

**Пьеса Шекспира «Венецианский купец»
на зарубежной и отечественной сцене**

Пьеса Шекспира «Венецианский купец» относится к наиболее противоречивым творениям Барда. Обозначенная уже в первом фолио как комедия, она несет на себе явный отпечаток трагического видения мира и человека, которое в полной мере заявит о себе в великих трагедиях всего лишь четырьмя годами спустя. Пожалуй, ни одна из пьес Шекспира не представляет собой столь эклектичного соединения разножанровых традиций – это лирическая комедия любви с характерными для Шекспира ранней поры ренессансными персонажами, выдумками, шутками, плутовством, явно заимствованная из фольклора история сватовства с выбором ларчика и, наконец, история нетерпимости и ненависти, ведущей к преступлению. И, если в «Ромео и Джульетте», «Гамлете» и даже «Короле Лире» шутовство и клоунада органично вписывались в ткань произведения, не нарушая его целостности, то здесь этого не происходит. Это создает большие трудности для постановщиков пьесы. Проще было во времена Шекспира, когда Шейлок воспринимался как собирательный образ иноверца, откровенного злодея, чье поражение вызывало радость публики и знаменовало победу добра над злом. А душераздирающий монолог «Разве у еврея нет глаз...» воспринимался как попытка Шейлока оправдать свое злодейство. Требование фунта христианской плоти вполне соответствовало легендам о якобы ритуальных жертвоприношениях евреев, тем более, что самих евреев в Англии практически не было – они были высланы еще в 13 веке, и получили возможность проживать на территории Англии только во второй половине 17. Еще один фактор, подхлестнувший антисемитский настрой аудитории, состоял в том, что незадолго до

написания пьесы был казнен личный врач Елизаветы португальский еврей Лопес, обвиненный по попытке отравить королеву, которая осталась недоказанной (в пьесе есть на это скрытая ссылка, когда про Шейлока говорится «волчье сердце»). Следует отметить, что в этот период в Англии царила нетерпимость по отношению к любым иностранцам и, тем более, иноверцам, да и по отношению к соотечественникам, исповедующих другие религиозные взгляды. Так, если Мария Тюдор жестоко расправлялась с протестантами, то ее преемница Елизавета преследовала католиков. Существует версия биографов Шекспира о том, что семья его отца лишилась влияния и положения в городе из-за того, что исповедовала католичество. И хотя никто с уверенностью не пишет о том, к какой конфессии принадлежал Шекспир, мы найдем в его пьесах немало отсылок именно к католичеству. Исходя из этого, некоторые критики считают, что именно это обстоятельство побудило драматурга с такой горечью написать о религиозной нетерпимости.

Так или иначе, во времена Шекспира и вплоть до 19 века постановщики не ощущали особых неудобств, а Шейлок представлялся карикатурным персонажем в клоунском парике и с накладным носом. Эта традиция, по крайней мере, на английской сцене была нарушена великим Эдмундом Кином, который впервые сделал Шейлока персонажем, заслуживающим сострадания, играя его трагическим мятежником в духе байроновского Каина [1,120]. Знаменательной также стала постановка пьесы в 20-х годах прошлого столетия Теренсом Грейем – одним из самых ярких и парадоксальных реформаторов английской сцены. Хотя здесь образ Шейлока решался в приемах жесткого гротеска, те, кто ему противостоял, также не вызывали большой симпатии. Как пишет А.В. Бартошевич, Венеция здесь представала как грязноватый сумрачный город, где живут лицемеры, злобные и расчетливые дельцы, рядящиеся в одежды ренессансных гедонистов. «В этой Венеции требовать мясо

должника – вещь вполне обыкновенная. Антонио и его товарищей несколько не удивляла сама идея о фунте мяса, их возмущало только, что подобное условие осмеливался ставить ничтожный еврей» [1,178]. Высокие слова о дружбе, верности, милосердии проговаривались героями как заведомо формальные клише. В сцене суда Порция монотонным голосом затвержено бубнила хрестоматийно известные строки, так как сам процесс был, в сущности, пустой формальностью, итог которого был заранее известен всем, кроме Шейлока. В финале, после апофеоза в Бельмонте со сцены спускался в зал разоренный Шейлок, играл на шарманке и пел гнусавым голосом. Это был единственный момент в спектакле, когда смягчалась гротесковая отчужденность и в зрителе пробуждалось сострадание к герою.

В 20 веке эта традиция – стремление вызвать сострадание к Шейлоку - стала доминирующей во всех странах, за исключением тех случаев, когда пьеса ставилась с целью разжигания антисемитских настроений, как это было в Третьем Рейхе, где пьеса была поставлена сразу же после печально известной «хрустальной ночи», а чуть позже прошла и на всех подконтрольных Германии территориях. Интересно, что в советской России пьеса практически не ставилась, так как в обществе, тщательно маскировавшем антисемитизм, история о фунте мяса, написанная драматургом, которому приписывались идеалы, близкие социалистическому реализму, была явно не ко двору. И все же один русский режиссер поставил «Венецианского купца» - это был Федор Комиссаржевский, который с 1919 года жил и работал за границей и поставил эту пьесу на сцене Мемориального театра в Стратфорде. По свидетельству Р. Эллиса, на сцене представала пародийно искаженная «шутовская Венеция непутешествовавшего елизаветинца» [1, 210]. На сцене, как на современном кичевом магните, громоздились сбитые в кучу основные туристические достопримечательности – Мост вздохов. Риальто,

дворец Дожей и лев св. Марка. (Комиссаржевский всегда сам оформлял свои спектакли). В спектакле господствовал дух карнавала с танцами и проказами карнавальных масок, центральным персонажем становился шут Ланселот, который правил бал вплоть до финала. Вызывает недоумение тот факт, что в этой шутовской феерии единственным персонажем, чей образ трактовался с полной академической серьезностью, был Шейлок. Возможно, именно потому, что этот образ и в пьесе Шекспира единственный полнокровно разработанный характер, и в самом стилевом контрасте имплицитно присутствовала мысль режиссера о том, что то, что для остальных героев является всего лишь игрой, для Шейлока – реальность жизни.

Все же, если в первой половине 20 века пьесу еще можно было ставить на театральных подмостках с минимальными коррективами, и при расстановке должных акцентов она не вызывала резкого отторжения у зрителя, то после Холокоста еврейская тема стала слишком болезненной, чтобы ставить «Венецианского купца» без изменений самой жанровой структуры, которая, в первую очередь определяется образом Шейлока. Как пишет Дж.С Булман, ни одна из комедий Шекспира не подвергалась такому количеству редакций, как эта.[2,27].

Первыми за «перелицовку» «Венецианского купца» взялись западные постановщики. Сначала это были лишь попытки отредактировать шекспировский текст, вырезая и переписывая отдельные куски текста, чтобы смягчить образ Шейлока. Именно так поступили в Нью-Йоркском художественном еврейском театре [3,172-3]. Но последующие постановщики «Купца» взялись за дело более радикально. В этом же театре в 1947 году увидела свет постановка Мориса Шварца под названием «Шейлок и его дочь», в которой он делает шекспировскую историю частью исторической хроники об антисемитизме. Действие разворачивается в еврейском гетто в Венеции в 1559, где показаны все

нюансы взаимоотношений между христианами и евреями. Происходящее на сцене отсылало не только к Холокосту, но и к недавним событиям на Среднем Востоке.

Еще более радикально политизированные спектакли появляются в 1960-70х годах прошлого столетия. Сначала немецкий режиссер Георг Табори ставит «Венецианского купца» как пьесу в пьесе – действие разворачивается в фашистском концлагере, где ее исполняют заключенные для нацистских солдат. Также поступает и венгерский режиссер Тибор Эгервари, живущий в Канаде, который создает постановку под названием «Шекспировский «Венецианский купец» в Освенциме». Оба режиссера фактически использовали прием, ранее продемонстрированный Петером Вайсом в его пьесе «Марат/Сад». Такая подача материала не могла не напомнить зрителям о том, как эта пьеса использовалась в фашистской Германии для пропаганды антисемитизма.

В 90-х годах появились моно пьесы, в которых события «Венецианского купца» передавались через восприятие Шейлока. Так, американский актер и режиссер Гарет Армстронг написал и исполнил моно пьесу «Шейлок» в 1997, в которой сочетал шекспировский текст с рассказом об антисемитизме в Европе. Его Шейлок поначалу предстает именно таким стереотипным евреем, каким он изображался в елизаветинские времена – в рыжем парике и с фальшивым носом. Но когда он в знаменитом монологе доходил до строк, «если нас оскорбляют, разве мы не должны мстить» - он срывал с себя эти клоунские атрибуты и преображался в глубоко оскорбленного, страдающего человека.

Наиболее заметным драматургическим ремейком шекспировской пьесы стала пьеса известного английского драматурга А.Уэскера «Купец». Вышедший из плеяды «рассерженных», Уэскер неоднократно обращался к еврейской теме на материале современной Англии. По его собственному признанию, своего «Купца» он написал в ответ на шумевшую

постановку 1973 года в Национальном театре с Лоуренсом Оливье в роли Шейлока. Он считал, что, несмотря на явное желание режиссера и актера вызвать симпатию к Шейлоку, Оливье сыграл злобного карикатурного еврея, который на краткий миг становится человечным, не престаивая при этом оставаться карикатурой. «Он не похож ни на одного еврея, которого бы я знал!» [4, xvi]. В процессе работы над пьесой Уэскер обнаружил факт, ставший для него ключевым в переосмыслении истории с векселем. Оказывается, согласно венецианским законам, граждане не имели права на какие-либо сделки с евреями без наличия контракта.[4,xvii]. Пьеса разворачивается в Гетто Нуово, в Венеции в 1563, через 10 лет после сожжения иудейских книг, что и заставляет уэскеровского Шейлока прятать свою библиотеку. Антонио - старый друг Шейлока, помогающий ему составлять каталог книг. Дом Шейлока становится убежищем для евреев, бегущих от преследования в других странах Европы. Он покровительствует художникам, интеллектуалам и активистам, чьи имена взяты из хроник того времени. Шейлок предлагает Антонио деньги безвозмездно, как своему другу и названному брату, но это противоречит венецианским законам, что и приводит к решению о выдаче векселя. Когда же Антонио оказывается не в состоянии вернуть деньги, венецианские законы требуют выплаты по выданному векселю. Как и у Шекспира, вмешательство Порции спасает Шейлока от смерти, но приводит к полному разорению. Несмотря на сохранение многих шекспировских сюжетных линий, Уэскер настаивал, на том, что его «Купец», впоследствии названный «Шейлок», является не адаптацией, а оригинальным произведением. Действительно, изменена как последовательность сцен, так и мотивировки характеров. Претерпевает изменение и жанр пьесы, которая превращается в историческую драму, перекидывающая мостик из прошлого в современность, вскрывая тем самым подоплеку событий XX века. Более того, Уэскер не использует

шекспировский текст, а создает свой в стиле викторианской прозы, заимствуя из оригинала только знаменитый монолог. И все же, прав Дж.Л. Левинсон, когда пишет, что «*Купец/Шейлок*» Уэскера своим появлением на свет обязан «Венецианскому купцу» Шекспира, и от начала до конца пронизан аллюзиями на оригинал. [5, 260].

В последнее время на Западе студентам университетов часто предлагается дать свою версию тех или иных пьес, деконструируя то, что вступает в противоречие с современным пониманием старых тем. Именно такое задание дала свои студентам Элен Остович, предложив своим студентам в 1999г. поставить несколько сцен из «Венецианского купца», с целью разрушения антисемитского потенциала пьесы [6, 262-270]. Вполне понятно, что студенты сразу же отказались от жанра любовной комедии и сосредоточились на противостоянии Шейлока и Антонио. В их интерпретации действие происходит в «Маленькой Италии» - районе Нью-Йорка, где рядом расположена финансовая контора Шейлока «Наша Синагога. Зклады и Кредиты». Двое слуг Антонио, открывающих действие, начинают с того, что четко артикулируя, бросают в аудиторию все характеристики Шейлока, данные ему разными героями. Выхваченные из контекста, эти эпитеты производят особенно удручающее впечатление. Затем разговор переходит на Антонио – здесь также собраны высказывания о нем разных героев, сами по себе они вполне положительны, однако произносятся с определенной долей страха. Так, скоро становится ясно, что Антонио и его люди представляют собой мафиозный клан, борющийся за влияние с теми, кто, как Шейлок, законопослушен, имеет деньги и влияние. Таким образом, антисемитизм становится лишь поводом для ненависти и оскорблений, то время как причина кроется в другом. Шейлок же в свою очередь изображается интеллигентным образованным бизнесменом средней руки, безутешным вдовцом и любящим отцом, да еще и блондином с почти арийской

внешностью. Таким образом, конфликт из расового превращается в социальный – организованная преступность против честно нажитого благосостояния, закона, порядка, образованности.

Интересно, что почти такой же ключ был использован в постановке Казанского театра им Качалова 1993 года, где пьеса была поставлена режиссером театра «Современник» Абу Хусейном под названием «Шейлок», где Антонио и его друзья, одетые в спортивные костюмы, также были похоже скорее на членов одной из казанских группировок, нежели на благородных венецианцев, а кто и вызывал сочувствие, так это именно Шейлок. Тема религиозной и национальной нетерпимости была акцентирована в спектакле еще и за счет того, что в нем были заняты несколько актеров Татарского театра.

Подобная деконструкция шекспировской пьесы достаточно симптоматична, так как в последнее время постановщики «Венецианского купца» все чаще стремятся ставить пьесу не столько об антисемитизме, сколько о нетерпимости, которая может носить не только расовый и религиозный характер.

Качаловская постановка «Венецианского купца» была первой в России с 1919 года. Зато за последнее время появилось сразу две нашумевших постановки пьесы. Это постановка А.Житинкина в Театре Моссовета с М. Козаковым в 1999 и сразу следом спектакль Стуртуа «Шейлок» в театре Et-Cetera с А. Клягиным в главной роли, получивший в 2000 году Золотую маску.

Что касается спектакля Житинкина, то он был поставлен в эстетике телевизионного шоу, характерной для этого режиссера – по свидетельству Марины Давыдовой [7] мир ренессансной Венеции предстает у него как тотальная телеигра, включающая в себя элементы «Любви с первого взгляда», эстрадного концерта и различных телевикторин вроде передачи «Угадай мелодию». Даже знаменитая сцена суда, где истец Шейлок

требует у ответчика Антонио в качестве неустойки фунт его собственной плоти, похожа на театрализованное судебное разбирательство с адвокатом, прокурором и присяжными, которые постоянно демонстрируют населению по одному из каналов. В эпизоде с ларцами Порция и ее служанка Нерисса и вовсе появляются как телеведущие с микрофонами. На сцене в бассейне плещется натуральная вода. Не обходится и без эротики - на сцену выносят огромную ванну с обнаженной Порцией. Она купается, намыливая ножки, демонстрирует свои привлекательные формы и говорит надоедливym женишкам "fuck yourselves". Костюмы персонажей, да и вообще вся карнавально-яркая сценография спектакля тоже выполнены в эстетике телешоу. Каждому персонажу режиссер придумал характерные детали и «говорящие» костюмы: когда Антонио приходит к нему с просьбой, Шейлок предстает олигархом в белом костюме, по мобильному телефону справляющимся о делах на бирже, а на заседание суда является в защитного цвета камуфляже, точно из военизированных поселений на западном берегу Иордана. У купца Антонио в исполнении Александра Голобородько внешность бывшего партработника и нынешнего депутата, так что понятные аллюзии возникают сами собой. В то же время все критики (О.Зинцов, Е.Ямпольская, П.Руднев, Н. Агишева, Н.Каминская, С.Рассадин) сходятся в том, что за всей яркостью, эпатажностью и отдельными удачными находками не прослеживается четко выстроенной концепции, оправдывающей все эти «навороты». И одновременно абсолютное большинство критиков выделяет игру М.Козакова, которая придает происходящему глубокий и страшный смысл. По мнению О. Зинцова, в трактовке Козакова ростовщик становится, прежде всего, суровым обличителем антисемитизма: «Иные монологи украшены столь патетическими обертонами, что мнится, будто актер перепутал театр с Государственной думой, где угнездились немало его идейных оппонентов»[8]. «Этот «Венецианский купец» держится на Козакове. На

его силе, стати, страсти, на знании о народе, к которому сам принадлежит, всего — и хорошего, и дурного»[9], - пишет Е. Ямпольская. «При этом Козаков, <.....> играет трагедию не человека - целого народа.... Он играет то состояние духа, когда мирное разрешение конфликта уже невозможно.... Он выходит за пределы вечного «еврейского вопроса» и демонстрирует, какими непоправимыми последствиями обязательно чревато долгое унижение отдельно взятого человека или отдельно взятого народа»[9]. Ей вторит Н. Каминская: «Его Шейлок шокирующе современен, и не оттого вовсе, что пользуется мобильным телефоном, а на суд является в модной ныне военной форме. Этот Шейлок - абсолютный продукт второй половины XX века <.....> Перед нами человек, в котором многовековая генетическая память об унижениях сдобрена горьким и злым чувством реванша. Его внутренняя сила, замешенная, конечно, на страданиях, сублимировалась в холодную и отчаянную... нет, уже не оборону, а наступательность» [10].

Эта характерная для современных постановок тенденция ставить «Купца» не только и не столько про антисемитизм была продолжена и в появившейся буквально через полгода постановке Р. Стуруа. Однако, если в спектакль Моссовета был по общему мнению эклектичен, то здесь постановщик добивается абсолютно органичной целостности.

Все сюжетные линии пьесы разыгрываются в одном и том же пространстве современного банковского офиса - с белыми столами, компьютерами, стеллажами с папками, мониторами. На белом заднике - едва различимый, как в тумане, знаменитый венецианский фасад. В отличие от Козакова, который с самого начала заявлял о своем герое как о правоверном еврее — в начале спектакля он даже появлялся в балахоне и читал на иврите псалом Давида, Шейлок Калягина предстает в спектакле человеком без национальности, респектабельным господином с сигарой, в черной тройке и котелке. Когда на него проливают кофе, он без зазрения

совести вытирает штаны кипой, открывая талес, убивает вылетевшую из него моль - свидетельство того, что книга открывалась нечасто. Шейлок вспоминает, что он еврей, когда оскорблено его достоинство, когда трагедия вступает в свои права. Стуруа не пытается обелить Шейлока, что, на мой взгляд, вполне оправдано, он не вносит принципиальных корректив в текст, за исключением ставшего традиционным отказа от последнего акта. Более того, он не меняет жанр пьесы, сохраняя комедийность и лиричность отдельных сцен. На первый взгляд, Венеция Стуруа это место, где все давно притерлись друг к другу и до поры до времени не слишком озабочены вопросами национальной принадлежности. Здесь все представлено в достаточно сниженном ключе – без пафоса, без клокочущей ненависти, без шекспировских страстей – это современный мир, где люди заняты в первую очередь решением сугубо бытовых проблем. И режиссер с своим спектакле показывает, как мгновенно может нарушиться это кажущееся равновесие, как в одночасье палач и жертва могут поменяться местами и те, кто еще недавно кичился своим благородством, будут кричать «ату его!» - добивая лежачего. Н. Казьмина пишет в этой связи: «Стуруа попробовал встать над схваткой и взвесить на весах истории ошибки и комплексы обеих сторон. Еврейский вопрос волновал его как частный вопрос одной большой проблемы – запрограммированности современного человека на “неприязнь к представителям другого народа” [11]. Об этом же размышляет и исполнитель главной роли А.Калягин: «Глубинная ненависть человека к человеку, как выясняется, определяется иногда не взглядом на какие-то идеи, не разницей вкусов, а изначальной, нутряной ненавистью к другой крови. Об этом писали многие, об этом написал и Шекспир. Сыграть Шейлока в постановке Роберта Стуруа — это значит говорить не о расовых предрассудках, а о глубинной силе, движущей человечеством:

понимании или непонимании, что человек другой крови — тоже человек. Это вопрос философский, политический, гражданский, личностный»[12].

В отличие от спектакля Житинкина, к котором Шейлок, по настоянию Козакова, умирает – падает замертво после суда, спектакль Стуруа заканчивается появлением Шейлока с намалеванной на спине мелом шестиконечной звездой, сидящим задом наперед на осле. Такой финал не только венчает унижение героя, но и является явной отсылкой к аутодафе – ритуальному сожжению евреев-еретиков испанской инквизицией, а также и к аутодафе 20-го века.

Таким образом, мы видим, что, с одной стороны, современные постановки «Венецианского купца» укладываются в общую традицию постмодернистского театра с его стремлением деконструировать классический канон, обнаруживая новые, скрытые смыслы текста. С другой же стороны, совершенно очевидно, что все эти перелицовки продиктованы не только и не столько данью моде, сколько стремлением вскрыть подоплеку проблемы, гениально обозначенной в свое время Шекспиром и ставшей одной из самых насущных в наше время.

Примечания

1. Бартошевич А.В. Шекспир на английской сцене.- М.: Наука, 1985.
2. Bulman J.C. and Coursen H.R. Shakerspeare on Television. – Hanover: UP of New England, 1988.
3. Berkowitz J. Shakespeare on the American Yiddish Stage. – Iowa City, U of Iowa P, 2002.
4. Wesker A. The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel. London: Quartet, 1997.
5. Levinson J.L. Modern Dramatic Adaptations of *The Merchant of Venice* // Bamford K. and Knowles R. eds. Shakespeare's Comedies of Love. – University of Toronto Press Incorporated, 2008.
6. Ostovich H. Staging the Jew: Playing with the Text of *The Merchant of Venice* // Bamford K. and Knowles R. eds. Shakespeare's Comedies of Love. – University of Toronto Press Incorporated, 2008.
7. Давыдова М. Еврейское счастье: «Венецианский купец» в Театре Моссовета. //Время MN, 30.11 -1999.
8. Зинцов О.Венецианский банкир. Премьера в Театре им. Моссовета. // Ведомости, 1 декабря 1999 года

9. Ямпольская Е. Еврейский вопрос Михаила Козакова.// Новые известия, 7.12 – 1999.
10. Каминская Н. Такого Шейлока могли бы звать Шамилем.// Культура - № 45, 9-15.12 – 1999.
11. Казьмина Н. Три Стуруа и еще один. // Вестник Европы, № 6 – 2002.
12. www.Kalyagin.ru/theatre/Sheilok

Summary

The article traces the history of staging “The Merchant of Venice” by Shakespeare through the centuries up to nowadays. It gives the examples of some exemplary productions both in the West and in our country. It is shown that in the 20-th century, and especially so after the World War II the main tendency is to stage this play not just about anti-Semitism and its shortcomings but about intolerance as such, thus addressing most burning issues of the time.