены были нынешними приемами.

Это была попытка воскресить испанский театр XVI-XVII веков" {Зноско-Боровский Евг. Башенный театр / Аполлон. 1910. Э 8. С. 31.}

Участник спектакля В. Пяст в своих воспоминаниях рассказывает, какими средствами достигалась эта задача: "Весь фон сцены был заткан, закрыт бесконечными развернутыми, разложенными, перегнутыми, сбитыми и пышно взбитыми витками тысяч аршин тканей, разных, но преимущественно красных и черных цветов. В квартире Вячеслава Иванова хранились вот такие колоссальные куски и штуки старинных и не очень старинных материй. Тут были всякие сукна, бархаты, шелка... Изобилие материй пленяло Судейкина; наворотивши вороха тканей, он создал настоящий пир для взора. Истинную постановку в сукнах, в квинтэссенции сукон и шелков. Он же соорудил и особенно пышный занавес, вернее две завесы. Два арапчонка, по окончании каждой картины, задергивали сцену с двух противоположных концов; всякая механизация, в виде ли колец на палочке или проволоке, в виде ли электрического света (все освещалось свечами в тяжелых шандалах), была изгнана из этого средневекового представления" {Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 169.}.

Спектакль в Башенном театре - первая попытка постановки Кальдерона в современном театре. В процессе создания спектакля были найдены и разработаны новые средства театрального раскрытия жизни людей далекой эпохи. Вс. Мейерхольд чувствовал, что это не только его режиссерский спектакль, но и постановка художника Судейкина. Его яркое оформление, эффектность цветового решения и произвели огромное

впечатление на зрителей.

Заслуживает внимания и тот неожиданный, ломавший традицию прием, примененный Мейерхольдом в спектакле.

В драме Кальдерона главному герою Эусебио должны принести лестницу, но "подмости" Башенного театра не позволяли этого; лестница не проходила в единственную дверь, ведущую на сцену. В. Пяст рассказывает: "Мейерхольду ни за что не хотелось расставаться с лестницей. И вдруг его осеняет мысль. Мысль - поистине историческая...

- Несите отсюда! - воскликнул Мейерхольд, показывая рукою налево от себя, направо от сцены, - на дверь, через которую входила публика в столовую из соседней комнаты. Больше в столовую дверей не было.

- Т. е. как? Из публики? Через зрителей?

- Ну, конечно, да. Именно так. Пусть все расступаются.

И в первый раз в истории, по крайней мере современного театра, "актер вышел в публику" {Там же. С. 176.}.

Спектакль в Башенном театре шел только один раз. Но мысль о "русском Кальдероне" продолжает волновать воображение Мейерхольда.

В 1912 г. в Терйоках Мейерхольдом было создано "Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов". В него входили: Л. Д. Блок, А. А. Мгебров, художники Ю. М. Бонди, Н. И. Кульбин, Н. Н. Сапунов, композитор Ю. Л. Де-Бур, поэт М. А. Кузмин и др.

Театр в Терйоках существовал один сезон. Репертуар его не сложился. Первое представление - 3 июня. Оно состояло из нескольких частей: пантомимы, сцены из Сервантеса, в центре - "Арлекин - ходатай свадеб" (В. Н. Соловьева). В связи со смертью Августа Стриндберга (1 мая 1912) 14 июля Товарищество устроило вечер его памяти. Была поставлена неизданная пьеса Стриндберга "Виновны - невиновны".

Но Мейерхольда продолжала интересовать Испания. Было задумано сценическое воплощение "Каменного гостя" Пушкина, но замысел не был осуществлен. И тогда режиссер вернулся к Кальдерону. Он решил создать вторую редакцию драмы "Поклонение кресту". Спектакль в Терйоках состоялся 15 июля. Сохранились режиссерские экспликации, которые дают довольно ясное представление о новом замысле и его воплощении.

Мейерхольда в новом спектакле интересовало прежде всего раскрытие не обстоятельств действия, а убеждения и поведение созданных Кальдероном характеров. Акцент переносился на актерское исполнение. М. В. Бабенчиков указывал, что главная цель постановки Мейерхольда сводилась к тому, чтобы максимально помочь актерам, ибо, по мысли Мейерхольда, "только в игре актеров... лучше всего мог выявиться дух

Кальдерона" {Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 255.}.

В своих режиссерских экспликациях Мейерхольд пишет о подчинении этой задачи всего оформления спектакля. Основная декорация - белый шатер. На заднем полотне его навешивали вертикальные полосы, между которыми входили актеры. Мейерхольд объясняет символический смысл этого шатра-занавеса: "Этот белый занавес, с нарисованным на нем длинным рядом синих крестов, является символической границей, отделявшей место действия католической пьесы от внешнего враждебного мира. По бокам сцены стояли высокие белые фонари; в них за матовой бумагой горели маленькие лампы, но фонари стояли лишь как символы фонарей, а сцена освещалась верхними и боковыми софитами (рампы не было)" {Там же.}.

Эта идея осуществлялась и в дальнейшем оформлении. О второй хорнаде Мейерхольд писал: "Чтобы показать, что действие происходит в монастыре, два отрока под однотонный звон колокола за сценой вносили и ставили большие белые трехстворчатые ширмы, на которых был нарисован строгий ряд католических святых" {Там же.}.

Эти два отрока исполняли ту же роль "курамбо", но это использование "курамбо" носило не формальный характер - таким образом создавалось действие на просцениуме. Режиссер считал, что именно Мольер стремился вынести действие из глубины сцены на просцениум, на самый край его. По мысли Мейерхольда, это было нужно Мольеру, чтобы преодолеть традиционное в театре отделение актера от публики. Опыт Мольера нужен был режиссеру для решения своей центральной задачи: сделать актера главным выразителем авторской концепции пьесы.

Приведем следующее высказывание Мейерхольда: "Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах" {Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913. С. 124.}.

Все эти сценические новации применялись при постановке пьесы Кальдерона "Поклонение кресту" и в Башенном и в Териокском театрах. Это кальдероновское начало в исканиях Мейерхольда почувствовал А. Блок, присутствовавший на спектакле в Териоках. Он писал: "Итак, Кальдерон 1) в переводе Бальмонта; 2) в исполнении модернистов; 3) с декорациями, "более чем условными", однако этот "католический мистицизм" был выражен как едва ли выразили бы его обыкновенные

актеры" {Блок А. Собрание сочинений. М.: Л. Т. 7. С. 135.}.

Через три года Мейерхольд вновь обращается к Кальдерону. 23 апреля 1915 г. в Александрийском театре в бенефис актера Ю. Э. Озаровского он ставит драму Кальдерона "Стойкий принц" в переводе К. Д. Бальмонта.

Программа спектакля извещала: ""Стойкий принц" драма в 3-х хорнадах сочинения Кальдерона, перевод К. Д. Бальмонта. Декорации художника А. ЯГоловина. Костюмы и бутафория по рисункам художника А. Я Головина. Постановка режиссера В. Э. Мейерхольда. Музыка В. Г. Каратыгина. Действующие лица: Дон Фернандо - г-жа Коваленская; Дон Энрике - г. Вивьен; Д. Х. Кутиныо - г. Вертышев; Царь Феса - г. Студенцов; Таруданте - г. Озаровский; Фениксг-жа Стахова; Роза - г-жа Шигарина; Сара - г-жа Рашевская; 1 кл. - г. Локтев; 2-й - Казарин; Эстрелья, Селима, Селин, португальские солдаты, мавры и пленники - ученики Императорских драматических курсов, сотрудники драматической труппы и ученики студии Вс. Мейерхольда".

Появление на сцене Императорского театра драмы Кальдерона "Стойкий принц" в постановке Мейерхольда вызвало противоречивые отзывы. Непосредственным откликом на спектакль явилась рецензия А. Р. Кугеля в журнале "Театр и искусство", написанная в задиристо-фельетонном стиле. Критик считал, что "это был скучный спектакль". Виновником "скуки" был объявлен Мейерхольд. Отрицалась новизна режиссерского замысла, целесообразность постановки и интерпретации драмы Кальдерона. "Вместо духа живого, какое-то стремление соригинальничать, да показать что-нибудь почудней - в пределах приличий, без чего, разумеется, нельзя в Александрийском театре" {Кугель А. Р. Театр и искусство. 1915. Э 17. С. 293.}. Отрицая оригинальность режиссерского замысла, критик отказывается видеть художественное единство спектакля: "Что же показал нам г. Мейерхольд? Реконструкция старинного театра? Неправда, это не реконструкция. Стилизация? Нет, и не стилизация! Просто собственное сочинение г. Мейерхольда, которое не могло быть ни ярче, ни острее, ни эффектнее, ни талантливее своего творца" {Там же.}.

Иронически отзывался рецензент и о смелом решении режиссера поручить заглавную роль принца - женщине (актрисе Г. Коваленской).

Критик не приемлет новое театральное искусство, ни МХТ, ни Мейерхольда. Отзыв театрального критика не был серьезной попыткой понять и раскрыть смысл и драмы Кальдерона, и ее театральной интерпретации. Естественно, эта статья вызвала ответную реакцию. В следующем, 1916 г., в журнале "Любовь к 3-м апельсинам" появилась серьезная статья молодого историка западной литературы В. М.

Жирмунского, писавшего под псевдонимом Victor - "Художественная идея постановки". Автор раскрывает идейное содержание драмы Кальдерона, которое получило верное воплощение в режиссерском решении.

По мнению В. М. Жирмунского, единая задача режиссера и художника сводилась к тому, чтобы в центре спектакля было "не внешнее правдоподобие действительной жизни", не воссоздание "исторической обстановки, в которой происходило действие". Тем самым режиссер и художник "избегали соблазна, который представляет исторический этнографизм на сцене" {Victor. Художественная идея постановки. Любовь к 3-м апельсинам. СПб., 1916. Э 2-3. С. 136.}.

Излагая концепцию спектакля, близкую к замыслу Мейерхольда (это вполне естественно, т. к. В. М. Жирмунский готовил статью для журнала Мейерхольда), он писал: "Только то казалось пригодным для постановки, что могло воплотить основное лирическое настроение кальдероновской драмы: игра актеров, их декламация и костюмы, грим, движения и жесты, вместе с тем, та внешняя обстановка, в которой развивается действие, все должно было стать выражением душевного содержания драмы" {Там же. С. 137.}.

Естественно, оправдывается введение на мужскую роль - принца - актрисы. Мотивируется это режиссерское решение особенностью самой драмы, ее лиризмом и "женственной" философией характера главного героя. Подробно об этом пишет другой сотрудник журнала, М. М. Жирмунский {Жирмунский М. М. "Стойкий принц" на сцене Александрийского театра, Любовь к 3-м апельсинам. СПб., 1916. Э 1.}.

Постановка В. Э. Мейерхольдом двух драм Кальдерона свидетельствует о его интересе к идейно-философской концепции произведений испанского драматурга, о желании раскрыть своеобразие драм Кальдерона. Режиссер ведет поиски новых выразительных театральных средств. При этом два последних спектакля - в Териоках и Александрийском театре - отчетливо проявили главную тенденцию режиссерского поиска - ставку на актера, на передачу психологической достоверности сложного символического содержания драм Кальдерона.

Драмы Кальдерона в переводе Бальмонта вызвали интерес и у других режиссеров русских театров. В частности, в 1911 г. в Старинном театре в Петербурге режиссер Н. В. Дризен поставил драму Кальдерона "Чистилище святого Патрика".

Спектакль, и прежде всего режиссерская интерпретация драмы Кальдерона, вызвали противоречивые оценки. Рецензент А. Ростиславов писал под непосредственным впечатлением от увиденного. Критику все

понравилось: декорации, костюмы, план постановки и т. д., драму он именует "красивой и проникновенной мистерией".

Акцент был сделан не на раскрытии идейно-философского и эстетического содержания пьесы, а на реставрацию эпохи и театрального действия того времени, когда ставились драмы Кальдерона при дворе Филиппа IV в театре Buen Retiro. "Театральная археология" господствует в спектакле. Кальдероновская поэзия оказывалась в тени, ее глубокое содержание не раскрывалось.

Авторитетный критик тех лет Эдуард Старк - летописец Старинного театра - справедливо и беспристрастно оценил постановку режиссера Дризена и попытался объяснить серьезные режиссерские просчеты {Старк Эд. Старинный театр. П. 1922. С. 60.}. Он решительно выступил против эстетики театральной археологии. Мудрость драмы Кальдерона требовала современной формы театрального прочтения, которая исключала и стилизацию, и ненужную реставрацию старинной манеры игры.

Эд. Старк писал, что постановка драмы Кальдерона свидетельствует о правильности выбора театра. Оттого представление было "чудом": "Чудо глубокой мысли, настроенной на серьезный философский лад и обвеянной сладким ароматом великолепной поэзии. Чудо это принадлежит Кальдерону" {Там же. С. 60.}.

Обратим внимание на то, что театральный критик подчеркивает высокие поэтические достоинства драмы, которая была ему известна в переводе К. Бальмонта.

При этом критик отмечал, что замысел драмы не был полностью раскрыт: "Ввиду блестящей поэзии Кальдерона, перед глубиной его мысли и возвышенностью идей стала как-то совершенно неинтересна реставрация игры; то, что в этом предприятии было главным, вдруг сделалось второстепенным, и вы ловили себя на мысли: да ведь это совсем неважно, как оно происходило при Филиппе IV, в загородном дворце Buen Retire! Театральная археология совершенно ступала перед Кальдероном, может быть, потому, что он сам очень уж явно не археология. Между примитивной постановкой и упрощенными приемами игры, с одной стороны, и внутренними достоинствами кальдероновской драмы - с другой, не получалось необходимой гармонии вследствие того, что достоинства эти, весь сценический материал, заключенный в творении испанского поэта, бесконечно превышают тогдашние театральные возможности" {Там же. С. 60.}.

В спектакле Старинного театра было допущено искажение текста. Оно происходило по причинам как независимым от театра - цензура, так

исходило и от самого театра - были сделаны неоправданные купюры в тексте. Вмешательство цензуры носило анекдотический характер: не было разрешено вынести на афишу подлинное название драмы: "...называется она "Чистилище Патрика", так по афише, ибо последняя есть уступка цензуре; настоящее же имя чуду: "Чистилище святого Патрика". Это очень характерно для нашей страны, где не только соответствующие инстанции, но и целые категории людей все еще продолжают смотреть на театр как на бесовское заведение. Иной взгляд был в Испании XVII века, "инквизиционной Испании!.. Бесчисленное множество религиозных пьес игралось там на всевозможных сценах, и это не только никого не оскорбляло, но напротив, содействовало, с одной стороны, возвышению достоинства театра, а с другой - пробуждению и укреплению в зрителях добрых чувств" {Там же. С. 54.}, - отмечал Эд. Старк. По поводу неоправданных купюр, сделанных театром, он писал: "Дирекция произвела в тексте драмы такие сокращения, которые, в подобном художественном произведении совершенно недопустимы.

Необходимо было поставить "Чистилище Патрика" целиком прежде всего потому, что такая задача удовлетворила бы прежде всего эстетическую потребность самих работников театра, предполагая, что им была дорога каждая строка поэта...

Наконец, уж если так необходимы были купюры, последние, во всяком случае, должны были быть сделаны с большим выбором: никакими соображениями нельзя было оправдать пропуск во II действии великолепного диалога между царем и Патриком по поводу того, куда идет человеческая душа после смерти; это одно из лучших мест драмы" {Там же. С. 58-59.}.

В 1915 г. в Москве открылся новый театр, получивший название Камерного. Одну из главных задач театр видел в определении собственного репертуара. Любопытно, что первые два спектакля были непосредственно связаны с переводческой деятельностью К. Д. Бальмонта. Театр открылся премьерой в постановке Таирова индийской драмы "Сакунтала" в переводе Бальмонта. Вторым спектаклем стал "Жизнь есть сон" Кальдерона, режиссер Зонов.

Спектакль "Жизнь есть сон" активно обсуждался театральной критикой. Мнения рецензентов были не просто противоречивыми, но и взаимоисключающими. В журнале "Любовь к 3-м апельсинам" Сергей Игнатов резко осудил спектакль. В "Театральной газете" рецензент похвалил постановку. В "Рампе и жизни" Юрий Соболев критиковал режиссера.

В противоречивости оценок сказалось, прежде всего, различное понимание драмы Кальдерона, ее поэтики. Так, С. Игнатов писал: ""Жизнь есть сон" относится к циклу философских драм Кальдерона, а глубина мысли, пафос драматурга совершенно пропали за ненужной напыщенностью стилизованных декораций.

Не было гармонии и между декорациями и актерами. Краски, слова, жесты существовало отдельно, без необходимой слитности" {Игнатов С. "Камерный театр", "Сакунтала", "Жизнь есть сон", "Любовь к 3-м апельсинам", 1914. Э 6-7. С. 104.}.

Рецензент считал, что успех мог быть достигнут только в случае соблюдения принципов театрального действия старинного испанского театра. Он утверждал: замысел Кальдерона "остался неясным для режиссера. Как нельзя ставить *fiab'u* Гоцци, не зная принципов *commedia dell'arte*, так и здесь надо было, прежде всего, постичь характер испанского театра, не допускающего замедленного темпа и стилизованных пауз; медлительных движений и застывания у колонн. В результате - спектакль оставляет расплывчатое впечатление. Здесь и элементы испанского театра, и стремление к стилизованному реализму современности. Эта нестройность проходит и в постановке, и в декорациях, и в исполнении" {Там же.}.

Критик "Театральной газеты", в целом положительно оценивая спектакль, хвалит театр, как это ни парадоксально, за "преодоление Кальдерона": "Камерный театр подошел к Кальдерону с большой любовью, с тонким пониманием стиля. Намечено все было очень правильно и по мере возможности осуществлено. Я говорю "по мере возможности" потому, что играть Кальдерона очень и очень трудно. Дать его во всей монументальности невозможно уже потому, что техника нашей сцены не знает этих средств. Наш театр, театр характера, театр человека, а театр Кальдерона - театр формул на ходулях, театр поучений на котурнах. С другой стороны, опростить в обыденном смысле Кальдерона, значит лишить его всякой внутренней силы и смысла и сделать от, начала до конца фальшивым. Камерный театр взял хорошую середину, оттенив монументальность условно-тяжелой четкой стихов, а в остальном стараясь приблизить и смягчить структуру пьесы до наших восприятий" {Э. Б. Кальдерон в Камерном театре / Театральная газета. 1915. Э 1 С. 4.}.

Критик Ю. Соболев считает, что оба спектакля Камерного театра "Сакунтала" и "Жизнь есть сон" - не были удачными, и эти неудачи объясняет неверным пониманием замысла драматурга. Особенно наглядно это проявлялось в постановке драмы Кальдерона: но ни "Сакунтала", ни



"Жизнь есть сон" не были осуществлены так, как должны осуществляться на сцене произведения, столь огромные и по внутренней и по внешней своей конструкции.

И как ни помогали декоратор, режиссер и композитор "Сакунтале" сделаться близкой нам, современным зрителям, так и осуществляющие спектакль Кальдерона ни хорошими декорациями, ни общим удачным планом постановки не спасли драму от привкуса какой-то археологичности, столь утомляющей скуки, заметной с первой картины.

Правда, в дальнейшем своем течении спектакль не казался таким грузным. Жгучая философия Кальдерона волновала и находила отклик в Душе зрителя.

Но если бы исполнители до конца верно поняли основной "тон" трагедии, какими яркими огнями мог бы озариться весь спектакль" {Соболев Ю. Кальдерон в Камерном театре / "Рампа и жизнь". 1915. Э 1. С. 7.}.

Обратим внимание на противоречивость суждений критиков. С. Игнатов упрекает театр и режиссера в том, что не восстанавливается принцип старинного театра, а Ю. Соболев видит причину неудачи спектакля в излишней археологичности и нежелании театра найти новые сценические средства для выражения глубоких идей Кальдерона.

Интересно, что и в обсуждении постановки в Камерном театре, и спектаклей, осуществленных Мейерхольдом, и спектакля в Старинном театре поднимался вопрос не только о современном воплощении художественных произведений XVII в., но ставился шире - речь шла о принципах их воссоздания средствами современного театра.

Так драмы Кальдерона в переводах Бальмонта оказались важным этапом в развитии театрального искусства. При этом характерна общая тенденция режиссуры при воссоздании идей далекой эпохи, проявившаяся прежде всего в выдвигании актера на первый план спектакля и возложении на него главной задачи по раскрытию замысла драматурга.

Как мы уже отмечали, к этому пришел в своих поисках Вс. Мейерхольд. Критика оказалась единодушной", признав крупной удачей спектакля Камерного театра исполнение актером Шалаховым роли Сехисмундо: "Центральную роль Сехисмундо с большим подъемом и темпераментом вел г. Шалахов, отлично читавший стихи и умевший подняться до грандиозности кальдероновского замысла" {Э. Б. Кальдерон в Камерном театре / Театральная газета. 1915. Э 1. С. 4.}.

В "Рампе и жизни" мы читаем: "Но, увы, только отдельные вспышки радовали, да и то только благодаря одному исполнителю - г. Шалахову,

давшему четкий и смелый образ Сехисмундо. И внешне и внутренне роль сыграна очень выпукло. В особенности удались последние картины: пробуждение после "сна" и вещее провидение жизни, которая не более, как "сновидение"... Большой монолог читал г. Шалахов прекрасно; это волновало и звучало так торжественно-скорбно" {Там же.}

Актриса Камерного театра Алиса Коонен в своих воспоминаниях пишет, что спектакль "Жизнь есть сон" не удался. Он не был принят ни публикой, ни критикой. Одна только удача была несомненной - исполнение Шалаховым центральной роли Сехисмундо. Шалахов играл действительно великолепно. И даже критики, браня спектакль, единодушно хвалили его темперамент и голос, а одна из газет объявила даже, что родился 2-й Шалапин" {Коонен Алиса. Страницы из жизни / Театр. 1967. Э 9. С. 112.}

Мы кратко остановились на театральной жизни драм Кальдерона, поставленных в первые десятилетия XX в. Театральное воплощение Кальдерона на русской сцене раскрывает один из важных моментов происходившего в начале века обновления театра и, в частности, решения важной проблемы раскрытия классики прошлых эпох современности средствами.

### III

Как мы отмечали, К. Д. Бальмонт, приступая в начале века к переводу драм Кальдерона, руководствовался обширным замыслом дать читателю и театру русского Кальдерона. Переводчик, задумывая свое издание, отчетливо понимал все трудности, которыми оно будет сопровождаться. "Вряд ли нужно говорить, что быстрое осуществление этого плана и заполнение такого существенного пробела в нашей переводческой литературе зависит не только от меня. Можно надеяться, что журналы и газеты, имеющие влияние на большую публику, сделают все от них зависящее, чтобы поэтические замыслы таких гениев, как Кальдерон, получили возможно широкое распространение в России" {Коонен Алиса. Страницы из жизни / Театр. 1967. Э 9. С. 112.}

Поначалу, как мы видели, план не был выполнен. Переведено и издано только пять драм. Разные обстоятельства отвлекали Бальмонта от осуществления задуманного. Но Кальдерон продолжал интересовать его. Так, находясь во Франции в 1912 г., он перевел "Врача своей чести", снабдив перевод вступительной статьей. В письме к М. В. Сабашникову он писал:

"1912.1.13. Пасси.

Дорогой Миша. Ты, верно, удивишься, получив посланное. Хочется думать, что удивление будет симпатического свойства. Я послал тебе

"Врача своей чести" Кальдерона (бандеролью) и предисловие к нему при сем. Если бы ты согласился выпустить его без промедлений, я был бы счастлив. Я успел бы еще получить весь набор (во всяком случае набор предисловия), я здесь до 2-го28-го. Я думаю, что 3-й выпуск Кальдерона подхлестнет и остальное, как по свойству драмы (кто-то в мире не ревнует!). Так и дешевизна выпуска.

Жду ответа" {\*}.

{\* ГБИЛ. ОР, Архив К. Д. Бальмонта. Ф. 261.2.74.}

Бальмонту удалось продолжить работу над Кальдероном только в 1919 г. В архиве поэта мы обнаружили договор на продолжение издания драм Кальдерона:

"Москва, июля 24, 1919 г.

Мы, нижеподписавшиеся, Константин Дмитриевич Бальмонт и Товарищество под названием Изд-во М. и С. Сабашниковых, заключили между собой следующее соглашение:

1) К. Д. Бальмонт переведет для издательства стихами с испанского на русский язык драмы Кальдерона: "Волшебный маг", "Саламейский алькальд" "Луис Перес Галисиец", "Бойтесь тихой воды", "Возлюбленная Гомеса Ариаса".

2) Эти драмы издательство приобретает от К. Д. Бальмонта с правом выпуска их в количестве экземпляров и изданий по усмотрению издательства, отдельно или совместно с другими переводами из Кальдерона, а также с присовокуплением статей или примечаний, если таковые не будут даны самим К. Д. Бальмонтом.

3) Гонорар К. Д. Бальмонта определяется в 15% с нарицательной цены книги (без переплета), объявленной издательством в момент ее выпуска, уплачиваемых постепенно по мере продажи книги или книг с количества действительно проданных издательством экземпляров, причем расчет учиняется ежегодно по заключении издательством отчета и установления количества проданных экземпляров.

4) Авансом в счет вышеозначенного отчисления К. Д. Бальмонт получает по 3 рубля с каждого переводимого им стиха по представлению им издательству рукописи каждой драмы вполне законченной к печати.

5) В счет аванса упомянутого в пункте 4 с/д К. Д. Бальмонт получает при подписании сего 3 тысячи рублей, т. е. по 600 рублей за каждую драму.

К. Д. Бальмонт.

1919/VII, 24"

На общих условиях сего договора К. Д. Бальмонт подготовил еще несколько переводов из Кальдерона (драма "Дама Привидение") {ГБИЛ,

ОР, Архив К. Д. Бальмонта. Ф-261, 7, 32.}

В том же архиве мы обнаружили четыре неопубликованных перевода драм Кальдерона: "Волшебный маг", "Саламейский алькальд", "Луис Перес Галисиец", "Дама Привидение". Сохранилось письмо Бальмонта к издателю Михаилу Васильевичу Сабашникову о завершении работы над драмой "Луис Перес Галисиец".

"Дорогой Миша!

Я принес тебе 2-ое действие "Люиса Переса". Притязая на 3760 руб. (1320 строк - 200 руб. аванса). Мне нужно было бы переговорить с тобой о точном счете строк. Я считаю все строки и не знаю, согласен ли ты с моей арифметикой. Но я думаю 1) что прозаическая строка берет столько же у меня внимания и механического труда, - как и целый стих, будь это строка лишь означение действующего лица; 2) строка, независимо от счета букв, занимает отдельное типографское место; 3) гонорар есть лишь аванс, и позднее все равно перейдет к иному масштабу, т. е. к 15%.

Жалею, что не застал тебя в твоём прелестном саду.

Жму руку.

1919 VIII 6/19.

Твой К. Бальмонт" {\*}.

{\* ГБИЛ, ОР, Архив К. Д. Бальмонта, Ф-261, 2, 75.}

Почему же именно на этих четырех драмах остановил свой выбор Бальмонт, из огромного наследия Кальдерона выделив именно их? Нам кажется, что Бальмонт, вновь возвращаясь к своему титаническому замыслу, решил в новых переводах дать русскому читателю возможность представить более четкую картину многообразия поэтического мира Кальдерона. Если на раннем этапе работы над пьесами испанского драматурга Бальмонта интересуют принципиально важные для его концепции литературы и театра "мистические" драмы, то спустя два десятилетия меняются его взгляды, и теперь поэт стремится представить многожанровую систему кальдероновского наследия. И действительно, Бальмонт переводит четыре драмы, почти полностью отражающие жанровое разнообразие драматургии Кальдерона: пьеса "Волшебный маг" (в 1637 г. впервые поставлена, напечатана в 1633 г.) - философская драма. По-русски публикуется впервые. Другие переводы этой драмы нам обнаружить не удалось. Важность публикации еще и в том особом месте в истории литературной культуры, которое занимала эта драма. Именно о ней писал К. Маркс, рассказывая о своем изучении испанского языка: "Начал с Кальдерона, с его "Чудодейственного мага" католического Фауста - Гете почерпнул для своего "Фауста" не только отдельные места, но и целые

сцены" {Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 28. С. 300.}.

"Саламейский алькальд" написан в 1640-х годах, первое издание - в 1651 г. "Луис Перес Галисиец" написан в 1628 г., издан в 1647 г., принадлежат к числу драм чести. И комедия "плаща и шпаги" "Дама Привидение" (первая постановка - 1629 г., издана в 1636 г.). Кстати, Бальмонт впервые берется за перевод кальдероновской комедии.

Обратим внимание и на тот факт, что Бальмонт выбрал одни из лучших произведений Кальдерона, до сих пор остающиеся в центре внимания ученых разных стран. Интересны мнения современных испанских исследователей творчества Кальдерона о "Саламейском алькальде". Вот что пишет об этой драме А. Вальбуэна Брионес: ""Саламейский алькальд" - возможно самая популярная драма Кальдерона и одно из самых известных сочинении испанской литературы за рубежом" {Valbuena-Briones A. Perspectiva Critica de las dramas de Calderon. Madrid, 1965. P. 136.}. Другой известный ученый отмечает: "Самый драгоценный камень в поэтической короне Кальдерона - "Саламейскцй алькальд". Она (драма.- Д. М.) является исключением в театре Кальдерона; мы в ней находим реалистические описания окружающего мира, страстные характеры, напряженные конфликты между этими характерами" {Meregalli Fr. Consideraciones sobre tres siglos de receocion del teatro Calderoniano, в кн.: Calderon, actas del Congreso internacional sobre Calderon v el teatro espanol del Siglo de Oro. Madrid, 1983. P. 119.}.

Одной из самых популярных комедий среди критиков является "Дама Привидение". О ней много написано и в самой Испании и за ее пределами, в частности Анхель Вальбуэна Брионес считает, что "Дама Привидение" - "один из шедевров XVII в., драма полифонического автора, умеющего создать сложный "и многообразный театральный мир" {Valbuena-Briones A. Calderon y la Comedia Nueva, Madrid, 1977. P. 164.}. Много внимания этой комедии уделяли и советские ученые. В. С. Узин считает, что "ситуация, разработанная в комедии "Дама Привидение", представляет значительный интерес именно потому, что в ней вскрыто резкое противоречие между естественным человеческим чувством, которое властно предъявляет свои права, и косными условиями, в силу которых люди вынуждены скрывать свои чувства. При помощи простого сценического приема, заимствованного у Тирсо де Молины, Кальдерон как бы обнажает перед нами самый механизм насилия над человеческой природой" {Узин В. С. Кальдерон и его комедия "Дама - Невидимка" / Испанский театр XVII века. М.- Л., 1946. Т. 3. С. 11.}.

Выдающийся русский поэт Константин Дмитриевич Бальмонт был

замечательным переводчиком и филологом, знатоком многих языков. Отвергая педантичное воспроизведение особенностей, чуждых русскому языку, Бальмонт в своих переводах средствами современного ему стихосложения сумел передать поэтическую стихию драм Кальдерона, не отступая при этом, от смысла оригинала.

Однако ни при жизни, ни после смерти его переводы драм Кальдерона не были собраны и изданы полностью. Настоящее издание является первым собранием всех сохранившихся переводов К. Д. Бальмонта.