

Автор - Вера Шамина

Биография: Шамина Вера Борисовна, Доктор Филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского федерального университета, автор трех монографий по американскому театру – «Два столетия американской драмы», «Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции» и «Американская драма XX века»: а также более 100 статей, опубликованных в России и за рубежом. В настоящее время преподает курс зарубежной литературы Средних веков и Возрождения, а также спецкурсы по различным аспектам англоязычной литературы и драматургии на отделении романо-германской филологии филологического факультета.

Заголовок: Драматургия и театр эпохи постмодерна

Подзаголовок: театральная жизнь на исходе тысячелетия

Корешок переплета: Драматургия и театр эпохи постмодерна

Краткая аннотация: В монографии анализируются некоторые тенденции развития драматургии и театра второй половины XX века. Прежде всего, это многочисленные римейки, новые сценические интерпретации, пересмотр исторических нарративов. Материалом исследования стали произведения признанных мэтров театра конца XX века.

Книга рассчитана на преподавателей, аспирантов и студентов, театральных вузов, филологических факультетов, а также театральных деятелей – режиссеров-постановщиков, актеров и критиков. Монография может быть также интересна широкому кругу любителей театрального искусства.

От автора

Театр – одно из наиболее демократичных и, можно сказать, оперативных видов искусства, и поэтому, наиболее отчетливо отражает многие художественные тенденции времени, а также, те изменения, которые происходят в современном обществе. Каждая новая эпоха порождает свой эстетический язык, и не будет преувеличением сказать, что язык нашего времени – это язык постмодерна. В то же время сама суть театра близка постмодернизму, многие категории которого связаны с театральной практикой – игровое начало, карнавализация, имитация реальности. Видимо, именно поэтому многие черты постмодернизма заявили о себе в театре гораздо раньше, чем в повествовательной прозе, сформировав новый театральный язык, во многом отличный от того, который долгое время превалировал в сценическом искусстве. Этот процесс коснулся как драматургии, так и сценического воплощения классических пьес. По сути, произошел глобальный пересмотр канона – классические пьесы стали переписываться или совершенно по-новому интерпретироваться, обнаруживая скрытые смыслы, в постановках стали преобладать условность и минимализм, изменилась техника актерской игры, чему во многом способствовало распространение теории Брехта, все более ощутимым стало влияние кинематографа.

В данной работе мы рассмотрели некоторые, наиболее характерные черты этого процесса. Прежде всего, это многообразные и причудливые игры с классикой – многочисленные римейки, новые сценические интерпретации, пересмотр исторических нарративов, в которых, несмотря на ярко выраженное карнавальное начало, бьется пульс современности и ощущается тревога за судьбу человека.

Материалом исследования стали в основном произведения признанных мэтров театра конца XX века.

В книге также представлен анализ театральных спектаклей в США, Германии и России разных лет, и сделана попытка выявить тенденции, характеризующие театральную жизнь на рубеже XX-XXI веков, чему также способствует и анализ фильмов, снятых по известным пьесам.

Мы не претендуем на всеобъемлющую картину современного театра, но надеемся, что данная книга может быть интересна и полезна не только для специалистов, но и для широкого круга любителей современного театра.

Глава I.

Театральные диалоги с классическим каноном

1. 1. Шекспировские римейки в английском театре *второй волны*

Одной из наиболее устойчивых и ярко выраженных тенденций современной драматургии является игра с классическим каноном, которая породила невероятное количество римейков классических пьес. Лидером среди тех, на кого вновь и вновь "посягают" современные драматурги, безусловно, является Шекспир.

В Англии активной перелицовкой шекспировских сюжетов занялись еще в 1960-х, когда на сцену вслед за "рассерженными молодыми людьми" ворвались драматурги "второй волны", бросившие вызов не только отцам, но и всей прошлой театральной культуре. Хотя термин "постмодернизм" тогда еще практически не использовался, именно этот период можно считать началом развития постмодернистских принципов в драматургии. Особое место здесь заняли пьесы, в которых дается новая интерпретация шекспировских сюжетов. Среди наиболее заметных пьес этого рода можно выделить такие, как *Гамлет из Степни Грин* Б.Копса, *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* Т. Стоппарда, *Место, называющее себя Римом* Д. Осборна, *Лир* Э. Бонда. Эти пьесы стали первыми "ласточками" постмодернизма в английском театре, в которых подвергся переосмыслению и деконструкции классический канон. Остановимся на них более подробно и постараемся показать, что дает подобное обращение к шекспировским сюжетам в драматургии и как происходит взаимодействие шекспировского и современного пластов в художественной структуре интересующих нас пьес. Здесь возникает ряд вопросов, которые тесно связаны между собой: чему служит заимствование того и иного сюжета? Какая драматургическая техника используется? Каков эстетический результат этого обращения к известному материалу?

Действие пьесы Б. Копса *Гамлет из Степни Грин* перенесено в современную Англию, где в семье одной из еврейских общин разыгрывается ситуация, повторяющая гамлетовскую. Таким образом, большинство действующих лиц следует схеме, заданной образами-архетипами: Гамлет-сын, Гамлет-отец, Клавдий, Гертруда. Использование известного сюжета здесь можно сравнить с использованием мифов во многих современных пьесах, в которых проводится мысль об извечности, повторяемости одних и тех же ситуаций. Вместе с тем сходство с шекспировской пьесой

исчерпывается самым общим сопоставлением, внешним подобием отдельных ситуаций. Проблемы современного Гамлета ограничиваются узко семейным кругом и не включают в себя ни исторических, ни философских вопросов. Парадоксальным является также и изменение жанра современной пьесы: из философской трагедии она превращается в лирическую комедию, в которой введение отдельных шекспировских мотивов подчас служит созданию комического эффекта. Таково, например, появление призрака отца Гамлета. Его роль здесь полностью переосмыслена: из демонической фигуры, требующей отмщенья, он превращается в миротворца, стремящегося сохранить семейный очаг и благословляющего новый брак своей супруги.

Совершенно иным является обращение к шекспировскому сюжету в пьесе Д. Осборна *Место, называющее себя Римом* на сюжет *Кориолана* Шекспира. Эта пьеса полностью, сцена за сценой следует оригиналу. Интересно, что и в текстовом отношении Осборн в целом идет за Шекспиром, используя часто те же образы или отталкиваясь от шекспировских, но переводя их на язык прозы, он при этом как бы снижает шекспировскую ситуацию. В то же время скрупулезная верность оригиналу сочетается в пьесе Осборна с нарочитым введением современных реалий: в сценах битв здесь используется современное вооружение - винтовки, гранаты, танки; Кориолан прилетает на самолете, выборы консула во многом напоминают процедуру современных выборов на Западе: журналисты, молодежная толпа с плакатами откровенно современного и даже непристойного содержания, пикеты полиции, громкоговорители и т. д. То есть вся атмосфера, в которой действуют шекспировские герои, сугубо современная даже без элементов стилизации. Здесь очевидно стремление автора столкнуть шекспировского героя с современной аудиторией, поставить перед ним некоторые проблемы сегодняшнего дня. В этой связи интересно отметить, что Шекспир, как подмечает современный английский

исследователь Э. Петтет, объяснял в своей пьесе недовольство народа не столько по Плутарху, сколько в соответствии с современными драматургу условиями Англии [1, с. 567]. По Плутарху, недовольство римлян вызывало попустительство ростовщикам, у Шекспира - голод и высокие цены, у Осборна – низкая заработная плата, безработица, большая продолжительность рабочего дня, то есть современные беды. Так, английский драматург следует не только формальным моментам сюжета, но и важной тенденции, заложенной его великим предшественником, - насыщать исторический сюжет современными проблемами. Осборн, таким образом, верно уловил основной конфликт шекспировской трагедии, сердцевину которого, как справедливо считает А. Аникст, составляет антагонизм между правящей верхушкой общества и народом [1, с. 786]. Как в свое время Шекспир усмотрел в римском обществе, раздираемом противоречиями, аналог елизаветинской эпохи, так и современный художник, сопоставляя разные исторические периоды, усматривает сходство конфликтов прошлого и настоящего. Вместе с тем, если современные Шекспиру проблемы органично вплетаются в античный сюжет, обуславливают общую трактовку истории Кориолана, в образе которого великий драматург воплотил “кризис ренессансного гуманизма, оборачивающегося своей антиобщественной стороной” [2, с.792], то у Осборна это соприкосновение героя с современной ситуацией происходит механически. Здесь современный антураж, современные проблемы, но нет историзма, проникающего в психологию героя, мотивирующего его поведение, которое в целом остается прежним. Очевидно, таким образом современный драматург в своей пьесе хотел утвердить мысль об извечности конфликта народных масс и сильной личности, стоящей у власти, для которой в конечном счете важнее всего личное самоутверждение.

Одной из наиболее значительных фигур в современном английском театре по праву считается Э. Бонд. Это один из тех художников, чье

творчество вызывает наибольшую полемику в критике. Так, если английский исследователь Т. Култ считает Бонда одним из лучших ныне здравствующих драматургов [2, с. 10], то Р. Хэйман дает гораздо более сдержанную оценку его творчеству [3, с.17], а Д. Ламберт усматривает в пьесах Бонда "пугающее пристрастие к садизму" [4, с. 97]. К. Уорт сопоставляет Бонда с Шоу, отмечая у него использование приемов парадокса и гротеска, а вышеупомянутые Хэйман и Култ отмечают влияние Брехта, однако чаще всего в связи с творчеством Бонда возникает имя родоначальника "театра жестокости" французского актера, режиссера и драматурга Антонена Арто. Поводом для этого служит тот факт, что в большинстве своих пьес Бонд, действительно, демонстрирует жестокость и насилие в самых различных проявлениях. В его пьесах нередки сцены пыток, казней, всякого рода надругательств и расправ. Сам автор так объясняет свое пристрастие к жестокости: "Люди, которые не хотят, чтобы писали о жестокости, думают заставить нас перестать писать о нашем времени. Было бы аморально не писать о жестокости" [2, с.49]. То есть автор считает, что проблема жестокости и насилия является крайне злободневной для современного мира и изображение жестокости на сцене может способствовать ее искоренению в жизни. Все это, как и собственно анализ его пьес, на наш взгляд, свидетельствует о том, что Бонд ставит перед собой во многом иные цели, чем Арто в своей теории и практике, который считал, что театр должен как бы вывести наружу скрытые в глубинах человеческого "я" инстинкты агрессии, заставить зрителей слиться в первобытном оргастическом экстазе и через шоковое потрясение испытать очищение. Драматургия Бонда, напротив, предельно, рациональна; так и в демонстрации насилия драматург также апеллирует прежде всего к разуму своих зрителей.

Все вышесказанное имеет самое непосредственное отношение к пьесе Бонда *Лир*. На первый взгляд может показаться, что в ней драматург как бы собирает все наиболее "страшные" ситуации

шекспировских пьес: здесь и ослепление, страшные пытки и истязания, изнасилование беременной женщины, не говоря уже о многочисленных убийствах. Такая концентрация жестокости необходима драматургу прежде всего для постановки основной проблемы пьесы - это и есть проблема насилия, которая рассматривается на материале шекспировского сюжета. Перед нами мир, во многом напоминающий шекспировский: мрачная эпоха феодализма, борьба за власть, нищета и обездоленность народа и самодурство правителей. У короля Лиры здесь две дочери - Бодис и Фонтанель, которые напоминают шекспировских Регану и Гонерилью по своей жестокости и вероломству. Однако при этом Бонд вводит совершенно новый и очень важный момент: обе дочери поначалу противостоят Лиру, его жестокости и самодурству. Так, в начале пьесы, когда Лир приказывает расстрелять рабочего, который подкапывал стену, возводимую вокруг города для укрепления его мощи, Бодис и Фонтанель считают это несправедливым и жестоким. Их разрыв с отцом происходит не на почве раздела королевства, но именно из-за желания установить более справедливую власть. Так, Бодис, заявляет Лиру: "Наши мужья не дадут тебе больше терроризировать этих людей!" Вместе со своими мужьями они идут войной на его королевство, но в этой борьбе за власть теряют свой человеческий облик. Бодис сама осознает это: "О, да, становишься жестоким, когда получаешь хоть немного власти" [5, с.49].

Корделия также присутствует в пьесе, но в совершенно новом облике - здесь она крестьянка, жена сына могильщика; затем, потеряв мужа, обещанная, она становится предводительницей народного бунта, лишаящей власти Бодис и Фонтанель. Поначалу кажется, что при всем несходстве с шекспировской Корделией эта героиня сродни ей по сути и также является воплощением положительного начала как в чисто человеческом, так и в социальном плане. Однако, заменяя одну власть другой, Корделия вновь устанавливает диктатуру, основанную на

терроре и насилии. При этом она пытается успокоить свою совесть тем, что это временное зло, которое она творит для будущего блага: "Когда у нас будет власть, в этом не будет необходимости" [5, с.45]. Этим же оправдывал свои действия Лир в начале пьесы, когда говорил своим дочерям:

"Вы сможете быть добрыми и милосердными после моей смерти, потому что у вас будет моя стена ... У меня нет возможности быть добрым и милосердным, я должен построить крепость" [5, с. 4-5].

Путь познания Лира у Бонда - это признание невозможности установить справедливую власть на основе жестокости. Этот тезис окончательно утверждается в конце, когда один из солдат Корделии убивает Лира, пытавшегося подкопать им же самим возведенную когда-то стену. В этой связи сам драматург писал:

"Наша революция должна быть совершена на значительно более высоком уровне социального, технического и экономического устройства, чем какая-либо до нее. Для того, чтобы она увенчалась успехом, большинство должно осознать сущность и природу нашего общества" [2, с.53].

Те есть, по сути дела, Бонд считает, что прежде всего нужно "революционизировать" сознание, без чего, полагает драматург, "захват власти вооруженным путем невозможен" [там же]. Таким образом, Бонд расходится с Шекспиром в основном политическом выводе: там, где Шекспир противопоставлял феодальному самодурству разумную государственную власть (*Генрих IV, Генрих V, Гамлет, Король Лир*), Бонд показывает, что всякая государственная власть чревата жестокостью и подавлением человека. В этом плане Бонд резко сужает диапазон шекспировской ситуации, в которой трагедия индивида тесно переплеталась с трагедией общества на определенном этапе исторического развития, приобретающей, в свою очередь, космические масштабы. В этой связи можно вспомнить хотя бы рассуждения

Глостера:

“Эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего. Что бы ни говорили об этом ученые, природа чувствует на себе их последствия. Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми” [6, с.567].

Аналогичный смысл имеет в пьесе Шекспира и сцена бури.

Бонда интересует прежде всего проблема жестокости, которую он очень жестко и последовательно рассматривает в двух планах - социальном и антропологическом. Эти два плана неразрывно связаны. Символом социального подавления в пьесе становится стена, которую возводил Лир как основу безопасности своего государства, беспощадно расправляясь со всеми, кто этому противился - стена возводилась ценой огромных жертв. Точно так же действует и Корделия, воплощающая, казалось бы, совершенно иной порядок. Так возникает основной вывод пьесы: любая власть - это клетка, в которую заключен человек. А что же представляет сам человек согласно концепции Бонда?

Лир говорит, что человек - это “клетка, внутри которой находится животное”. Сравнения с животными вообще играют существенную роль в поэтике пьесы: народ Лира - “стадо”, “овцы”; мужа дочерей - “волки в поле” и т.д. В этом прослеживается явное сходство с шекспировской пьесой. Однако сравнения с животными у Шекспира всегда негативны, в его понимании человек и животное - это два противоположных понятия, и страшно, если человек уподобляется животному: “у Реганы когти хищницы”, “у Гонерильи - клык кабаньих”; когда умирает Корделия, Лир восклицает:

“Коню, собаке, крысе можно жить, но не тебе!”. Эдгар, притворяясь безумцем, кается в своих пороках: “ленив, как свинья, хитер, как лисица, ненасытен, как волк, бешен, как пес, жаден, как лев” [6, с. 502].

Что касается Бонда, то он противопоставляет понятия - "животное", (которое используется) как символ естественности, и "зверь" - как символ агрессивности. Когда Лир грезит и представляет себя свободным и счастливым, он рисует такую картину:

"Животное вырвется наружу из клетки, ляжет в поле, побежит к реке, будет нежиться на солнце и спать в своей норе с ночи до утра" [6, с.35].

В своих дочерях Лир видит зверей. Когда анатомируют мертвую Фонтанель, Лир хочет посмотреть, "где сидит зверь". Таким образом как бы материализуются слова шекспировского Лира, который тоже интересовался, что же находится внутри у его жестоких дочерей. Когда же Лир Бонда видит естественное устройство организма своей дочери, он восклицает: "Где же зверь? Внутри у ней все спит, как у льва или ягненка или дитя!" [6, с.59]. И далее он размышляет:

"Если посадить животное в клетку так, что оно не сможет вести себя естественно и будет чувствовать постоянную угрозу, оно станет агрессивным" [там же].

То есть, по мнению драматурга, животное превращается в зверя, когда чувствует угрозу и подавление. Так антропологический и социальный аспекты феномена жестокости сливаются воедино. Создается образ двойной клетки: животное замкнуто в клетке человеческого "я", а человек в свою очередь всегда замкнут в клетке официальной власти, которую в пьесе символизирует стена. Жесткость этой концепции усиливается за счет самой композиции, которая также имеет замкнутый характер: сцена начинается с убийства у стены и им заканчивается. Действие, совершив порочный круг, возвращается к исходной точке: порядок изменился, суть осталась прежней. Так Бонд создает своего рода притчу о власти и жестокости, которая, в отличие от шекспировской пьесы, начисто лишена историзма. Несмотря на свои политические декларации, своей пьесой Бонд отчетливо утверждает порочность всякой государственной структуры, ее враждебность

человеку. В этой связи весьма спорным представляется утверждение М. М. Кореновой о том, что - "главное для драматурга - неразрывность связи каждой отдельной человеческой судьбы с развитием общества в целом, поступательным движением времени, эпохой" [7, с.26]. В пьесах Бонда, действительно, ощутима связь с современностью, тревога за судьбы человека; драматурга мучает вопрос, "сумеет ли человечество выжить?". Но драматургия Бонда только ставит болезненные вопросы, не предлагая на них ответа, а сам художник больше уповает на силу убеждения средствами искусства, нежели на коренные политические изменения.

Однако самым ярким римейком Шекспира в английской драматургии "новой волны", безусловно, стала пьеса Т. Стоппарда *Розенкранц и Гильденстерн мертвы*. Само название резко полемично по отношению к шекспировскому. Современный драматург сразу же таким образом заявляет, что его интересуют не короли и герои, действующие на авансцене истории, а те, кто остается на заднем плане, в ее кулисах, - те самые "щепки", которые летят, когда рубят лес. Чувство страха и непонимания пронизывает буквально всю пьесу, определяя ее основную интонацию. Главными героями здесь, как следует из названия, становятся два жалких дворянина, которые играли в шекспировской трагедии более чем скромную роль. Их выдвижение на первый план, однако, вовсе не означает, что их личностные характеристики стали совершенно иными. Напротив, Стоппард явно отталкивается от шекспировских образов. У него эти герои так же нивелированы и похожи друг на друга, как и у Шекспира, однако здесь эта идентичность доводится до абсурда: их постоянно путают все персонажи пьесы, и они сами путают друг друга и самих себя, постоянно забывая, кого как зовут. А чтобы еще больше подчеркнуть их ничтожность даже в сравнении с шекспировскими Розенкранцем и Гильденстерном, Стоппард дает им уменьшительные имена Роз и Гиль.

Точно также углубляется и доводится до абсурда мотив непонимания. Шекспировские Розенкранц и Гильденстерн очень мало вникали в происходящее, их совершенно не волновали философские вопросы, над которыми размышлял Гамлет, и в первую очередь заботила собственная выгода. Что касается героев современной пьесы, то их непонимание носит тотальный характер: они не только не могут и не хотят разбираться в проблемах, мучащих принца датского, но не в состоянии понять и более простых вещей. Они не знают, кто и зачем пригласил их в Эльсинор, что происходит в королевском семействе, каков смысл спектакля, который бродячие актеры разыгрывают во дворце, зачем их посылают в Англию, и, наконец, зачем они вообще появились на свет.

"Гиль: Ради всего святого, что мы должны делать? Мы не знаем, что происходит вокруг и как нам поступать... Мы не знаем, как себя вести ... Мы знаем только то, что нам говорят, а этого слишком мало!" [8, с.45]

Они даже теряют способность ориентироваться в пространстве и, собираясь повернуться направо, поворачиваются налево, решив идти в разные стороны, идут в одну. Роз признается, что он утратил чувство ориентации. Эта отторгнутость героев от происходящего вокруг подчеркивается контрапунктным введением шекспировского текста: ряд эпизодов в замке начинается окончанием оригинальных сцен из "Гамлета". Розенкранц и Гильденстерн в них почти не участвуют. Они только подслушивают и подсматривают, но без особого проку, до них долетают обрывки фраз, отголоски разговоров, смысла которых они не понимают, что лишь еще больше усиливает ощущение потерянности. Этому же способствует и сочетание шекспировского и современного языка. Так, мотив отчуждения маленького человека, только намеченный у Шекспира, в современной пьесе становится принципиально важным.

Логическим развитием мотива отчуждения становится в пьесе Стоппарда мотив смерти, который, как известно, играл немаловажную

роль и в *Гамлете* Шекспира. Однако, если у Шекспира тема смерти является предметом философского размышления, то здесь она звучит как вывод, приговор - окончательный и не подлежащий обжалованию. Единственно, в чем совершенно уверены герои пьесы, что они знают абсолютно точно, так это то, что все движется к смерти.

“Все движется к смерти”, - говорит Роз. “Единственное начало это рождение, и единственный конец - это смерть!” - вторит ему Гиль. Тема смерти также настойчиво звучит и в пояснениях актера, являющегося в пьесе своеобразным корифеем, который растолковывает героям:

“Во всех видах искусства существует определенная модель: события должны прийти к своему эстетическому, моральному и логическому завершению ... оно всегда неизменно - тот, кому предназначено умереть, - умирает ... Как показывает наш опыт, смерть венчает большинство явлений” [8, с.27, 29, 91].

То, что современный драматург как бы передоверяет один из основных философских мотивов шекспировской трагедии героям-пешкам, само по себе симптоматично, так как в соответствии с этим меняется и трактовка этого мотива. Для Гамлета смерть - это вечная загадка бытия, вопрос вопросов, в суть которых стремится проникнуть принц датский даже ценой собственной жизни. Для героев новой пьесы смерть не таит в себе ничего таинственного, это черта, предел, в который упирается их так, по сути, и не начавшаяся жизнь.

“Гиль (о смерти): Это когда человек не сможет появиться вновь, вот и все. Сейчас ты его видишь, а в следующий момент уже нет, верно. Сейчас он здесь, и вот его уже нет, и он никогда не вернется” [8, с.62].

Интересно отметить, что вся пьеса Т. Стоппарда является искусной сценической актуализацией знаменитого шекспировского тезиса: “Весь мир – театр, люди - актеры”. Этот афоризм становится структурообразующим принципом всего произведения, и все то, что происходит на сцене, является его последовательной расшифровкой.

Не случайно бродячие комедианты, исполняющие в пьесе Шекспира служебные функции, здесь превращаются в главных действующих лиц, несущих основную смысловую нагрузку. С их появления начинается действие, они появляются в кульминационные моменты пьесы, они же ее завершают. Их мелодия звучит на всем протяжении действия, их комментарии выражают основные авторские идеи. Актеры проигрывают то, что еще только должно произойти, так, как будто у них есть уже готовая пьеса, например, эпизод отправки Гамлета в Англию, подмены письма и последующей казни двух сопровождающих, в которых Розенкранц и Гильденстерн с ужасом узнают самих себя. Именно так впоследствии и закончится их собственная история.

Театр и реальность в пьесе Стоппарда сплетаются в нерасчленимый клубок, в результате трудно сказать, где кончается театр и начинается жизнь. В пьесе бесконечно обыгрывается глагол *to act*, означающий одновременно *действовать*, *поступать* и *играть*. Розенкранц и Гильденстерн чувствуют себя то персонажами какой-то неведомой им пьесы, то зрителями собственной жизни: “Роз: Я чувствую себя зрителем - паршивое дело!” [8, с.30].

Оба эти понятия - *зритель* и *персонаж* в данном контексте глубоко близки по сути – оба выражают идею пассивности, зависимости и невозможности что-то предпринять и изменить в окружающем мире или в собственной судьбе. Эта мысль о предопределенности человеческой судьбы также выводится Стоппардом из шекспировского афоризма, ибо само понятие *театр* предполагает наличие пьесы, автора и режиссера, актер при этом лишь выполняет то, что ему предписано, следуя авторскому режиссерскому замыслу:

Актер: У нас все написано. Мы трагики, мы следуем указаниям, и у нас не может быть никакого выбора [8, с.58].

Так и Розенкранцу с Гильденстерном все время кажется, что они выполняют чей-то замысел, что за них уже все решено:

Гиль: Выполняй указания, и все будет в порядке.

Роз: Как долго?

Гиль: Пока события не исчерпают себя. Здесь действует какая-то логика, - все решено за тебя, так что не беспокойся! [8, с.29]

Эта идея предопределенности закреплена также и в жестко фатальном названии - *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* – так, с самого начала обозначен тот предел, к которому стремится действие.

Вместе с тем тезис “мир - театр” является для современного драматурга также воплощением идеи относительности всех жизненных явлений. Театр в его понимании становится синонимом нереальности, это маска, которую носит истина:

Актер: Все следует принимать на веру, ибо истина это лишь то, что *кажется* (выделено мной. - В. Ш.) истинным [8, с.45]).

Строго говоря, это опять же почти цитата из Шекспира - вспомним Гамлета, который говорит: “нет ничего ни хорошего, ни плохого, это размышление делает все таковым” [5, с.56]. И в своей пьесе Стоппард последовательно создает образ лживой, бесконечно меняющей лики реальности, жизни-карнавала, где правда и ложь, жизнь и смерть, порок и добродетель - всего лишь маски, скрывающие истину:

Розенкранц и Гильденстерн узнают самих себя в пьесе, которую представляют комедианты, и в то же время постоянно путают, кто есть кто в жизни. Бродячие актеры появляются в самые драматические моменты пьесы, превращая их в фарс, в то же время фарс подчас приобретает зловещее звучание.

Мысль об относительности всего сущего дополняется в пьесе также мотивом игры, являющимся здесь одним из основных. Действие начинается с того, что Роз и Гиль играют в “орел-решка”, это повторяется неоднократно на протяжении всей пьесы. Они играют в вопросы и ответы, “угадай, в какой руке”. Так мотив игры так же, как и образ театра, служит в пьесе средством воплощения философского

релятивизма драматурга.

Таким образом, используя в своей пьесе не только шекспировский сюжет, но и целый ряд шекспировских мотивов, Стоппард дает им прямо противоположное толкование, деконструируя оригинал и выводя из шекспировского материала собственную философскую концепцию. Всем ходом своей пьесы Стоппард последовательно утверждает непознаваемость истины, трагическую детерминированность человеческого существования, полное отчуждение индивида от истории, общества и даже собственного Я, то есть создает типично экзистенциалистскую концепцию личности.

1.2. Феминистские римейки шекспировских пьес

Шекспировское наследие не оставило равнодушными и женщин-драматургов, большинство из которых воспринимало Шекспира как наиболее типичного представителя патриархального канона. Этот процесс начался с феминистской критики, возникшей как явление в 1960-х годах и занимающей сегодня прочное место в современном шекспироведении. Согласно исследованию Кэрол Нили *Феминистские модели в шекспироведении*, в феминистской критике существует три наиболее ярко выраженных подхода к анализу шекспировских произведений:

компенсирующий, основанный на переоценке характеров шекспировских героинь, с целью избавления от традиционных патриархальных стереотипов, присутствующих в прежней критике;

оправдательный, делающий акцент на социальных условиях существования женщин в елизаветинском обществе, их дискриминации, что, в конечном счете, объясняет пассивную позицию одних и жестокость других героинь;

преобразующий, рассматривающий противодействие женщин силам патриархата в их стремлении отстаивать свое "я" [9].

Трудно не согласиться с исследователем Н.В.Зониной, которая считает, что в целом, несмотря на многие интересные наблюдения, эта критика "весьма тенденциозна" [10]. Забегая вперед, можно сказать, что тем же самым часто грешат и пьесы женщин-драматургов, основанные на шекспировских сюжетах. Причем они, как правило, объединяют те вышеупомянутые подходы, которые были выработаны феминистской критикой. Это явление получило распространение во второй половине XX века и стало составной частью общего пересмотра патриархального канона с точки зрения женской перспективы, характерного для современной феминистской литературы в целом. Деконструкции подвергаются прежде всего те знаменитые тексты, протагонистами которых являются мужчины, а женские образы с точки зрения феминистской критики, показаны через призму мужского восприятия, а следовательно, однобоко и клишировано. Именно так большинство феминистских критиков расценивает Шекспира, считая, что женские образы в его пьесах, как остроумно в свое время заметила Вирджиния Вульф, это мужчины, переодетые в женское платье. Отсюда и желание переписать, дописать, подкорректировать, то есть, дать шекспировским сюжетам новую, феминистскую перспективу. Яркими примерами этого явления может служить пьеса *Дочери Лура*, написанная творческой группой английских женщин драматургов *The Women's Theatre Group*, и пьеса *Доброй ночи, Дездемона (Доброе утро, Джульетта)* известной современной канадской писательницы и драматурга Энни МакДональд.

Пьеса *Дочери Лура* представляет собой предысторию событий, разворачивающихся в трагедии Шекспира *Король Лир*. В целом эта предыстория создается с целью перенести акценты, намеченные автором-мужчиной, с одних образов на другие, на тех, чей психологический облик, по мнению авторов-женщин, недостаточно раскрыт. [11]

Пьеса представляет собой описание-комментарий того уклада

жизни в семье короля Лира, который предшествовал моменту раздела королевства между тремя дочерьми. Рассказ ведется от лица шута короля. Во многом он выполняет здесь ту же функцию, что и шут в трагедии Шекспира: ему свойственны мудрость и понимание жизни, что он и пытается донести до всех остальных героев пьесы. Он также исполняет роль хора-комментатора событий, помогая связать разрозненные фрагменты. Кроме того, он привносит в пьесу карнавальное начало, перевоплощаясь то в один, то в другой образ (король, королева, кормилица), проигрывая сцены из прошлого. При этом шут в новой пьесе - андроген (феминистские драматурги часто используют этот прием, считая, что он помогает избавиться от стереотипных представлений о гендерных ролях). Нетрудно заметить, что авторы этой пьесы стремятся к более глубокой мотивации женских образов, в особенности отрицательных. Эту мотивацию они ищут, прежде всего, в подоплеке семейных отношений, вследствие чего в переработанной версии и становится необходимым дополнение недостающих звеньев в лице матери-королевы и кормилицы. Все это приводит к смене акцентов, и протагонист - *король Лир* - превращается в неоправданно жестокого тирана, узурпатора, привыкшего распространять свою власть не только на подданных, но и на членов своей семьи, в частности, на женщин. Интересно, что сам он не появляется на страницах трагедии. О нем лишь вспоминают, его поведение описывают, комментируют, его видят со стороны, но не более. Так, все происходящее показывается и оценивается только через призму женского восприятия, женские образы становятся центральными, полностью вытесняя мужские.

Пьеса *Доброй ночи, Дездемона (Доброе утро, Джульетта)* Энн МакДональд - представляет собой остроумный феминистский римейк сразу двух шекспировских пьес - *Ромео и Джульетта* и *Отелло*. На наш взгляд, эта пьеса намного самобытнее, глубже, и интереснее

предыдущей, а потому заслуживает большего внимания.

В свою пьесу Энн МакДональд непосредственно вводит текст шекспировских оригиналов, в результате чего произведение изобилует как прямыми цитатами (драматург даже отмечает их курсивом), так и реминисценциями. Подобный бриколаж создает комический эффект и помогает интересно раскрыть возможности языка Шекспира. При этом пьеса представляет собой текст в тексте и театр в театре - излюбленный прием самого Шекспира - так как в ней фигурирует история современной героини, помощницы профессора Королевского Университета, - Констанции Ледбелли.

В течение 10 лет она работает на профессора Клода Найта и параллельно трудится над докторской диссертацией, посвященной исследованию рукописей, которые, по ее мнению, могли служить источниками к пьесам Шекспира *Ромео и Джульетта* и *Отелло*. Очевидно, что героиня, будучи глубоким знатоком языка и литературы, получает огромное удовольствие от своей работы с текстами оригиналов. Ей удается настолько хорошо вжиться в трагедии Шекспира, что уже на бессознательном уровне она начинает воспринимать шекспировские образы и сюжеты как нечто реально существующие. Этот бессознательный уровень и попыталась высветить драматург, для чего она прибегает к другому излюбленному шекспировскому приему – приему сна (“сон - это окно в другую реальность”). Так, во сне героиня попадает на место действия сначала пьесы *Отелло*, а затем *Ромео и Джульетта*. Забавно то, что Констанция не просто засыпает, а исчезает в мусорной корзине, полной ее же рукописей. Таким образом, Констанция как бы погружается в мир собственных филологических изысканий, иллюзий и фантазий, в котором ей предстоит реализовать все то, что не удавалось в настоящей жизни. Это поясняет хор, который фактически дает ключ к пониманию пьесы:

"You've witnessed an impossible event-
a teacher, spinster - "old maid", some would say
whose definition of fun and excitement
is a run of "ibids" in an essay,
disappears before your very eyes.
Suspend your disbelief. Be foolish wise.
For anything is possible you'll find
Within the zone of the unconscious mind" [12, с.28]

(Вы стали свидетелями невероятного явления: учительница, старая дева, балдеющая от сносок в диссертации, вдруг пропадает на ваших глазах. Но попридержите ваше недоверие. Будьте наивны и мудры, так как вы убедитесь, что все возможно в нашем подсознании.)

В следующих сценах читатель встречает Констанцию в качестве активнейшей участницы действий трагедий, причем ее появление коренным образом ломает первоначальный вариант сюжетов. Сама Констанция не находит ничего удивительного в своем личном присутствии, и в происходящих метаморфозах она лишь хочет найти автора данной версии, что, по ее мнению, облегчит работу над диссертацией. Таким образом, в сюжетную ткань пьесы привносится еще и своего рода детективное начало, причем роль детектива в данном случае выполняет ученый-филолог.

Констанция как исследователь абсолютно убеждена, что в известных нам вариантах шекспировских трагедий опущен очень важный персонаж - мудрый дурак (wise fool), то есть шут, появление которого в нужную минуту могло бы радикально изменить ход событий. Именно в этой функции в трагедиях и появляется сама Констанция. Так, она раскрывает глаза Отелло на клевету Яго и тем самым предотвращает трагическую развязку. Далее следует череда невероятных событий, которые могли произойти лишь во сне, особенно

во сне филолога-шекспироведа: Отелло начинает боготворить Констанцию, что приводит к беспричинной ревности Дездемоны. Яго в свою очередь продолжает свою корыстную игру, но объектом его клеветы теперь становится не Дездемона, а Отелло. Такое положение дел дает возможность Дездемоне проявить себя совершенно с новой стороны. Комизм ситуации проявляется в том, что она перенимает не только манеру поведения своего мужа в состоянии ревности, но и его манеру излагать свои мысли - автор вкладывает в уста Дездемоны слова шекспировского Отелло:

“Damn her lewd spy! O damn her, damn her,
O... to confess then die - first to die, then to confess -
I’ll chop her into messes.
How shalt I kill her Iago?” [16, с.51]

Кто бы мог представить, что ревность так преобразит нежную и чистую Дездемону?! Так, меняя Отелло и Дездемону местами, автор как бы уравнивает мужскую и женскую позиции, имплицитно подтверждая характерный феминистский тезис о том, что манера поведения зависит не столько от половой принадлежности, сколько от ситуации, в которой оказались герои.

В следующей сцене Констанция, переодетая в мужскую одежду, появляется в самый разгар ссоры между Тибальтом и Ромео. Она также считает необходимым вмешаться в спор и представить Тибальту его нового родственника Ромео, тем самым предотвращая трагический исход событий. Но, в результате исчезновения препятствий на пути влюбленных, исчезает и сама любовь - шекспировский образ мгновенной, пылкой и страстной любви не выдерживает испытаний. Вскоре после такого вмешательства происходит ссора между возлюбленными - оба начинают искренне сожалеть о заключенном браке. Дальнейшее развитие событий пьесы явно продиктовано

стремлением автора, как и в предыдущей части, разрушить устоявшиеся штампы зрительского восприятия, деконструируя шекспировский текст. И вновь автор использует для этого характерный для феминистского театра прием трансвеститии. Ромео, так же как и Джульетта, влюбляется в юношу Констанца. В сцене признания в любви он ведет себя с объектом своего обожания так же, как вел себя ранее с Джульеттой. Автор явно иронизирует по поводу героев, подчеркивая их юношеский пыл и незрелое отношение к жизни.

Не осталась незамеченной драматургом и знаменитая сцена в саду, но и она претерпевает существенные изменения. Сначала Джульетта, ошибочно думая, что Констанция – мужчина нетрадиционной ориентации, надевает мужской костюм и приходит в сад, чтобы признаться ему в любви, а чуть позже с такими же намерениями ее сменяет Ромео. Как и в предыдущей сцене с Дездемоной, происходит перераспределение ролей - автор вкладывает в уста новой Джульетты, текст шекспировского Ромео.

В заключительных сценах пьесы Констанция выясняет, что в конечном итоге она сама исполнила роль того мудрого шута, которого тщетно пыталась обнаружить в оригиналах. В данном случае ее функция отчасти сродни функции шута-андрогена в *Дочерях Лиры*, так как она выступает и в роли мужчины, и в роли женщины, разрушая таким образом гендерные стереотипы. Все это, в конечном счете, превращает трагедию в комедию, а Констанция предстает как автор-постмодернист, производящий деконструкцию и децентрализацию хрестоматийного текста, что неизбежно приводит к изменению его жанра.

Но, как уже отмечалось ранее, главная героиня - это самостоятельный, психологически мотивированный образ. Из первых сцен мы узнаем, что в течение многих лет она живет в зависимости от мужчины как на профессиональном, так и на личностном уровне. Но желание понять себя - "I must find my true identity" [12, с.35] приводит ее к

перерождению, с чем ее и поздравляют Дездемона и Джульетта в конце пьесы. Она постигает смысл своего существования, что позволяет ей переосмыслить свою жизнь. Благодаря своеобразному общению с шекспировскими персонажами, Констанция не только дает характеристику своему образу жизни, но и в соответствии с теорией Фрейда раскрывает свои тайные амбиции и желания, становится сильнее, избавляясь от навязчивых комплексов неполноценности.

Общение Констанции с персонажами шекспировских трагедий представляет интерес не только с психологической точки зрения, но и с языковой. На языковом уровне игра с самим текстом оригинала порождает большое количество забавных парадоксов. Комизм ситуации возникает благодаря включению современного языка и соответствующих ему реалий в иную историческую эпоху. Так, в диалоге с Дездемоной Констанция, описывая жизнь в Академии, метафорично называет мужчин, имеющих высокую должность, "sacred cows" (священные коровы): You run the risk of contradicting men/ who've risen to the rank of sacred cows" [12, с.39]. Позднее Дездемона, подозревая Констанцию в колдовстве, цитирует ее слова так, будто та *превращала* мужчин в священных коров. Аналогично Дездемона понимает в буквальном смысле образное выражение Констанции "рабский труд". А выражение "foolscap", обозначающее на современном языке "рукопись", в ее восприятии звучит как "fool's Cap" - шапка шута" - этот прием создания комического эффекта путем буквальной расшифровки метафор был присущ и самому Шекспиру. Эти примеры можно было бы продолжить. Все это способствует созданию карнавальной атмосферы, характерной для ранних комедий великого Барда.

Таким образом, можно сказать, что вышеприведенные пьесы отражают многие характерные черты современной феминистской драматургии. Прежде всего, это стремление взглянуть на хрестоматийные произведения патриархального канона с позиции

женщин. Шекспировские пьесы, как мы уже отмечали, здесь занимают далеко не последнее место. Новый взгляд заключается в попытке отрешиться от устоявшихся стереотипов, прежде всего в отношении женских образов, а также в целом в переосмыслении картины мира, увиденного глазами мужчины. В этих произведениях, как правило, используются многие характерные приемы постмодернизма - интертекстуальность и бриколаж, децентрализация и деконструкция. Наиболее характерными именно для феминистской драмы приемами являются перераспределение гендерных ролей и трансвестиция. На наш взгляд, как показывают вышеприведенные примеры, наиболее эффективными оказываются те произведения, в которых авторы следуют по пути, проложенному самим Шекспиром, используя приемы карнавализации, театра в театре, языковую игру, еще раз подтверждая справедливость знаменитого шекспировского тезиса: "весь мир – театр, а люди в нем актеры".

На основе проделанного анализа нескольких наиболее характерных римейков шекспировских пьес в современной западной драматургии представляется возможным сделать следующие выводы.

Обращение к наследию Шекспира – несомненно, одна из наиболее живучих и плодотворных традиций западноевропейской литературы. Вместе с тем каждое поколение как бы создает своего Шекспира, обращается к тем сторонам творчества великого Барда, которые в большей степени созвучны современной аудитории. Современная английская драматургия, как и драматургия многих других стран Запада, самым тесным образом связана с движением молодежного протеста, бунта против устоявшихся канонов в жизни и в искусстве. Это не могло не сказаться и в трактовке шекспировских источников. В большинстве случаев мы видим явное снижение шекспировской ситуации, стремление ниспровергнуть стереотипное восприятие классики. Основная цель - рассмотреть шекспировский материал через призму

авторских идей, современных философских концепций, которые выстраиваются, благодаря привнесению в известные сюжетные ситуации и мотивы принципиально новых акцентов.

Использование шекспировских источников в современных пьесах, как мы попытались показать, крайне разнообразно. Они могут быть использованы на уровне фабулы или даже сюжета. Шекспировский материал часто выступает в качестве реминисценций - в пьесах используются отдельные образы, мотивы, идеи, символы. Во многих случаях шекспировский текст вводится в пьесу по принципу контрапункта - так возникает скрытая полемика с источником. Отдельные шекспировские мотивы могут выступать в качестве структурообразующих принципов.

Что же касается драматургической техники, то пьесы эти крайне неоднородны в стилевом отношении. Здесь, прежде всего, ощущается значительное влияние эстетики Брехта: это широкое использование эффекта очуждения – употребление современного языка, введение современных реалий, гротеск, нивелировка исторического колорита, склонность к моделированию. В то же время в этих пьесах прослеживается и определенное влияние Б. Шоу с его насмешливым отношением к авторитетам, острой парадоксальностью, стремлением вывернуть наизнанку привычные понятия. Кроме того, как неоднократно отмечала советская и зарубежная критика, пьесы современных английских драматургов во многом тяготеют к драме “абсурда” и “театру жестокости”.

Все это может создать впечатление коренной ломки шекспировской традиции, резкого ее отрицания в современной драматургии. В то же время, если вдуматься, молодые авторы сами во многом идут по пути, проложенному в свое время Шекспиром, который, заимствуя известные сюжетные схемы, придавал им совершенно иное звучание, интерпретировал в соответствии с потребностями своей эпохи и собственными философскими взглядами, приспособлявая таким

образом для решения качественно новых эстетических задач. При этом настойчивое обращение все новых и новых поколений драматургов к наследию Шекспира, несомненно, является убедительным свидетельством непреходящего значения творчества великого художника, поистине неисчерпаемой глубины идейной и образной системы его драматургии.

1.3. Российская гамлетиана

Шекспир – не менее знаковая фигура и для отечественной постмодернистской драмы, хотя шекспировские римейки появились в российском театре гораздо позднее. Для одних драматургов он является воплощением классического канона, который давно пора пересмотреть и разрушить, для других – союзником и даже партнером по игре с текстом, устоявшимися формами, новаторским приемам. Снова и снова переписывая Шекспира, авторы стремятся не только и не столько деконструировать пьесы великого Барда, сколько очистить его от музейного глянца, вдохнуть новую жизнь в хрестоматийные произведения, вскрыть внутренний потенциал текста. Не удивительно, что чаще всего предметом игры становится *Гамлет* - самая популярная и, возможно, поэтому, несмотря на разнообразие сценических интерпретаций, самая “заезженная” пьеса Шекспира. Отечественная гамлетиана весьма многочисленна. Иногда кажется, что только ленивый, выражаясь словами самодеятельного режиссера из популярной комедии, не “замахнулся на Вильяма нашего Шекспира”. Достаточно назвать имена таких именитых российских мэтров пера, как Б. Акунин, Л.Петрушевская и В. Коркия.

Акунинский *Гамлет* представляет собой вольный стихотворный пересказ шекспировского сюжета, только уже безо всяких гамлетовских “заморочек”, типа “быть или не быть”. Гамлет предстает веселым бражником, завсегдаем виттенбергских бардаков, докучающим

Офелии – “То неприличность скажет, то щипнет / А сам толстяк, и вовсе некрасивый” [13, с.36] - здесь автор явно отталкивается от известной реплики Гертруды в последнем акте о том, что Гамлет “тучен и одышлив” [14, с.152] (большинство шекспироведов считает, что слова эти были введены Шекспиром потому, что роль Гамлета исполнял уже немолодой и весьма солидный Ричард Бербедж). В то же время за исключением некоторых деталей (Офелия в сцене сумасшествия выметает мусор, потом скачет на метле, как на лошадке; Полоний оказывается заговорщиком; “мышеловку” разыгрывают не актеры, а сам Гамлет с Розенкранцем и Гильденстерном; Гамлет-старший был не убит, а доведен до самоубийства – сам выпил яд, узнав об измене жены с братом), действие в целом следует шекспировскому сюжету вплоть до последней сцены, когда Гамлет умирает на руках друга, и появляется Фортинбрас. Вот тут-то и становится ясен скрытый замысел автора. В акунинской пьесе единственного преданного друга Гамлета зовут *Гораций*, что должно было с самого начала насторожить внимательного читателя, а позже выясняется, что он из рода фон Дорнов, ну а уж, коль скоро, в игру вступил предок любимого акунинского героя Фандорина, то понятно, что без его вмешательства не обошлось. Выясняется, что этот самый пассивный в трагедии Шекспира персонаж выполнял роль кукловода, манипулирующего всеми остальными, чтобы расчистить путь Фортинбрасу к датскому трону.

Фортинбрас: С такими слугами, как вы, фон Дорн

Нетрудно стать великим государем.

Но как вам удалось в один прием

Расчистить путь мне к датскому престолу?

Гораций: Это было не так трудно, милорд. Понадобился маленький фокус с призраком, подмененное письмо, душеспасительная беседа с королевой, да несколько капель яда, которым я смазал клинки перед поединком. Ваши мнимые пираты, доставившие Гамлета обратно в

Данию, исполнили задание безукоризненно. Единственно серьезную угрозу представлял заговор французской партии, но мне удалось вовремя устранить ее предводителя Полония, а молодой Лаэрт был неопасен.

Фортинбрас: Вы истинный кудесник, друг Гораций.

Гораций: О нет, ваше высочество, я всего лишь исследователь человеческой природы [13, с.112-113].

Итак, переписав шекспировского *Гамлета*, Акунин вписал еще одну страницу в родословную своего любимого героя. И сам автор в этом сознается, обозначив свое произведение как *Гамлет. Версия*.

Пьеса Петрушевской названа *Гамлет. Нулевое действие*. Автор переписывает не всю трагедию, а лишь ее начало, которое представляет собой своего рода преамбулу к основному действию. Здесь также есть свой кукловод, согласно замыслу которого будут происходить все последующие события пьесы. И, как и в пьесе Акунина, им становится персонаж, чью роль многие постановщики Шекспира и вовсе вымарывали из пьесы, - Фортинбрас. Именно по его указанию его приближенные, они же актеры – Пельше, Зорге и Куусинен (вряд ли стоит искать в этих именах политическую подоплеку) четыре месяца “ошиваются в виде театральной труппы, как шпионы” вокруг замка. Из их рассказа мы узнаем, что Гамлет-старший почил по вине повара от несварения желудка, после чего его мать Гертруда, которую они называют *герой труда*, вышла замуж за его брата, которого они называют *Клавдея*, а “молодой принц Гамлет Гамлетович вообще сошел с круга и поэтому повсюду ищет, кого бы убить, под лозунгом “пидарасы, идите на меня все” [15, с.254]. Этого Гамлета, по свидетельству рассказчиков, как и шекспировского, тоже мучает вопрос “быть или не быть”, правда в их интерпретации он выглядит иначе:

ПЕЛЬШЕ:сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

КУУСИНЕН: Все время так: бить или не бить.

ПЕЛЬШЕ: Выть или не выть...Пока не воет.

ЗОРГЕ: Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

ПЕЛЬШЕ: Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

ЗОРГЕ: Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

КУУСИНЕН: Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

ПЕЛЬШЕ: Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму. [15, С.254].

Так, ключевой вопрос шекспировской трагедии тиражируется, порождая серию симулякров, подменяющих суть структурой и сводящих саму проблему к нулю.

Далее для Гамлета и Марцелла разыгрывается спектакль. Над стеной замка по натянутому канату, периодически срываясь и ругаясь по этому поводу, ходит Зорге, одетый в доспехи, со свечой в руке и взывает к отмщению. После чего Гамлет заключает: "Как же он мучается, неотомщенный. Все. Встали и пойдем выпьем." [15, с.278]. Так мы получаем еще одну возможную мотивацию того, что происходит в оригинале. Однако Петрушевская не была бы Петрушевской, если бы, сведя все происходящее через клоунаду к "нулевому действию", на этом поставила бы точку. На следующей странице мы читаем: "Уильям Шекспир "Гамлет". Акт II (Далее по тексту)". Тем самым, автор, вволю насладившись вместе с читателями литературной игрой, в конечном счете возвращает нас к источнику.

Пьеса Виктора Коркия носит название *Гамлет.ru*, что, с одной стороны, отсылает читателя к России, а с другой – к виртуальной

реальности, компьютерной игре, где всегда возможно вмешаться, изменить ход событий щелчком компьютерной мышки. Кстати, "мышинная тематика" достаточно широко развернута в пьесе: если в шекспировской трагедии Гамлет называет Полония, спрятавшегося за портьерой, крысой, то здесь он повсюду таскает с собой большую белую крысу, объясняя, что "крыса есть мышь неестественной величины", также он устанавливает на сцене реальную мышеловку, в которую по очереди попадают почти все персонажи пьесы. Так заявляются основные принципы построения пьесы

– актуализация метафор и идиом, буквальное объяснение терминов:

ГАМЛЕТ: Осел – это козел с ушами. Козел – это осел с бородой. Борода – квинтэссенция козла. Уши – квинтэссенция осла. <...> Прах – квинтэссенция человека. У вас, милостивый государь, есть квинтэссенция? [16, с.22-23].

АНИКСТ: Трагедия – дословно песнь козлов, она же песнь козлиная. Трагос – по-гречески - козел, а одэ - песнь. [16, С.23]

ГАМЛЕТ: Если Вы – козел, и у вас есть песня – это трагедия [16, с.24];

- разложение на составляющие устойчивых выражений:

ГАМЛЕТ: Вы мыслите, а я существую" Вы существуете, а я живу! Вы говорите, а я мыслю!..

В целом все это восходит к шекспировской языковой игре, но в данном случае доводится до полного абсурда, тем более что, как правило, материалом подобной деконструкции становится текст оригинала:

ГАМЛЕТ: Мир – это тюрьма, в которой заключена Дания.

Дания – это тюрьма, в которой заключен мой череп.

Мой череп – это тюрьма, в которой заключена моя мысль.

Моя мысль – это тюрьма, в которой заключено мое я.

Мое я – это тюрьма, в которой заключен весь мир [20, с.4].

Интересно, что сам прием доведения до абсурда логического умозаключения часто используется Шекспиром в *Гамлете*, достаточно вспомнить рассуждения принца о том, как Александр Македонский может стать затычкой для пивной бочки [14, с.136].

Фигура покойного шекспироведа Аникста – своеобразный ключ к пониманию замысла пьесы. Александр Абрамович абсолютно счастлив, обнаружив, что находится внутри боготворимого и проанализированного им вдоль и поперек шедевра. Однако, попав сюда, он оказывается полностью сбитым с толку сумасшедшим карнавалом, царящим вокруг, в котором в конечном итоге он сам вынужден принять участие. И если в первом акте он был совершенно потерян от невозможности объяснить происходящее, то во втором акте, который он открывает в облике Гамлета – весь в черном, с флейтой в одной руке и черепом в другой – Аникст сам декларирует правила игры:

АНИКСТ: Господа призраки! Ваша трагедия в том, что вы не ощущаете ее как трагедию. Вы уже поняли, что мы находимся по ту сторону добра и зла? Кто-нибудь хочет поддержать мой череп? Сыграть на флейте? Сыграть роль отца вечной материи? Сыграть в ящик? Кто не играет, тот проигрывает, господа призраки!... [16, с.32].

Так ключевым словом становится игра, что в свою очередь заставляет вспомнить знаменитый тезис Шекспира “Весь мир сцена”. В пьесе Коркия играют все: играют в *Гамлета*, проигрывая и переиначивая известные сцены, жонглируя расхожими цитатами, тем самым лишая их смысла:

ГАМЛЕТ: Есть вещи, друг, Горацио, что и не снились нашим мудрецам

ГОРАЦИО: Нашим, милейший принц?

ГАМЛЕТ: Я хотел сказать – вашим.

ГОРАЦИО: Вашим, милейший принц?

ГАМЛЕТ: Я хотел сказать – и нашим, и вашим.

ГОРАЦИО: И нашим, и вашим, милейший принц?

ГАМЛЕТ: Я хотел сказать – мудрецам [16, с.38].

Герои играют отрывок из чеховской *Чайки*, инсценируют убийство Цезаря, разыгрывают сцены из *Антония и Клеопатры*, меняются ролями и даже полами. Релятивизм, относительность, заявленная словами Гамлета “вещи не бывают хорошими или плохими сами по себе, но наша мысль делает их таковыми” определяет происходящее на сцене. Постепенно тезис “весь мир – сцена” перерастает в тезис “весь мир – текст”. Пьеса строится по принципу перекрестных ссылок словаря-тезауруса или системы поиска в интернете, когда каждое слово тянет за собой цепочку возможного использования слова или его синонима в контексте, в конечном счете ничего общего не имеющего с исходным, а потому зачастую разрушающим его первоначальный смысл. Так флейта логически превращается в “волшебную флейту”, упоминание о ней тут же приводит к Моцарту, а там, где Моцарт, неизбежно возникает Сальери, что в свою очередь возвращает нас к теме отравления. Глагол *быть* тянет за собой всю свою парадигму, а форма прошедшего времени *был* логически выливается в “кто *был* ничем, тот станет всем”. Сумасшедшая Офелия появляется с чучелом чайки и заявляет: “Синьоры, я – Луна, планета снов!”. Так *Гамлет* превращается в гипертекст, в котором с помощью перекрестных ссылок можно найти все – от античных авторов, Ницше и Чехова до строк из интернационала. В третьем акте этого безумного карнавала Гамлет просит Аникста

объяснить смысл его (Гамлета) трагедии, на что почтенный литературовед раздражается лекцией, начиненной расхожими шекспироведческими клише - "Гамлет – это трагический герой", "Он воплощает трагедию гуманизма"; "Образ Офелии – это сама поэзия"; "Ее смерть глубоко символична"; "Всю трагедию Гамлет обличает зло", - в итоге переходящей в самопародию:

АНИКСТ: Гамлет убивает отца Офелии, случайно спутав его с крысой. Все утешают ее тем, что он не долго мучился и умер хорошо. Но Офелия безутешна, и Гамлет произносит монолог "Быть или не быть". Этот монолог ужасно трагичен. Все приходят в неописуемый восторг и от ужаса убивают друг друга.

ГАМЛЕТ: А в чем, собственно, смысл трагедии?

АНИКСТ: В трагедии так много смыслов, что все умники сходят с ума. Но основные – это квинтэссенция гуманизма. [16, с.66]

Так мы еще раз убеждаемся, что образ покойного Аникста является знаковым для пьесы Коркия. Во-первых, это знак литературной, чисто филологической игры, в которую авторы приглашает включиться посвященных. Во-вторых, это откровенное пародирование затертых литературоведческих клише, недаром персонажи часто и совершенно бесплодно обсуждают различные термины, например:

ГАМЛЕТ (о чайке): Это не чучело. Это символ <....> Символ того чучела, которое является чучелом символа <...> Это чучело – символ трагедии нашего театра <....> Доктор, какую роль играет чайка в чеховской *Чайке*?

АНИКСТ: Заглавную.

ГЕРТРУДА: Какую?

АНИКСТ: Роль занавеса

ГАМЛЕТ: <...> (в зал) Дамы и господа! Чайка – это фаллический символ нашего времени! [16, с.81].

Это наводит на мысль о том, как часто нагромождение умных слов может привести к абсурду, и все это, как говорил Гамлет, “слова, слова, слова”, в которых может утонуть смысл. Недаром, как известно, французская драма абсурда родилась как пародия на интеллектуальную драму, где слишком много говорили. И, в-третьих, выведя на сцену мэтра классического литературоведения, автор тем самым хочет сказать, что его текст нельзя разбирать по этим канонам, да и не стоит пытаться, иначе с нами может произойти то, что, собственно, и происходит в пьесе со знаменитым шекспироведом - полное помутнение разума. И все же, понимая это, мы попадаем в мышеловку бесконечной литературной игры, из которой автор не исключает и самого себя – в заключительной сцене Гамлет появляется на авансцене с мышеловкой в руках, в мышеловке сидит былая крыса.

ГАМЛЕТ: Полагаете, что это я в виде крысы? Ошибаетесь, друзья! Это – автор нашей трагедии Виктор Коркия. Он родился в год крысы, и поэтому в нашей трагедии играл самого себя. Достает крысу из мышеловки и сажает ее на плечо.

(Крысе) Что-что?

Принимает трагическую позу

Быть или не быть!.. [16, с.93]

Так, если Петрушевская финалом своей пьесы приглашала перечитать Шекспира, то Коркия своим финалом приглашает к продолжению игры, которая может продолжаться бесконечно.

Пьеса братьев Пресняковых *Изображая жертву*, на первый взгляд, не имеет ничего общего с гамлетовской темой. Однако, особенно после

ее экранизации по сценарию тех же авторов, ее стали называть новым российским *Гамлетом*. Что же позволило авторам и режиссеру так органично и безболезненно для исходного материала ввести в фильм эксплицитные гамлетовские параллели и тем самым поднять ее на более высокий уровень обобщения? Это пьеса о молодом человеке, кстати, гамлетовского возраста – ему 30 лет, который имеет странную работу – он изображает жертву во время следственных милицейских экспериментов. Он не задается никакими философскими вопросами, но вся его жизнь построена по принципу *быть/не быть*, которые сменяют друг друга, как две стороны монетки в игре в орлянку. Он жив, но постоянно изображает тех, кто перешел в небытие; он жив, но испытывает постоянный страх – он боится высоты, боится воды, ему “страшно выходить на улицу...даже за хлебом...даже так – прогуляться...” [17, С.28], а в конечном счете, он боится жизни, недаром в фильме он сам говорит о себе: “Я не живу!”. Символом этого страха становится бейсболка, которую он не снимает, даже, когда ложится спать. В то же время, эта бейсболка, напоминает шутовской колпак, который, фигурально говоря, надевает на себя Гамлет, для которого это тоже становится своеобразным средством самозащиты. Как и Гамлету, Вале – так зовут героя Пресняковых - неуютно в этом мире, и он прячет свою тоску и растерянность за ерничеством и шутовством.

Ассоциации с *Гамлетом* возникают и в самом названии. Для того, чтобы разоблачить короля Клавдия, Гамлет представляет пьесу *Мышеловка*, в которой изображается убийство Гамлета-старшего, что также становится своего рода следственным экспериментом.

Как и во многих пьесах Шекспира, у Пресняковых все преступления, по поводу которых проводятся следственные эксперименты, совершены из ревности – в хрущевках, закусокных, общественных туалетах и бассейнах кипят шекспировские страсти.

Но есть и более скрытая отсылка к Шекспиру. Вся реальность, изображенная в пьесе, предстает огромным сумасшедшим театром, в котором все что-нибудь или кого-нибудь изображают. Валя изображает жертвы убийств, сами убийцы изображают себя; милиционеры шутки ради спаивают до беспамятства рядового Заварова и, нарядив в женское, под проститутку, бросают пьяного в "обезьянник"; капитан, разыгрывая жену на первое апреля, запихивает ей в тюбик вместо зубной пасты горчицу; пожилая "поддатая" седая женщина в японском ресторанчике изображает "японку с судьбой"; "другой капитан" изображает убитого капитана, на что Валя резонно вопрошает его:

ВАЛЯ: А кто будет вами?

ДРУГОЙ КАПИТАН: Мною, в смысле, как?

ВАЛЯ: Ну, в смысле тем капитаном, который ведет следственный эксперимент, раз вы будете капитаном, который вел тот следственный эксперимент, то кто-то должен вести этот следственный эксперимент...
[17, С.63]

"Кто-то из дирекции ресторана" тоже предлагает "кем-то побыть". Так ужасное оборачивается детской игрой: "я достал пистолет и ему в затылок...пультнул пару раз" [17, с.70], трагедия превращается в фарс, и в этом неумном карнавале сменяющих друг друга симулякров полностью растворяется реальность.

Пьеса завершается разговором двух киношников, которые обсуждают идею нового фильма, героем которого должен стать парень со странной профессией - изображать жертву, потому, что боится реально стать жертвой, боится умереть:

Другой мужчина: Он поэтому такую работу выбрал...Он изображает потерпевших во время следственных экспериментов...<...> прививается, в легкой форме... чтобы самому избежать...

Мужчина с бородой: Смерти!

.....

А он обязательно должен погибнуть, в конце он погибает <...> Представляешь, классный финал – опять идет следственный эксперимент, только жертву изображает другой парень, другой встал на его место!... [17, с.80].

Таким образом, мы, казалось бы, вновь видим ту самую дурную бесконечность игры и тот же открытый финал, что и в пьесе В.Коркии. Даже заглавие (деепричастие “изображая...”) подчеркивает эту незавершенность действия. Можно также признать, что у братьев Пресняковых более наглядно, зримо выражена постмодернистская симулятивность реальности, поскольку следственный эксперимент уже предполагает некое “как будто бы”. И все же пьеса *Изображая жертву* в конечном итоге принципиально отличается от безумной коркиевской версии *Гамлета*, так как за внешней несерьезностью, мнимостью здесь все же ощущается трагическая нота. Это пьеса о размытости границ между *быть* и *не быть*, о том, что, увы, “не быть” все более и более вытесняет “быть”, меняются герои, лица, судьбы, умирают одни, на их место вступают другие, но ничего не меняется, и в этом трагедия нашего времени. И именно это делает *Гамлета* Шекспира актуальным во все времена, так как это трагедия человека, чувствующего себя неуютно в своем времени. И неважно, что герой не достигает шекспировского масштаба – каждое время рождает своего героя – трагедия современных гамлетов, возможно, еще страшнее именно потому, что и сами они порождения этой “порвавшейся связи времен”. Все это и позволило тем же авторам вывести в фильме гамлетовские аллюзии на

первый план и еще более отчетливо выразить основную идею. Это является принципиальным отличием данной пьесы от предыдущих: если в тех мы имели дело с увлекательной, подчас виртуозной филологической игрой, не имеющей в виду никакой "высокой" цели, то здесь, за абсурдистской формой проступает глубокое социально-психологическое содержание, которое делает пьесу художественным событием нашего времени.

Итак, на примере рассмотренных пьес можно обозначить некоторые тенденции обращения современных отечественных авторов к шекспировскому наследию, в частности, к его самой знаковой пьесе – *Гамлет*. Большинство римейков можно без преувеличения назвать пособиями по постмодернизму, так как в них находят свое воплощение, тиражирование и даже пародирование все известные клише постмодернизма – навязчивая интертекстуальность, актуализация метафор, парцелляция и контаминация известных идиом, дегероизация, децентрализация и прочая деконструкция. При этом авторы как бы приглашают не только читателя, но и критиков включиться в увлекательную игру под названием "весь мир текст", и в глупое положение рискует попасть тот исследователь, который примет эту игру всерьез. В то же время есть пьесы, в которых мы не увидим этой причудливой филологической игры и эксплицитных отсылок к Шекспиру, но при внимательном анализе найдем немало скрытых шекспировских мотивов, помогающих восстановить связь времен и почувствовать удивительную живучесть тем и проблем, заявленных в пьесах Барда. Можно по-разному относиться к тому, как обращаются с шекспировским наследием современные авторы, но в любом случае, этот неослабный интерес свидетельствует о живучести великого классика, тем более, что путь, по которому они идут, был во многом проложен им самим.

1.4. На крыльях чеховской *Чайки*

Не будет преувеличением сказать, что второй по частотности "жертвой" постмодернистской игры как в отечественном, так и в зарубежном театре является Чехов. На крыльях чеховской чайки взлетело не одно поколение американских драматургов. Буквально каждый второй из заметных мастеров сцены США упоминал о том влиянии, какое оказал на него Чехов, но пальма первенства в этом ряду, безусловно, принадлежит Теннесси Уильямсу. Теннесси Уильямс с юности увлекался творчеством русского драматурга, считал его своим учителем, носил его фотографию в нагрудном кармане, а пьесу *Чайка* называл "первой и величайшей современной пьесой" [18, XXIII]. Он открыл для себя Чехова, когда ему было всего 24 года, и стал воспринимать жизнь своей собственной семьи как одну из чеховских пьес, в которой несчастливые люди связаны друг с другом обстоятельствами или кровными узами. Тогда же, будучи студентом Вашингтонского университета, он написал восторженное эссе *Рождение искусства (Антон Чехов и новый театр)*. Всю жизнь он мечтал поставить *Чайку*, которую называл своей любимой пьесой, в разные периоды жизни ассоциируя себя с одним из ее героев: в юности – с Константином, в зрелом возрасте – с ироничным и отстраненным наблюдателем жизни Дорном, позже – с Тригоринным – писателем с мировой славой, но далеко не удовлетворенным собой. Поэтому не удивительно, что уже на склоне лет Уильямс решился на адаптацию чеховской пьесы, которая впервые увидела свет на сцене театра в Ванкувере в 1981 году под названием *Тетрадь Тригорина*. Драматург не был до конца удовлетворен результатом и вплоть до своей смерти в 1983 году продолжал править и вносить изменения в текст. В окончательном варианте пьеса была поставлена в

Цинциннати в 1996 году на праздновании столетия со дня написания пьесы. Так, наконец, состоялась встреча двух замечательных художников XX века, состоялся диалог, который имплицитно Уильямс вел с русским драматургом всю жизнь. Влияние Чехова нетрудно увидеть практически во всех пьесах Уильямса, в одних в меньшей, в других в большей степени. Это и прямые переключки в сюжетном плане, аллюзии, использование символики, а главное, создание особой атмосферы, использование подтекста, да и "пластический театр" Уильямса можно рассматривать как развитие художественных принципов, заложенных Чеховым.

На первый взгляд, уильямсовская версия может показаться всего лишь вольным переводом, причем многие куски пьесы переданы гораздо более точно и выразительно, нежели у тех переводчиков, которые стремились к абсолютной верности оригиналу. Кстати, следует отметить, что американские драматурги не раз переводили Чехова, Среди наиболее известных такие выдающиеся фигуры, как Клод Ван Итали и Дэвид Мэмет. В то же время *Тетрадь Тригорина* это скорее интерпретация чеховской пьесы, попытка расставить те акценты, которые кажутся более важными американскому драматургу, выразить свое понимание характеров. Это повлекло за собой некоторые изменения, которые в большинстве своем могут быть заметны только человеку, хорошо знакомому с оригиналом.

Практически без изменения остались образы Нины и Константина, в то время как в характерах Аркадиной и Тригорина мы видим нюансы, отсутствующие в оригинале. В образе Аркадиной не только проакцентированы, но и добавлены черты, придающие ее облику негативный характер. У Чехова Ирина Алексеевна тщеславная, взбалмошная, скупая, но при этом очаровательная женщина, недаром все искренне восхищаются ею. Кроме того, не возникает сомнения, в том, что она действительно хорошая актриса, хотя, как и многие представители ее

профессии, нередко продолжает играть и в реальной жизни. У Уильямса же она предстает достаточно циничной и расчетливой, если не сказать хищной. Ее тщеславие гипертрофируется, и при этом однозначно дается понять, что ее успех как актрисы - в прошлом. Так, если у Чехова она рассказывает о своем триумфе в Харькове, и нет оснований в этом сомневаться, то здесь в отсутствие Ирины Николаевны Дорн говорит о том, что газеты писали о ее провале. В обеих пьесах ее любовь к Тригорину – всепоглощающая страсть стареющей женщины, которая готова на все, чтобы удержать своего любовника. При всей глубине своей привязанности это не мешает ей сыграть в знаменитой сцене, когда она умоляет Тригорина не покидать ее. Однако у Уильямса она ведет себя в этом случае более рационально и жестко. Она напоминает Тригорину о том, что он обязан ей началом своей карьеры, когда она, уже знаменитая актриса, бегала по издательствам, умоляя напечатать его произведения. Более того, она буквально шантажирует его, упоминая о найденной ею нежной открытке, написанной очаровательным юношей из Италии, намекая таким образом на некоторые “шалости Тригорина”, на которые она закрывала глаза. На наш взгляд, в такой интерпретации образа Аркадиной можно усмотреть традицию, сложившуюся на американской сцене в целом, где за редким исключением она изображается как хищная, вульгарная и мало обаятельная женщина. В то же время образ чеховской героини, несомненно, в свое время повлиял на создание характера Александры де Лаго в пьесе Уильямса “Сладкоголосая птица юности” – пожилой актрисы, пользующейся услугами молодого жиголо и переживающей творческий кризис. Но в пьесе Уильямса, несмотря на все свои мало привлекательные черты, она в конечном счете одерживает духовную победу как истинный художник, этим возвышаясь над всеми остальными. Аркадина же Уильямса терпит фиаско и в творческом, и в человеческом плане, и финал пьесы является тому ярким подтверждением, когда после самоубийства Константина Дорн предлагает

ей выйти на прощальный поклон: слуги несут тело сына, она столбенеет от ужаса, но увидев, что стоит лицом к лицу с публикой, автоматически кланяется. Этот *cu de teatr* становится символическим признанием ее вины в трагедии сына и ее неспособности выйти за рамки актерствования.

Следует отметить, что отголоски образа Аркадиной можно найти и во многих других пьесах Уильямса, в которых появляются образы властных, авторитарных матерей (Аманда в "Стеклянном зверинце", миссис Винэбл "Внезапно прошлым летом"), а критики считают, что он сам усматривал сходство Аркадиной со своей собственной матерью, которая уделяла такое же повышенное внимание своей внешности и превращала ссоры с мужем в драматические сцены.

Еще более существенные изменения автор вносит в образ Тригорина, делая его своим *альтер эго*, отсюда и упомянутая выше бисексуальность. В пьесе Уильямса он мягче, сострадательнее, он искренне сочувствует Константину, с неподдельным интересом вникает в трагедию Маши. Его рассуждения о смысле творчества, об особенностях творческой личности звучат как собственно авторские признания. Это особенно очевидно в сцене с Ниной, когда она говорит ему, что он редкий писатель-мужчина, которому удаются женские образы. Это именно то, в чем силен был и сам Уильямс. В этой связи Тригорин вспоминает:

"Один человек как-то сказал, что есть писатели, которые не умеют создать убедительные женские характеры, а вы, Борис, один из немногих, кому это удается. Я почувствовал, что краснею, смущаюсь. Понимаете, я знал, что он не любит меня и всегда старается принизить мое творчество. Он продолжил, отметив, что во мне есть определенная мягкость... Он намекал на то, что мне не хватает той мужественности, которая необходима для такой чисто мужской профессии, как писатель. Я понял это, перестал краснеть, и, глядя ему прямо в глаза (...) сказал:

“На этот раз вы чрезмерно деликатны в своих нападках на меня. С чего бы это? Что вы имеете в виду? Не думаю, что кто-нибудь за этим столом не понял, так почему не сказать это открытым текстом?” Он ничего не ответил, я продолжал смотреть на него. В конце концов он заговорил – он произнес одно единственное оскорбительное слово... Наверное, я рассказал все это вам потому, что считаю, что писателю необходимо соединять в себе оба начала – и женское и мужское” [18, с.4].

Уильямс не только дописывает текст Тригорина, но и передоверяет ему некоторые реплики Дорна, в частности, его слова поощрения Константину и Нине после провала пьесы, сочувствия Маше и даже знаменитую реплику о колдовском озере в конце первого акта.

Надо сказать, что образ Дорна также претерпевает значительные изменения. Дело не только в том, что многие его значительные реплики переходят Тригорину, этим лишая его той философской пронизательности, коей он обладает в пьесе Чехова. У Уильямса он начисто лишен привлекательности и выполняет лишь функцию саркастического комментатора, нередко злословящего о людях за глаза. В частности, именно он рассказывает о провале Аркадиной, сплетничает о неудачном романе Нины с Тригориним, чем вызывает ярость Константина. И, кроме того, если в *Чайке* только говорится о его донжуанстве в молодые годы, то здесь это демонстрируется наглядно, когда он по очереди откровенно флиртует со всеми женщинами.

Еще одной важной особенностью пьесы Уильямса является то, что многое, из того, что у Чехова скрыто в подтексте, здесь выводится на поверхность. То, что на первый взгляд у Чехова кажется немотивированным, мотивируется. Так, например, абсолютно внешне не мотивированной остается привязанность Тригорина к Аркадиной. Что держит его, знаменитого и преуспевающего писателя рядом с этой женщиной, которую он, судя по всему, не любит, тем более, когда он встречает настоящую любовь? Как уже было сказано выше, здесь это

получает вполне логичное объяснение. Точно также достаточно загадочным представляется финальный монолог Нины, где ее рассказ о себе постоянно прерывается восклицанием "Я чайка!", что может навести на мысль о ее помешательстве. Уильямс делает монолог Нины стройным и логичным, декларирующим основные ценности самого драматурга. В этой связи хочется вспомнить об одержимости американцами Чеховым, которая во многом может быть объяснена непониманием и стремлением разобраться, что к чему. Уильямс предлагает аудитории, которую хорошо знает, свои объяснения. Собственно говоря, он и сам пишет в своем предисловии к пьесе о своем желании сделать чеховскую пьесу как можно более близкой и понятной аудитории, чем все другие американские постановки. И, по мнению критика Алина Хейла, ему это удалось: "Уильямс преуспел в том, чтобы сделать образы и поступки более понятными современной американской аудитории", - пишет он [18, с.ХХ].

Герои здесь больше говорят о своих чувствах – ревности, любви, ненависти, даже сексуальных отношениях. В результате пьеса становится более динамичной, более зрелищной и драматичной, что и в целом отличает драматургию Уильямса от Чехова. Сравнивая *Трамвай "Желание"* с *Вишневым садом*, можно сказать, что Чехов пишет "желание" акварелью, а Уильямс – маслом. Очень похожий вывод о *Чайке* делает и вышеупомянутый Алин Хейл: "Чехов изображает своих героев в импрессионистской манере, в то время как Уильямс – в экспрессионистской, акцентируя мотивы их поведения и эмоции." [18, с.ХХV]. Все это, действительно, делает пьесу более понятной современной американской аудитории. С другой стороны, кажется странным, что Уильямс, который учился искусству подтекста, недосказанности у своего великого предшественника и вслед за ним считал, что текст это всего лишь схема, чертеж спектакля, в конце своей жизни решает расставить все точки над "и".

И, наконец еще одна существенная деталь, которая, хотя и не может не вызвать улыбку у русской аудитории, безусловно, имеет символический смысл. Нина рассказывает Константину, что ее ребенок, рожденный от Тригорина, не умер, а был усыновлен американской парой и увезен за океан. Уильямс в этом случае отталкивается от реплики Дорна в финале пьесы, о том, что тот прочитал в журнале письмо из Америки - так автор перекидывает символический мостик между двумя культурами.

В то же время, несмотря на достаточно существенные изменения, внесенные Уильямсом в пьесу, это не столько римейк и не другая пьеса, а, именно интерпретация, как если бы Уильямс выступил в качестве режиссера чеховской *Чайки* и, как любой режиссер, внес бы свои акценты. Такой вывод позволяет сделать то, что ни сюжет, ни конфликт, ни в целом психология характеров существенному изменению не подверглись, да и атмосфера пьесы также сохранена.

Однако в последние годы в США появились и римейки чеховских пьес. Так, в 2004 году в Далласе была поставлена пьеса *Антон в шоу бизнесе*, в которой показаны три молодых актрисы, репетирующие главные роли в *Трех сестрах*. Пьеса в основном о них, их личных проблемах, спорах с режиссером, что в целом может быть достаточно интересно. Но, как заметил критик Лоусон Тэйт, "когда, наконец, актрисы начинают репетировать отрывки из настоящих *Трех сестер*, у зрителей возникает желание, чтобы они начали все сначала и сыграли Чехова, как он есть. В 2005 году увидел свет и римейк *Чайки*, под названием *Вариации Нины*, где героиня показана в три разных периода своей жизни (ее представляют три актрисы), в которые она встречается с Треплевым, и они вместе анализируют свою жизнь. Пьеса ставит вопрос, могло ли дело обернуться по-другому, и предлагает дать ответ самим зрителям.

В России наиболее интересным постмодернистским римейком *Чайки* является одноименная пьеса Акунина, где автор с самого начала

обнажает все характерные для постмодерна приемы и приглашает зрителя поиграть с ними. Прежде всего, это изначально заявленная пародийность. Пьеса начинается с последнего акта, что как бы имеет ввиду известность материала широкой публике, и в ремарке, где, как у Чехова, описывается кабинет Треплева, в добавление к оригиналу мы читаем:

“Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т.п. На самом видном месте, словно бы во главе всей рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями” [19, с.7].

Так сразу же на первый план выводится основной постмодернистский знак – чучело - живое, превращенное в неживое, ставшее предметом забавы. В той же ремарке:

“Треплев сидит один за письменным столом. Рядом лежит большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка” [19, с.7].

Так не только предвосхищается предстоящее самоубийство, но и обыгрывается знаменитая чеховская цитата о том, что ружье на сцене должно выстрелить. Далее все идет по тексту оригинала – приход Нины, их разговор, игра в карты в соседней комнате, все без тени пародийности вплоть до тех пор, пока не раздается выстрел. Начинается всеобщая сумятица. Тригорин кричит “истощным голосом”, “Маша некрасиво и громко кричит басом. Секунду спустя к ней присоединяется Аркадина – более мелодично. Поняв, что Машу ей не перекричать, театрально и медленно падает. Шамраев и Дорн подхватывают ее на руки, стукнувшись при этом лбами” [19, с.21]. Так начинается другая пьеса. В первую очередь здесь опять же достается

Аркадиной. До абсурда доводится театральность ее поведения, претенциозность:

“Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре?” – восклицает она. “Всю жизнь – претенциозность и безвкусице!” [19, с.24]

Или еще:

“Дайте мне побыть наедине со своим горем. (Царственно встает). Борис, отведи меня в какой-нибудь удаленный уголок, где я могла бы завывать, как раненная волчица” [19, с.33].

Этот рисунок сохраняется до конца пьесы.

Дальнейшее развитие пьесы, с одной стороны, нарочито копирует ситуацию знаменитого романа Агаты Кристи *12 негрятят*, а с другой, - предлагает постмодернистскую деконструкцию оригинального текста с возможностью различных точек зрения и соответственно вариаций концовки.

Образ следователя-любителя берет на себя, разумеется, Дорн, который и в оригинале является наиболее аналитичным и незаинтересованным персонажем. Акунин обыгрывает слова Дорна в финале, когда в ответ на раздавшийся выстрел он говорит, что, должно быть, это взорвалась какая-то склянка в его аптечке. Здесь он оказывается еще из фамилии обрусевших немцев фон Дорнов, которые впоследствии расплодились и обрусели, превратившись, кто в Фондорновых, кто в Фандориных. Осмотрев тело, Дорн приходит к выводу, что Константин был убит, а не покончил с собой, действительно, взорвавшаяся склянка с эфиром – трюк убийцы, обеспечивающий алиби, так как, когда раздается этот похожий на выстрел звук, все присутствующие находятся в гостиной. Установив этот факт, Дорн начинает расследование, считая, что почти у каждого из присутствующих был мотив. Последующее действие пьесы раскладывается на 8 дублей, каждый из которых начинается с момента

убийства и предлагает новую кандидатуру на роль убийцы. Первой в этом ряду оказывается Нина, которая застрелила Константина, боясь, что тот убьет Тригорина. Она быстро сознается в этом:

НИНА: Я умею стрелять. Меня офицеры научили – в прошлом году в Пятигорске...Ах, это неважно. (оглядывается на чучело чайки, бормочет) Я чайка...Я чайка...

АРКАДИНА: Разыграет перед присяжными эдакую вот чайку, и оправдают. И ангажемент хороший получит. Публика будет на спектакли валом валить [19, с.42].

Следующим кандидатом становится учитель Медведенко, мотив которого абсолютно понятен – обида за Машу и ревность. В другом дубле это сама Маша, которая якобы совершила убийство, чтобы избавиться от наваждения. Снова обыгрывается образ чайки.

МАША: Это не Заречная чайка, это я – чайка! Константин Гаврилович подстрелил меня просто так, ни для чего, чтоб не летала над ним глупая черноголовая птица [19, с.54].

Для Аркадиной все происходящее остается театральным действием, и когда Шамраев громовым голосом восклицает: “Молчи, жалкий человек! А ты, Мать, рыдай! Наша дочь – убийца! Горе, какое горе!”, - она комментирует: “Теперь “благородного отца” так уже не играют, разве что где-нибудь в Череповце” [19, с.56]. В следующем дубле на роль убийц претендуют уже родители Маши – Полина Андреевна и Шамраев. В пятом дубле это уже дядя Константина – Сорин, сделавший это для его блага, так как стал замечать у юноши явные признаки помешательства – он начал отстреливать всякую живность. В шестом дубле убийцей оказывается сама Аркадина, застрелившая сына из ревности к Тригорину (не исключено, что такой поворот возник не без влияния пьесы Теннесси Уильямса), в седьмом – сам Тригорин, которому как писателю была интересна психология убийцы. И, наконец,

как и следовало ожидать, и в точном соответствии с логикой Агаты Кристи, убийцей оказывается Дорн, который, в отличие от чеховского, терпеть не мог Константина:

“Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтобы на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только “Общая мировая душа”[19, с.83].

Так, Акунин возвращает нас уже к началу чеховской пьесы, монологу Нины, написанному Константином, и завершает пьесу словами Дорна:

“А все началось вот с этой птицы – она пала первой. (Простирает руку к чайке). Я отомстил за тебя, бедная чайка!”.[19, с.83].

Вряд ли именно в этом заключалась цель самого Акунина. На мой взгляд, в очень остроумной форме он не только последовательно обнажил все приемы постмодернизма, буквально показал его кухню, но и создал емкую метафору того, что происходит в результате подобного препарирования оригинала – живая чайка превращается в чучело. Таким образом, акунинский текст можно рассматривать не только и не столько как воплощение принципов постмодернистского искусства, сколько как пародию на него.

В любом случае, как бы мы ни относились ко всем вышеозначенным вариациям на чеховскую тему, все они, прежде всего, свидетельствуют об одном – о неувядающем интересе к автору, который продолжает оставаться одной из знаковых фигур современного театра.

1.5. Постмодернистские игры с историей:

Том Стоппард *Травести*

Как известно, постмодернизм начался с переоценки исторических фактов. Именно историки начали оспаривать непреложную истину “великих нарративов” (grand narratives), утверждая, что все значительные исторические события могут быть представлены с иной точки зрения, тем самым они утрачивают свое глобальное значение. Следуя за историками, писатели также все чаще начали выдвигать на первый план маргинальные фигуры, уравнивая в правах великих деятелей и тех, о ком раньше в истории просто не упоминалось. Не осталась в стороне и драматургия. Очень активно ревизией исторических событий занялась феминистская и этническая драма. В Англии, где традиция исторической пьесы была заложена еще Шекспиром, в 60-е годы 20 века стали появляться пьесы на исторические сюжеты, где героями становятся не короли и полководцы, а, так называемые, простые люди, долго остававшиеся в тени великих личностей. Д. Стори, например, пишет историческую драму *Кромвель*, в которой сам вождь английской буржуазной революции так и не появится, а основное внимание автор уделяет “маленьким” людям, на первый взгляд, не играющим никакой роли в исторических событиях и вообще очень мало что понимающих в происходящем. В пьесе Р. Болта “Человек на все времена” история другого великого англичанина - Томаса Мора - рассказывается устами “простого человека”, являющегося своего рода комментатором событий. Эта стремление к дегероизации прошлого прослеживается и в интерпретации личностей великих людей, представленной в различных английских пьесах послевоенного периода. Так, Э. Бонд, в пьесе “Бинго” изображает Шекспира как самого обыкновенного человека, занятого решением сугубо бытовых, меркантильных проблем. В совершенно новом ракурсе,

лишенном романтического ореола, предстает Моцарт в пьесе Питера Шефера “Амадеус”.

Это стремление современных драматургов оспорить классический канон, увидеть известные события в новом, как бы теневом ракурсе, посмотреть на них, отрешившись от стереотипов, нашло наиболее полное отражение в пьесе Т. Стоппарда “Травести”(1974), в основу которой положены реальные исторические события, однако их презентация является откровенным вызовом традиционной исторической драме, пародией на сам принцип историзма. Это, собственно, и заявлено в названии, так как английское слово *travesty* переводится как *пародия, искажение*.

Действие пьесы разворачивается в Швейцарии, в Цюрихе в марте 1917 года, где в одно и то же время жили Джеймс Джойс, Тристан Тзара, Ленин и Крупская. Гипотетически все они так или иначе могли пересекаться, тем более, что действие частично происходит в библиотеке (характерный постмодернистский знак), где все они бывали, а впоследствии и сами стали библиотечными персоналиями. Более того, квартира Ленина и кафе-кабаре *Вольтер*, где представляли свои первые опыты дадаисты, находились на одной и той же улице – *Шпигельгассе* – само название улицы как бы подсказывает автору принцип подачи материала – не изображение, а отражение в зеркале, причем, как следует из названия пьесы, - искаженное. Таким образом, мы оказываемся в зазеркалье истории, что, вызывая в свою очередь ассоциации с Алисой, оправдывает неожиданное сочетание персонажей и текстов.

Внутренним стержнем пьесы становится опять же исторический факт – постановка в Цюрихе труппой *The English Players* пьесы О. Уайльда *Как важно быть серьезным*. Знаменательно, что менеджером по

финансам этой труппы был Джеймс Джойс. Вся пьеса представляет собой воспоминание одного из участников этой постановки, также реального исторического лица – Генри Кара, работавшего в английском консульстве, которому была предложена роль Алджернона. У Кара с Джойсом произошел конфликт, так как после премьеры, где Кар имел успех в своей роли, он потребовал у Джойса компенсацию за купленные им для спектакля брюки и шляпу, а Джойс в свою очередь обвинил его в продаже пяти билетов друзьям, а также обвинил Кара в клевете. Судебное разбирательство длилось два года, в конечном счете Джойс выиграл дело по поводу денег, но проиграл по обвинению в клевете. Так или иначе, Джойс поквитался с Каром, выведя его в образе пьяного солдата в эпизоде *Цирцея* в своем *Улиссе*. Все эти абсолютно достоверные перипетии не уступают по своей абсурдности происходящему в пьесе.

Итак *Травести* - пьеса-воспоминание главного героя о том, как в своей молодости он познакомился с девушкой, работавшей в библиотеке, где занимались Ленин и Крупская, а также о своих встречах с Джойсом, Тзарой и Лениным. Форма воспоминаний старого человека уже сама по себе предполагает субъективность и расплывчатость, хотя реконструкция истории часто основывается на воспоминаниях современников. Это в свою очередь оправдывает форму подачи материала в виде коллажа, в котором исторические факты – Первая мировая война, Февральская революция - переплетаются со спорами об искусстве и политике, цитатами из различных текстов, фантазиями и воспоминаниями чисто личного характера. Основная часть текста представляет собой пастись различных стилей: Джойс ведет диалоги в форме лимериков, Тзара – в стиле дадаистов, Кар – в стиле О.Уайльда, и только тексты Ленина и Крупской даны аутентично, что подтверждает сам автор ссылкой на соответствующие источники в своем предисловии.

Этот принцип организации текста получает наглядное воплощение, когда Тзара разрезает текст на кусочки, высыпает их в шляпу, а затем предлагает произвольно их комбинировать. В то же время вся пьеса, за исключением открывающего и завершающего монолога старого Кара, построена по принципу палимпсеста, так как все происходящее накладывается на канву пьесы *Как важно быть серьезным*, а все персонажи и ситуации имеют своих двойников в пьесе Уайльда: Генри Кар и Тристан Тзара соответствуют образам Алджернона и Джека (кстати, актера, исполнявшего роль Джека в цюрихском спектакле, также звали Тристан), и каждый из них ухаживает за девушкой под чужим именем; в роли леди Брэкнелл выступает Джеймс Джойс, который становится эстетическим наставником Гвендолин. Дело в том, что при крещении Джойс был ошибочно записан в церковной книге как *Джеймс Августа* вместо *Августина*, это, видимо, и подсказало Стоппарду мысль смоделировать его характер по образу тетушки Августы (Леди Брэкнелл). Английский исследователь Кристофер Иннз высказывает остроумное предположение, что функцию несуществующего Эрнста выполняет Ленин, так как он пока никому не известен и использует другое имя – Ульянов, а кроме того, является *серьезным* - *earnest* в политическом смысле [20, с.334] (как известно, название пьесы Уайльда строится на игре слов *Earnest* – имя и *earnest* - *серьезный*). Ленин становится идейным наставником библиотекарши Сесили, которая воспринимает его крайне серьезно. В то же время, это еще один знак того, что все происходящее, как и в пьесе Уильда, не следует воспринимать слишком серьезно. Ситуация с подменой ребенка рукописью мисс Призм дублируется, когда Сесили и Гвендолин по ошибке меняются папками. В одной рукопись *Улисса*, в другой – *Империализма как высшей стадии капитализма*, а портсигар Джека с его именем заменяет читательский билет. Таким образом, принцип зеркального отражения, подсказанный названием улицы, успешно

осуществляется через текст. При этом весь текст буквально нафарширован ссылками на реальные исторические события. Так, в самом начале в диалоге Кара-Алджернона с дворецким разговор о большом количестве выпитого шампанского и другие цитаты из пьесы Уайльда перемежаются рассуждениями о революции в России:

Кар: <...> любой, хотя бы наполовину знакомый с российским обществом, давно понимал, что не за горами тот день, когда эксплуатируемый класс, разочарованный невниманием к его интересам, обеспокоенный падением рубля, а более всего выведенный из себя наглостью слуг, обрушится на всех этих дворецких, поваров, лакеев и привратников... Да, кстати, Беннет, я вижу по вашим записям, что в четверг, когда у меня обедал мистер Тзара, в счет поставлено восемь бутылок шампанского. Я уже имел случай поговорить с вами о достоинствах воздержания, поэтому сейчас только скажу: помните о России. [21, с.29]

В ответ Беннет читает Кару краткую лекцию по основам марксизма, а затем дает сводку о последних событиях в России, сообщая, в частности, что лидер большевиков, которые в сущности в меньшинстве, Владимир Ульянов, известный также как Ленин, в данный момент находится в Цюрихе.

Особый интерес в этой связи представляет включение в пьесу большого количества отрывков из работ Ленина и Крупской, на которые ссылается сам драматург, и участие самой революционной пары в пьесе. Их появлению во втором акте предшествует огромная по объему лекция библиотекарши Сесили по истории развития марксистских идей в России и биографии Ленина вплоть до его приезда в Швейцарию. Лекция настолько большая по объему, что сам автор даже пишет в ремарке о возможности ее сократить. В то же время все, что говорит Сесили, абсолютно документально

достоверно и преподнесено, согласно тексту, на полном серьезе, правда, в предыдущем акте Тзара характеризует ее как “хорошенькую, хорошо воспитанную девушку со старомодными взглядами на поэзию”, тем более, что ее знания основаны на принципе алфавитного каталога, и на данный момент она дошла до буквы “Г” - остается непонятным, откуда ей так хорошо известны теория Маркса и факты биографии Ульянова-Ленина.

Далее диалог Сесили и пришедшего в библиотеку Кара полностью следует схеме диалога Сесили и Алджернона из пьесы Уайльда, правда, здесь она просвещает последнего относительно развития Лениным теории Маркса, резко прерывая свою пламенную речь словами: “...все это время, пока я рассказываю вам о классовой борьбе, вы представляете, как я буду выглядеть без панталон”.

Ремарка: Пока Сесили продолжает говорить, мы видим, как ее представляет Кар. По ее телу начинают бегать разноцветные огоньки, в то время как свет гаснет за исключением яркого светового пятна на лице Кара. Звучит джаз-банд, играющий мелодию 1974 года “Стриптизерша”...Сесили может залезть на свой письменный стол, который освещается “огнями кабаре”.

Сесили: В Англии богатые владеют бедными, а мужчины владеют женщинами. 5 процентов населения властвует над 80% бедноты. Единственный путь – это путь Маркса и Ленина, врага всяческого ревизионизма – экономизма – оппортунизма- либерализма – буржуазного анархического индивидуализма – квази-социализма и хок-изма, синдикалистского квази-марксистского популизма – либерального квази-коммунистического оппортунизма, экономического квази-интернационалистического империализма, социального квази-Циммервальдистского меньшевизма, само-

детерминистского квази-социалистического аннексионизма, Каутскизма, Бандизма, Кантизма [21, с.78].

Тирада прерывается возгласом Кара “Сними их!” После чего действие возвращается в реальность.

Так мы видим, что экстатическая тирада Сесили в защиту марксизма теряет всякий смысл, остается только словесная оболочка, симулякр, что возвращает нас к “Да-да, да-да, да-да” – (70 раз) Тристана Тзара и их диалогу с Каром а первом акте по поводу использования языка:

Кар: <...> разве не единственной целью использования языка является то, что слово призвано обозначать вполне определенный факт или идею, а не какие-либо другие факты или идеи. (...) Вы хотите убедить меня, дорогой Тристан, что слово *Искусство* может иметь любой смысл, который мы пожелаем в него вложить; но я не принимаю этого.

Тзара: А почему нет? Мы также поступаем с такими словами, как *патриотизм, долг, любовь, свобода, король и страна* (...) Слова используются для обозначения противоположных фактов, противоположных идей. [21, с.38-39].

Заключительная часть второго акта идет как бы в двух плоскостях: все персонажи продолжают достаточно четко следовать канве уайльдовской пьесы, которая в итоге завершается выяснением, кто есть кто, а на авансцене Ленин и Крупская рассказывают о том, что произошло после того, как Ильич узнал о революции в России и начал строить планы о том, как туда попасть.

Из письма Якову Ганецкому в Стокгольм от 19 марта 1917:

“Я не могу больше ждать...Что бы ни случилось мы с Зиновьевым должны попасть в Россию. Единственный возможный план следующий: вы должны найти двух шведов, похожих на нас с Зиновьевым, но поскольку мы не говорим по-шведски, они должны быть глухонемыми. Прилагаю наши фотографии для этой цели”[21, с.79].

Этот план не был осуществлен. В другом письме Карпинскому он планирует попасть в Россию через Голландию, изменив свою внешность с помощью парика (Ленин на сцене примеряет парик). Так салонный фарс с изменением имен и биографий перемежается фарсом политическим с еще более причудливыми трансформациями. При этом Кар, комментируя эти события, замечает, что, если бы он не был так увлечен своим романом с Сесили, от которой узнал о планах Ленина, он смог бы изменить ход истории:

Кар: Собственно говоря, я мог бы пресечь всю эту большевистскую штуку в корне (I might have stopped the whole Bolshevik thing in its tracks) – но в том-то все дело - Я не был уверен, что было правильным. Кроме того, мои чувства к Сесили. И не забывайте, он тогда еще не был Лениным!” [21, с.810].

Далее на протяжении довольно большого отрезка сценического времени на сцене только Ленин и Крупская, которые говорят цитатами из собственных воспоминаний (Крупская), статей и речей (Ленин), фактически превращаясь из живых людей в тексты. При чем большая часть содержания этих текстов в основном касается искусства. Так, Крупская вспоминает высказывания Ленина о Толстом, его споры с Горьким, непонимание Маяковского; Ленин декларирует свои эстетические принципы, заявленные в статье *Партийная организация и партийная литература*. В ремарке

автор замечает, что в этот момент Ленин должен быть копией своей хрестоматийной фотографии 1920 – с бородкой, в костюме тройке, наклонившись вперед на трибуне, освещенный ярким лучом прожектора. Все это дается абсолютно серьезно безо всяких элементов пародийности, но завершается рассказом Крупской о том, как Ленин слушал, а затем комментировал *Аппассионату*, звуки которой постепенно переходят в мелодию популярной песни *Мистер Галахер и мистер Шин*, возвращая нас, таким образом, к истории влюбленных парочек. Так, подспудно в пьесе противопоставляются две эстетические концепции – ортодоксальные взгляды Ленина на искусство как отражение социальной действительности и теория дадаизма, декларирующая абсолютную свободу художественного творчества, которую и демонстрирует в своей пьесе Том Стоппард.

Итак, мы видим, что, хотя историческая фактография составляет 90% материала пьесы, все эти документы представляют для постмодернистского автора не что иное, как тексты, существующие на равных правах с прочими. Великие исторические события представлены по принципу, заявленному в старом анекдоте – “а за углом гремела революция”. На первый план выступает субъективный произвол памяти, которая действует так же, как художник-постмодернист, тасуя и причудливо переплетая важные исторические факты с событиями сугубо личного характера. Принцип историзма откровенно пародируется: с одной стороны перед нами его наглядная иллюстрация – взаимодействие частной жизни с историей, а с другой – полное разрушение, так как автор не пытается выделить доминирующие тенденции эпохи, определить их значимость, он децентрализует исторический нарратив, в конечном счете утверждая право каждого на свою собственную историю.

Литература

1. *Аникст А.* Кориолан. // Шекспир У. Собр.соч. в 8 т.- М: Искусство, 1960.- Т.6.
2. *Cult J.* The plays of Edward Bond. - London : Methuen , 1977.
3. *Hayman R.* British theatre since 1955.- Oxford, 1979.
4. *Lambert J.* Modern drama in Britain. 1964-1973.- London: L nd.Methuen, 1974.
5. *Bond E.* Lear. Egue. London : Methuen , 1972.
6. *Шекспир У.* Король Лир. // Шекспир У. Собр.соч. в 8 т. М: Искусство, 1960 - Т.6.
7. *Коренева М.* Эдвард Бонд. Лето. Притчи // Современная художественная литература за рубежом.- 1984.- №6.
8. *Stoppard. J.* Rosencrantz and Guildenstern are dead.- London: Faber & Faber, 1967.
9. *Neely C.T.* Feminist Models of Shakespearean Criticism: Compensatory, Justificatory, Transformational // Feminist Criticism of Shakespeare: Women Studies.- London, 1980.
10. *Зонина Н.В.* Школы современного шекспироведения (Феминистская школа). Материалы XXVII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 5. Секция истории зарубежных литератур.- СПб, 1998.
11. The Women's Theatre Group with Elain Feinstain "Lear's Daughters", 1987 (Mastercopy).
12. *MacDonald A-M.* Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet).- Toronto: Canada Press, 1989.
13. *Акунин Б.* Трагедия. – М.: Олма-Пресс, 2003.
14. *Шекспир У.* Гамлет // Полное собр. соч. в 8 томах. – М.: Искусство, 1960.
15. *Петрушевская Л.* Гамлет. Нулевое действие // Измененное время. – СПб.: Амфора, 2005.
16. *Коркия В.* Гамлет.RU. – М.: Глобус,2001.
17. *Братья Пресняковы.* Изображая жертву // The Best. – М.: Эксмо, 2005.
18. *Williams T.* The Notebook of Trigorin. – New York: A New Direction Books, 1997.
19. *Акунин Б.* Чайка. – СПб.; М., 2002.
20. *Innes, Christopher.* Modern British Drama 1890-1990. – Cambridge University Press, 1992.
21. *Stoppard T.* Travesties. –London: Faber and Faber, 1975.

Глава II

Театральная сцена на исходе тысячелетия

2.1. Чехов на американской сцене

Хотя на американской сцене можно увидеть пьесы Островского, Горького, Маяковского, Булгакова, Андреева, Эрдмана, Шварца, а также пьесы современных авторов, безусловным лидером в этом списке является Чехов. Американцы крайне бережно относятся к чеховским пьесам, которые воспринимаются ими как наиболее яркое воплощение пресловутой загадки русской души. Однако и здесь существует целый ряд проблем, которые, впрочем, возникают всегда при постановке зарубежных пьес. Эти проблемы во многом сходны с теми, которые возникают при переводе художественной литературы и сводятся к сакраментальному вопросу – что важнее: как можно точнее передать национальный колорит и стиль оригинала, возможно, не всегда понятный в другой стране, или предельно приблизить произведение к пониманию и восприятию иноязычной аудитории так, что оно органично войдет в другую культуру, став ее частью. Однозначно ответить на этот вопрос вряд ли возможно, и в конечном счете все зависит от художественного чутья, вкуса и таланта режиссера-постановщика.

В США популярность пьес Чехова началась с гастролей МХАТа в 1924-26гг и не угасла до сих пор. Можно с уверенностью сказать, что его популярность на американской сцене сопоставима только с популярностью Шекспира. Чехова играют ежегодно по всей стране, в маленьких и больших театрах, маленькие и большие актеры. Все самые знаменитые актеры и, особенно, актрисы переиграли Чехова, снисходя до крошечных внебродвейских театриков и зачастую даже не получая гонорара; среди них такие звезды, как Стелла Адлер, Ева Ле Гальен, Джессика Тэнди, Джеральдина Паж и другие.

Комментируя постановку *Чайки* во внебродвейском театре на Четвертой улице в 1956 году Гарольд Клэрман писал: “Такие известные актеры, как Бен Филд, Якоб Бен-Ами, Шеперд Струдвич и другие берутся за трудные роли за символические гонорары на крохотной сцене – и все для того, чтобы сыграть в пьесе великого современного драматурга” [1, с.130]

Чаще других ставились *Вишневый сад*, *Три сестры*, *Чайка*; последнее время интерес режиссеров все чаще привлекает *Дядя Ваня*, значительно реже ставился *Иванов*. В то же время не были обойдены вниманием и одноактные пьесы, в частности, наиболее популярной среди них стало *Предложение*, также неоднократно ставились *Медведь и Свадьба*. Что же побуждает американцев снова и снова ставить Чехова? Сами актеры неоднократно отмечали, что редкие пьесы располагают таким количеством хороших ролей. И все же в этой связи можно вспомнить пьесы Ибсена, Стриндберга или Шоу, которые также изобилуют прекрасными ролями. На мой взгляд, этот неослабный интерес можно объяснить принципом притягивания противоположностей: человека, как правило, притягивает то, чего он сам лишен. В данном случае это пресловутая загадка русской души. То, что русским кажется понятным и логичным, хотя бы в силу особенностей национального характера, представляется загадочным и непонятным западному зрителю и, в особенности, прагматичным американцам. Действительно, им очень трудно понять, почему сестры не могут выгнать из дома, который принадлежит им, Наталью; почему не могут сесть в поезд и уехать в Москву; почему Раневская не соглашается разбить вишневый сад на участки и продать дачникам, а дядя Ваня всю жизнь вкалывает на напыщенного и никчемного Серебрякова. И вот, чтобы понять или хотя бы немного приблизиться к разгадке, они вновь и вновь ставят Чехова. Впрочем, некоторые американские критики

склонны полагать, что эти попытки бесплодны. Так, газета *Комонуэлс* писала в 1962 году: “Скучно повторять снова и снова, что американцам при всех благах их свободного мира не удастся понять Чехова” [2, с. 87].

Справедливости ради надо отметить, что американские критики глубоко и тонко анализируют чеховскую драматургию, а среди традиционных упреков в адрес режиссеров-постановщиков чаще всего звучат упреки в отсутствии ансамбля (то, чем в свое время покорили американскую публику мхатовские актеры) и отсутствии второго, скрытого плана. Так, например, о постановке *Чайки* в театре *Феникс* в 1954 году газета *Ньюйоркер* писала, что “спектакль представлял собой странную смесь актерских стилей” [3, с.70].

Первые постановки чеховских пьес в Америке осуществлялись бывшими мхатовцами – Аллой Назимовой, Михаилом и Барбарой Булгаковыми и некоторыми другими, оставшимися в США после гастролей. Они стали пропагандистами системы Станиславского, которая не только прижилась на американской почве, но и процветает по сей день. Хотя их постановки, как отмечала критика того времени, были во многом подражательными, эти актеры являлись носителями той “русскости”, которую, зачастую тщетно старались передать на сцене американцы. Вот почему последующие режиссеры старались по мере возможности вводить в труппу при постановке чеховских пьес русских актеров.

Помимо тех сложностей, с которыми сталкиваются режиссеры любой страны, работая над иностранной пьесой, в Америке существует ряд специфических проблем. Это, во-первых, отсутствие репертуарных театров, то есть, театров с постоянной труппой. Актеры набираются на постановку, и у них просто недостаточно времени, чтобы выработать тот ансамбль, который так важен при постановке чеховских пьес. Как заметил один из известных переводчиков Чехова профессор Соджий,

каждый персонаж в чеховских пьесах настолько ярок, что если его исполняет талантливый актер или актриса, может произойти смещение акцентов. Так, в одной из постановок 70-х годов в роли Дуняши выступила начинающая Мерил Стрип, и в результате этот образ оказался самым запоминающимся.

Другая сложность, которая особо актуальна для Америки, это разнообразие региональных акцентов и этническая пестрота. Это обстоятельство возникает каждый раз, когда американцы ставят классическую европейскую пьесу. В США есть большое количество талантливых актеров среди афро-американцев, которые по вполне понятным причинам не хотят ограничиваться этническим репертуаром. Во многих постановках, как русских, так и других европейских пьес, им долгое время приходилось ограничиваться комическими ролями. Однако последнее время все чаще и чаще можно встретить постановки со смешанным этническим актерским составом, что вполне оправдано, особенно в тех случаях, когда постановщики не пытаются детально воссоздавать русские реалии. Безусловно, оправданы постановки, в которых заняты только афро-американцы или актеры азиатского происхождения. Долгое время заметной тенденцией в американском театре было стремление поручать роли аристократов в чеховских пьесах английским актерам, чей рафинированный английский и манера держаться резко выделяли их среди американцев и создавали необходимую дистанцию. Английским актерам, очевидно, в силу национальных традиций, вообще гораздо лучше, нежели американским, удается создание не только образов русских аристократов, но и усадебного быта, его атмосферы. Так одной из наиболее удачных и глубоких англоязычных постановок *Дяди Вани*, безусловно, стала постановка Майкла Рэдгрейва, представленная на Чичестерском театральном фестивале в 1963 году, в которой он сам удивительно

тонко, щемяще по-чеховски сыграл главную роль, а его партнерами были блестящий Лоуренс Оливье – Астров (в более поздней постановке он сам выступит в роли Войницкого) и изысканно загадочная Роз-Мари Харрис. Об этой актрисе хочется сказать особо. Она неоднократно с большим успехом выступала в чеховских ролях на американской сцене. Необычайно женственная (качество, которым редко обладают американские драматические актрисы), она как нельзя лучше подходит для исполнения чеховских героинь. Одна из важнейших черт ее таланта – умение, балансируя на грани грусти и иронии, комедии и трагедии, передавать тончайшие нюансы человеческих переживаний. Оставляя легкую незавершенность ролевого рисунка, она создает глубокие и неоднозначные характеры, предоставляя зрителю самому расставлять акценты. Одна из ее лучших работ – роль Аркадиной в *Чайке* (1980), где она в свое время с большим успехом сыграла роль Нины (1962). Ее Аркадина одновременно жалка и блестяща; эта актриса, которая утратила чувство различия между театром и сценой. Она тщеславна и уязвима, одновременно комична и трогательна, и удивительно по-человечески понятна. Мало кто из российских актрис сумел в этой роли создать такой тонкий и неоднозначный образ. Что же касается американских актрис, то в их исполнении Аркадина чаще всего изображается либо расчетливой хищницей, либо комически вульгарной, очень мало напоминая обворожительную героиню чеховской пьесы. Пресса также неоднократно отмечала ее игру: газета *Нэйшн* назвала ее игру “изысканной и аристократичной” [4, с.589]; *Нью Репаблик* – “волшебной” [5, с.28]; *Ньюйоркер* заявила, что ее игра превратила *Чайку* в пьесу об Аркадиной так же, как, когда она в 1962 году играла Нину, – в пьесу о Нине [6, с.135].

Говоря об успехах англичан в постановках чеховских пьес, нельзя не вспомнить постановку *Вишневого сада* Питера Брука (1988). Вслед за

своей постановкой во Франции Брук поставил эту пьесу в Америке, правда, не ограничиваясь американскими актерами. Роль Раневской, как и в первой постановке, сыграла его жена - изысканная Наташа Пари. Некоторые критики упрекали режиссера в том, что он собрал интернациональный состав, в котором каждый говорит в буквальном смысле на своем языке или, по крайней мере, со своим ярко выраженным акцентом: Раневская – англичанка, Гаев – швед, Петя – чех, Аня – американка из Нью-Йорка и т. д. Однако, несмотря на такую внешнюю пестроту, Бруку удалось то, что далеко не всегда удается другим режиссерам – создать удивительно слаженный актерский ансамбль, в котором каждый имеет свой голос, точно ведет свою партию, в то же время чутко откликаясь на каждое внутреннее движение партнеров. Брук напрочь отказался от попыток как-то воссоздать бытовой интерьер. Из мебели - только пресловутый огромный размеров шкаф, да пара стульев, когда они необходимы по мизансценам. Все сценическое пространство задрапировано коврами, создающими одновременно ощущение домашнего тепла и уюта, и отгороженности, изолированности от внешнего мира. В последнем акте ковры свернуты, обнажены голые стены, дощатый пол; дом разрушен, единственный выход - принять реальность, какой бы неприглядной она ни была. В этой постановке мы не увидим привычных белых веток вишневого сада. Изначально сад – это иллюзия, он существует только в мечтах героев, и его зримое отсутствие с самого начала подчеркивает несостоятельность их стремлений. Как справедливо заметил Фрэнк Рич, “Питер Брук изгнал со сцены все формы театрального реализма, за исключением одной, которая, действительно, имеет значение – эмоциональной правды” [7, с. 75]

Но главное заслуга Брука, на мой взгляд, состоит, прежде всего, в том, что ему удалось то, что далеко не часто удается не только за

рубежом, но и на родине Чехова – легко, иронично, без ложного пафоса и в то же время с большим состраданием и человечностью рассказать о судьбах людей на изломе исторических эпох. Возможно, в этом какую-то роль сыграли и русские корни великого режиссера.

Что же касается американцев, то они весьма преуспели в том, чтобы, следуя известным указаниям Чехова, играть его пьесы не как трагедии, а как комедии. Здесь можно проследить определенное развитие – от черной меланхолии первых постановок до откровенного комикования в более поздних. Вначале американцам казалось, что именно угрюмая атмосфера и замедленный темп, как нельзя лучше передают загадочность русской души. Но очень скоро подобный подход обнаружил свою несостоятельность как в плане коммерческого успеха, так и правомерности такой трактовки Чехова. К счастью, было обнаружено письмо Чехова к Станиславскому, и американцы буквально ухватились за него. “*Чайка* на крыльях смеха”, “Чехов без слез” - вот лишь некоторые заголовки рецензий на постановки разного времени. Эта тенденция проявила себя еще в 40-е годы. В рецензии на *Вишневый сад*, поставленном на Бродвее Маргарет Вебстер и Евой Ле Гальен, напечатанной в *Нэйшн* в 1944 году, мы читаем: “В этой постановке Яша, Епиходов, Леонид и Шарлота предстают просто смешными, иногда гротескными и, поэтому, абсолютно незначительными. Епиходов – опереточный персонаж; Гаев изображен дураком, Шарлота – клоуном. Остроумие Шарлоты превращено в бурлеск, пьеса потеряла форму, ее текстура и тон – искажены” [8, с. 167].

Аналогичная рецензия была опубликована более тридцати лет спустя на постановку *Вишневого сада* Андре Сербана в театре *Бомонт*: “Сербан одержим тем, что Чехов назвал свою пьесу комедией; но это был протест Чехова против медленного, мрачного темпа, которого, как он предполагал, будет добиваться Станиславский” [9, с. 28].

Оказалось, что играть Чехова комедийно совсем нетрудно – нужно было всего лишь довести до логического конца или слегка проакцентировать то, что имеется в пьесе. И вот уже публика умирает с хохоту, когда Войницкий мечется по сцене с пистолетом, Варя ударяет Лопахина в пах, Епиходов роняет колонну, Маша курит сигару, Кулыгин, произнося слово “коханый”, поперхивается звуком “х” и плюет Соленому в лицо и т.д. Иногда режиссер делает очень незначительное смещение в тексте, и этого оказывается достаточно, чтобы добиться комического эффекта. Так, в постановке *Трех сестер* (1992) Вершинин, о котором говорят, что он постоянно жалуется на свои семейные трудности, не успев войти, выпаливает свое имя и звание, после чего сразу же сообщает, что у него больная жена, две девочки и теща, хотя в оригинале он говорит об этом значительно позднее.

В то же время зарубежные постановки, не зависимо от качества, помогают как бы взглянуть на себя со стороны. Иностранному зрителю может казаться смешным то, что ускользает от нашего восприятия. Им смешно, что можно слоняться без дела, изнывать то скуки и все время твердить, как хочется работать. Им смешно, что можно так много говорить и ничего не делать, и многое другое. Когда отечественный зритель идет смотреть русскую пьесу на Западе, его, как правило, интересует вопрос, насколько “они” сумеют быть похожими на “нас”. И тех, кому это кажется главным, как правило, ждет разочарование. Во-первых, это язык, в котором даже при самом гениальном переводе не могут появиться суффиксы “ушк”, “юшк”, и ни одна западная актриса, не способна сыграть русскую няньку. Во-вторых – это такие мелочи, как междометия и жесты. Даже в наши дни трудно представить русского человека, восклицаящего “упс”, “уау” или кричащего “йу-ху” вместо “ау”, а уж что говорить о XIX веке. Часто подводит знание обычаев – целуются два раза вместо трех, не умеют пользоваться некоторыми

предметами русского быта. Как остроумно заметил критик о постановке *Дяди Вани* в театре РАПП в 1990 году: “Что касается атмосферы русской усадьбы, на сцене стоял самовар, но, похоже, им никто не умел пользоваться” [10, с. 72]. У западных актеров, за редкими исключениями, нет и не может быть той русской вальяжности, которая была так характерна для усадебного быта. Однако постепенно привыкаешь и перестаешь замечать все это, тогда возникает главный вопрос: “о чем они играют?” – оказывается, о том же, что и в России. Вообще, опыт показывает, что наиболее удачными становятся те постановки, в которых режиссер и актеры не пытаются детально воссоздать русские реалии и русские характеры, так как это в большинстве случаев оказывается невозможным, а делают акцент на общечеловеческих проблемах, и тогда забываются все языковые различия, и две культуры сливаются в одно нерасторжимое эстетическое целое.

Одна из тенденций современного американского театра, которая касается не только постановок Чехова, но и многих других классических произведений, это модернизация и “натурализация” материала. Еще в 1970 году в Нью-Йорке были поставлены *Три сестры* в современных костюмах, с рок музыкой и слайдами, изображающими наркоманов и расистов, а в конце вместо военного марша звучит негритянский гимн *Мы победим* (*We Shall Overcome*). Плодотворность подобной трактовки подверг сомнению Дик Бранкенфилд, который задается вопросом: “Если вы хотите упростить или взять только часть чеховской пьесы, да и ту в искаженном виде, для чего сохранять его текст? Не проще ли сострять пьесу, отвечающую вашим задачам?” [11, с. 26]. Еще одной постмодернистской тенденцией стало появление римейков, в которых даются вариации на темы чеховских пьес, расставляются новые акценты. Достаточно характерными в этом отношении являются две недавних постановки – *Антон в шоу бизнесе* (2004) и *Вариации Нины*

(2005). В первой пьесе три молодых актрисы, занятые в *Трех сестрах*, работают над своими ролями, параллельно решая свои личные проблемы. Эффективность такого подхода подытожил Лоусон Тэйт, который писал: “Когда в конце концов актрисы начинают репетировать сцены из *Трех сестер*”, вам хочется, чтобы они начали все сначала и просто сыграли Чехова, как он написан”[12, с.11]. Главной героиней второй пьесы становится Нина, которая приходит к Треплеву в три разных периода своей жизни, и они вместе пытаются осмыслить свои проблемы, стараясь разобраться в прошлом. Авторы пьесы задаются вопросом, могла ли жизнь героев сложиться по-другому. Вопрос о том, насколько правомерен такой подход, лежит в сфере общей дискуссии о современном постмодернистском театре, которая выходит за рамки нашего исследования. Однако это еще одно свидетельство того, что творчество русского драматурга продолжает привлекать внимание деятелей американского театра. Театральная ситуация в США сегодня позволяет говорить об американском Чехове, которого любят, ставят вновь и вновь, внося свой вклад в прочтение его пьес.

2.2. О некоторых проблемах постановки пьесы Шекспира

Венецианский купец

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* шутство 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 жертвоприношений 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 в 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, исповедующим 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, с. 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, с.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, с. 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, с.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, с.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 римейком 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 нашумевшую 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 преставая при этом оставаться карикатурой. “Он не похож ни на одного еврея, которого бы я знал!” [4, с. 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, с. 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, с. 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 1999 году поставить несколько сцен из *Венецианского купца*, с целью разрушения антисемитского потенциала пьесы [6, с.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, в 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*. Здесь Антонио и его друзья, одетые в спортивные костюмы, также были скорее похоже 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 российские постановщики *Венецианского купца* также все чаще стремятся ставить пьесу не только об антисемитизме, сколько о нетерпимости, которая может носить не только расовый и религиозный характер.

Казанская постановка *Венецианского купца* была первой в России с 1919 года. Однако за последнее время появилось по крайней мере две нашумевших постановки пьесы. Это постановка А. Житинкина в театре им. Моссовета с Михаилом Козаковым в 1999 году и сразу следом спектакль Стурюа *Шейлок* в театре Et-Cetera с Александром Калягиным в главной роли, получивший в 2000 году премию *Золотая маска*.

Что касается спектакля Житинкина, то он был поставлен в эстетике телевизионного шоу, в целом характерной, по свидетельству М. Давыдовой [7], для этого режиссера. Мир ренессансной Венеции предстает здесь 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 плоти, похожа на театрализованное судебное разбирательство с адвокатом, прокурором и присяжными, которые

постоянно идут по различным каналам. В эпизоде с ларцами Порция и ее служанка Нерисса и вовсе появляются как ведущие с микрофонами.

Не обходится и без эротики – на сцену выносят огромную ванну с обнаженной Порцией, которая купается, демонстрируя свои привлекательные формы, и говорит “fuck you” надоедливym женишкам.

Костюмы персонажей также выполнены в эстетике телешоу. Каждому персонажу режиссер придумал характерные детали и “говорящие” костюмы: когда Антонио приходит к Шейлоку с просьбой одолжить ему денег, тот предстает олигархом в белом костюме, справляющимся по мобильному телефону о состоянии дел на бирже, а на заседание суда является в защитного цвета камуфляже, точно только что 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 на сцене 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 угнездилось немало его идейных оппонентов” [8]. «Этот *Венецианский купец* держится на Козакове, на его силе, страсти. На знании о народе, к которому он сам ринадлежит, 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 народа” [9]. Ямпольской вторит Н.Каминская: “Его (Козакова – В.Ш.) Шейлок шокирующее современен, и не оттого. 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, замешанная, 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 в появившейся буквально через полгода постановке Р.Стуруа. Однако, если спектакль Житинкина был, по общему мнению, эклектичен, то здесь постановщик добился 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 иудее – в начале спектакля он даже появлялся в балахоне и читал на иврите псалом Давида, Шейлок Калягина предстает в спектакле человеком без национальности – уважаемым 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, что книга открывалась нечасто. Шейлок вспоминает, что он еврей, когда

оскорблено его достоинство, когда вступает в свои права трагедия. Стурюа не пытается обелить Шейлока, что, как мне кажется, вполне оправдано. Он не вносит принципиальных корректив в текст, за исключением ставшего традиционным отказа от последнего акта. Более того, режиссер не меняет жанр пьесы, сохраняя комедийность и лиричность отдельных сцен. На первый взгляд, Венеция Стурюа 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 материальных проблем. И режиссер в этом спектакле показывает, как мгновенно может нарушиться это кажущееся равновесие, как в одночасье палач и жертва могут поменяться местами и тот, кто еще недавно кичился своим благородством, будет кричать «ату, его!», добивая лежачего. Н. Казьмина пишет в этой связи: “Стурюа попробовал встать над схваткой и взвесить на весах истории ошибки и комплексы обеих сторон. Еврейский вопрос волновал его как частный вопрос одной большой проблемы – запрограммированность 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 и не разницей вкусов, а изначальной нутряной ненавистью к другой крови. Об этом писали многие. Об этом писал и Шекспир. Сыграть Шейлока в постановке Роберта Стурюа – 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, в 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 XX 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.

Литература

1. Бартошевич А.В. Шекспир на английской сцене.- М.: Наука, 1985.
2. Berkowitz J. Shakespeare on the American Yiddish Stage. – Iowa City, U of Iowa P, 2002.
3. Bulman J.C. and Coursen H.R. Shakerspeare on Television. – Hanover: UP of New England, 1988.
4. 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.
5. 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.
6. Wesker A. The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel. London: Quartet, 1997.
7. Давыдова, М. Еврейское счастье: «Венецианский купец» в театре Моссовета. // Время МН. – 1999. – 30 ноября.
8. Зинцов, О. Венецианский банкир. Премьера в театре им. Моссовета.// Ведомости. – 1999. – 1 декабря.

9. Ямпольская, Е. Еврейский вопрос Михаила Козакова. // Новые известия. – 1999. -7 декабря.
10. Каминская Н. Такого Шейлока могли бы звать Шамилем. // Культура. – 1999. - № 45.
11. Казьмина Н. Три Стуруа и еще один. // Вестник Европы. – 2002. - № 6.
12. www.Kalyagin.ru/theatre/Sheilok

2.3. О постановках классических пьес на немецкой сцене

Впечатления, которые легли в основу данного доклада датируются 2000-2003 годами, и не исключено, что за истекший период многое могло измениться. В то же время многое из увиденного производит впечатление достаточно устойчивых тенденций современного немецкого театра. В данном случае мы сосредоточимся на одной составляющей немецкой сцены – постановках классических пьес.

В целом театральная жизнь Германии, в частности ее столицы, представляет собой яркое и причудливое явление. Здесь так же, как и в самом Берлине, сосуществует старое и новое, классика и постмодерн, традиции и новаторство. Каждый театр имеет свое неповторимое лицо: академично-суховатый *Дойчестеатр*, где до сих пор живы традиции Макса Рейнхардта и Станиславского – традиции психологической драмы; театр Брехта *Берлинский ансамбль*, развивающий эстетические принципы своего великого основателя, утративший, однако, свое прежнее новаторское лидерство; шокирующие, эпатажные *Шаубюне* и *Фольксбюне*, каждый спектакль которых вызывает жаркие споры; театр Горького - *Горкитиатр*, удачно сочетающий авангардность и традиционность. Не менее разнообразен и репертуар, однако в нем неизменно присутствуют классические пьесы как немецких, так и зарубежных драматургов, в том числе и русских, безусловным лидером среди которых является Чехов. Вполне понятно, что каждый раз,

обращаясь к классическому наследию, постановщики ищут новые подходы, новые формы, делают свои акценты, приближающие пьесу к современности. Желание увидеть в классике то, что не утратило актуальности и в наши дни, во многом обуславливает и выбор пьес. И здесь на первом месте стоят пьесы, в которых затрагиваются проблемы тоталитаризма, власти и насилия, позволяющие вспомнить о недавнем прошлом Германии. В качестве примера можно назвать постановки *Дон Карлоса* Шиллера и *Царя Эдипа* Софокла (*Дойчестеатр*) и *Ричарда II* Шекспира (*Берлинский ансамбль*). Постановщики сделали все, чтобы максимально приблизить происходящее в пьесах к современности – спектакли играют в условных декорациях и современных или предельно стилизованных костюмах. При этом активно педалируется все то, что может быть ассоциировано с современностью. Такой подход еще раз убеждает в том, что многие реалии XX века имеют прямые аналогии в истории. Создатели этих спектаклей нарочито идут в разрез с традициями постановок костюмных пьес, противопоставляя блеклые минималистские декорации прежним парадно-бутафорским спектаклям. В то же время сценография современных спектаклей значительно обогащается за счет введения современных технических средств. Так, очень удачно в постановке *Царя Эдипа* (*Дойчестеатр*) использован экран – хор, который играет в трагедии чрезвычайно важную роль, появляется в виде лиц, показанных крупным планом на экране, что создает эффект роковых сил, влияющих на судьбу главного героя. Также на экране показан ключевой эпизод прошлого, когда молодой Эдип убивает своего отца. В целом берлинские театры прекрасно оснащены технически – подвижные разноуровневые платформы, люки, плунжеры, легкие, мобильные станки и т.д. позволяют вести действие параллельно на нескольких площадках, обеспечивая почти кинематографическую динамику. В то же время в спектаклях этого типа наблюдается определенное однообразие – видимо, чтобы создать

обстановку, соответствующую тематике, постановщики навязчиво используют грязноватые тона, некрашенные доски, мешковатые ткани. Вызывает удивление именно однообразие подобной сценографии, так как современная минималистская эстетика также может быть достаточно разнообразной.

Очевидно, тенденция постановок классических пьес в современной политизированной трактовке сложилась в Германии достаточно давно. В этой связи хочется вспомнить постановку *Марии Стюарт* на сцене Казанского драматического театра им. Качалова 1989 года, осуществленную режиссером из Германии Михаэлем Манделем. В первые минуты, когда открылся занавес, зрителям, наверное, показалось, что произошла замена спектакля, или они по ошибке попали на *Крутой маршрут* – спектакль по роману Е. Гинзбург о ее пребывании в сталинском ГУЛАГе, который шел тогда же в театре. На сцене – голая кирпичная стена, женщины-арестантки в тюремных робах, окрики ВОХРЫ, молодые люди-конвоиры с автоматами в руках... Но, как выяснилось позже, это не Бутырки и не Лефортово, а типовая женская колония строгого режима времен королевы Елизаветы, так во всяком случае увидел замок Фотрингей, где томилась Мария Стюарт, немецкий режиссер. Дальше – больше: во втором действии появился суперзанавес с изображением самолета, а на сцену спустились парашютисты-десантники, и выбежали солдаты в маскировочных костюмах, старательно демонстрируя приемы восточных единоборств. Но, в конце-концов, все это – внешние аксессуары. Какая разница, в каком веке происходит действие, если речь идет о вневременных категориях, таких, как власть, долг, честь, любовь? Сам по себе такой замысел вполне оправдан и не оригинален, так как в конце 20-го века театральные постановщики только тем и занимаются, что выискивают параллели и аналогии с веком нынешним и там, где они есть, и там, где они вовсе отсутствуют. Но ведь и для Шиллера исторический материал

не был самоценен, недаром он и в этой, и в других исторических драмах допускал немало погрешностей против истории. История нужна была ему, прежде всего, для того, чтобы поставить волновавшие его нравственно-философские вопросы. Что же касается Михаэля Манделя, то он не просто искал аналогий с современностью, но прямолинейно и однозначно транспонировал ситуацию в наши дни, давая, таким образом, тому, что могло быть многозначным и символичным, буквальное и, я бы сказала, вульгарно-социологическое толкование. Это, к сожалению, нередко происходит при буквальном переносе классического произведения в современность. И здесь все зависит от художественного чутья и чувства меры постановщика.

Я вспомнила о постановке немецкого режиссера потому, что те приемы, которые в начале 1990-х воспринимались как нечто достаточно авангардное, сейчас, судя по всему, превратились в устойчивую и порядком надоевшую тенденцию.

Данная тенденция коснулась даже оперы – наиболее консервативного вида искусства. Так, в постановке *Нормы* Беллини на сцене *Штатсопер* горный народ очень напоминает современных чеченцев или афганцев – в маскировочных костюмах и с автоматами в руках. Помимо тех пьес, в которых аналогии с современностью напрашиваются сами, постановщики стремятся везде, где только можно, ввести политические аллюзии. Например, в постановке *Привидений* Ибсена на сцене *Фольксбюне* Фру Алвинг с сыном смотрят семейную кинохронику, в которой появляются вожди Третьего Рейха. Все это очень напоминает нашу сцену в первые годы после перестройки, когда все средства были хороши для того, чтобы расквитаться с прошлым.

Другая, не менее характерная тенденция современного немецкого театра – это, если можно так выразиться, «сексуализация». Здесь я имею в виду не современные пьесы, где сексуальные взаимоотношения играют очень существенную роль, но, опять же, классические пьесы, в

которых они далеко не всегда стоят на первом плане. Однако современные постановщики столь же рьяно, как они выискивали возможные политические аллюзии, ищут возможные и невозможные сексуальные мотивации поступков героев. Это зачастую приводит к тому, что режиссеры произвольно дописывают или переиначивают текст пьесы, что, как правило, приводит к искажению конфликта, а, следовательно, и всего авторского замысла. Именно это происходит в вышеупомянутых *Привидениях* Ибсена на сцене *Фольксбюне*, где проблема Освальда носит сугубо сексопатологический характер, для решения которой он производит достаточно откровенные манипуляции с Региной на глазах у изумленной публики. Если нет возможности вставить откровенную сцену, то уж, по крайней мере, всегда найдется возможность раздеть кого-нибудь из актеров. Интересно, что на немецкой сцене чаще раздевают мужчин, видимо, это дань феминизму, который много лет твердил об эксплуатации женского тела в искусстве. Иногда это может быть достаточно остроумно, как, например, в постановке *Тартюфа* в *Берлинском Ансамбле*, где в кульминационной сцене разоблачения Тартюфа, святоша, буквально полностью разоблачается, демонстрируя мускулистое тело с мигалкой на причинном месте. В других случаях это, по меньшей степени, странно, как, например, в чеховской *Чайке*, поставленной в *Горкитеатр*, где Треплев старательно стягивает с себя штаны, рассказывая матери о романе Нины с Тригориным. Справедливости ради следует сказать, что Аркадина натягивает их обратно. Между тем, этот спектакль в целом, безусловно, заслуживает внимания. В нем есть целый ряд интересных находок, позволяющих в нетрадиционной форме донести авторский замысел. Так, неожиданной и интересной мне показалась сценография - все зеркало сцены затянуто мелкой сеткой, как вольер, сквозь которую зритель наблюдает за происходящим на сцене, а сам образ клетки становится ключевым в спектакле. Нина здесь не просто актриса – она

балерина, что вызывает оправданную ассоциацию с чайкой. В целом и актерская игра, и оформление, и музыкальное сопровождение позволяет говорить о бережном и в то же время творческом подходе к Чехову. Разочарование у меня вызвала только Аркадина. Вместо стареющей, но в то же время очаровательной женщины она предстает вульгарной старухой. Это вызывает недоумение, так как интерпретация образов и сюжетных линий не изменена, и спектакль в целом следует традиционной трактовке. Впрочем, это еще одна специфическая черта современной немецкой сцены – на ней очень редко можно увидеть красивые лица, особенно женские. Дело не в том, что в Германии нет красивых женщин, а в том, что на сцене актрисы делают все, чтобы не выглядеть привлекательными, это проявляется не только в отсутствии косметики и красивых платьев, но и в мимике, жестах, нарочито резкой, срывающейся на крик манере говорить. Трудно сказать, чем это обусловлено, - данью ли феминизму или своего рода протестом против старого театра красивых лиц и ярких костюмов, но в классических пьесах, поставленных с сохранением общего авторского замысла, это производит странное впечатление, так как во многих из этих пьес красота героини является знаковым атрибутом.

Еще один пример удачной постановки русской классики – это постановка комедии Островского *Волки и овцы* на сцене того же *Горькотеатр*, в котором вообще часто ставят классические пьесы, и еще два спектакля, о которых речь пойдет ниже, также были поставлены в этом театре.

Островский – один из наиболее национально специфичных русских драматургов. Но постановщики, на мой взгляд, совершенно правомерно отказались от стремления воспроизвести на сцене национальный колорит. Спектакль поставлен в стилизованной форме без нарочитого осовременивания, с ненавязчивыми знаковыми деталями, как, например, малиновый пиджак дельца Беркутова. Тем не менее, текст

Островского, точно донесенный актерами, позволяет и без лобового педалирования понять, что речь идет не только о “тогда”, но и о “сейчас”, а, возможно, и о “всегда”.

Выше я уже говорила о “сексуализации”, это также проявляется и в эксплуатации гомоэротических мотивов. Причем, опять же, речь не идет о тех пьесах, где они хотя бы латентно присутствуют. Больше всего в этом повезло Вильяму нашему Шекспиру. В современном театре, видимо, считается, что без гомоэротики Шекспир не Шекспир, хотя при всех гипотезах нет ни одного достаточно точного свидетельства о гомосексуальных склонностях автора. Тем не менее, современные постановщики зачастую поступают так, как будто были очевидцами. Один из примеров – постановка *Ромео и Джульетты* в *Горкитеатр*. В целом это интересный, яркий и очень современный спектакль, хотя играется он в приближенных к эпохе костюмах – еще одно подтверждение того, что для современного звучания классического произведения его совершенно необязательно переносить в наши дни. Его создатели удачно подчеркнули жизнерадостную атмосферу пьесы, ничуть не погрешив против оригинала, изящно представили ее фарсовую составляющую. В то же время одна из инновационных находок вызвала у меня, мягко говоря, недоумение. В сцене перед приходом кормилицы, когда Ромео, Меркуцио и их друзья дурачатся, режиссер не нашел ничего лучшего, как заставить актеров имитировать гомосексуальные акты. Я отнюдь не против того, что образ Ромео лишается традиционного романтического пафоса, напротив, это как раз то, что приближает образ к современности, позволяет понять, как под воздействием глубокого чувства мальчишка-шалопай становится героем высокой трагедии. Однако подобный ход не только ничего не проясняет в психологии образа, но производит впечатление эпатажа ради эпатажа, что, как мне кажется, нередко имеет место на современной и в том числе на немецкой сцене.

Еще одна заметная тенденция в постановках классических пьес – это смена гендерных ролей, то есть, когда роли персонажей мужчин исполняют женщины. Так, в частности, происходит и в *Ромео и Джульетте*, где роль Меркуцио, надо сказать блестяще, играет актриса. Но, если в данном случае это хотя бы как-то оправдано откровенно показанными на сцене гомосексуальными наклонностями, то совсем не понятно, почему в спектакле того же театра по пьесе Горького *На дне* женщиной становится Лука, причем в данном случае безо всякого эротического подтекста. Поначалу я думала, что подобный ход приведет к кардинальным изменениям в трактовке образа и его роли в развитии конфликта, однако этого не произошло, и подобное режиссерское решение осталось для меня загадкой.

Многие из отмеченных мною тенденций в постановках классических пьес – акцентирование, часто в гротескной форме, эротических и гомоэротических мотивов, смена гендерных ролей, феминистские акценты, нарочитое снижение романтической ситуации, дописывание и переписывание авторского текста – являются характерными атрибутами постмодернистского театра в целом. В то же время в чисто постмодернистском спектакле все это абсолютно оправдано, так как основная его цель – деконструкция канона. Художник-постмодернист подобен ребенку, который разбирает игрушку на детали и играет с ее отдельными частями без намерения собрать ее заново. Именно так происходит в *Привидениях* Ибсена на сцене *Фольксбюне*. Что же касается всех остальных рассмотренных спектаклей, то ни в одном из них не было полной деконструкции классической основы - все основные темы, мотивы и конфликты были сохранены, и именно поэтому отдельные эпатажные ходы не только не давали ничего нового для понимания пьесы, но оставляли ощущение слепого следования моде. Во многом это может объясняться, как и в российском театре, многолетними эстетическими и идеологическими запретами, эйфорией

от обретенной свободы, неосозанным желанием наверстать упущенное. В целом же обзор спектаклей берлинских театров позволяет убедиться, что классика не утратила своего значения для современного немецкого зрителя, и в Германии, безусловно, есть немало талантливых режиссеров способных вдохнуть новую жизнь в классический репертуар.

2.4. О некоторых тенденциях развития российской драматургии и театра второй половины XX века

Не будет преувеличением сказать, что мы живем в период подведения итогов, чем всегда характеризуется рубеж веков. Это происходит во всех областях научно-эстетической мысли, что объясняется стремлением осмыслить, чем стал в истории развития человечества XX век. Для того, чтобы понять, с каким багажом вошел в XXI век российский театр, рассмотрим тот путь, который он прошел за последние 50 лет прошлого столетия.

Вторая половина XX века в России ознаменовалась существенными изменениями в области театрального искусства и, в первую очередь, это было связано с изменением политической обстановки в стране.

50-е годы прошли под знаком двух событий – смерть Сталина и XX съезд партии, после которого для страны и для искусства, казалось, открылись новые горизонты. Можно по-разному относиться к Хрущеву, но то, что он первый в нашей стране сказал правду о периоде культа личности, первым начал процесс реабилитации его жертв – бесспорно. Интеллигенция с энтузиазмом приветствовала его деятельность, особенно творческая молодежь. Однако отношения нового лидера с деятелями культуры сложились весьма парадоксально. Будучи

человеком не слишком образованным, Никита Сергеевич имел устойчивое пристрастие к бытовому реализму, незатейливому фольклору, а услужливые чиновники не замедлили убедить его в непогрешимости собственного эстетического вкуса. Это привело к тому, что вскоре он отверг тех, кто его по-настоящему поддерживал – мыслящих интеллигентов-гуманистов и добровольно отдался в руки тех, кто его впоследствии скинет с поста главы государства. И все же, то, что мы сейчас называем первой перестройкой, было детищем именно Хрущева. Впервые за долгие годы во время хрущевской оттепели страна вздохнула свободно. Театры, которые до недавнего времени только зарывались, начали открываться. Так в эти годы было открыты два новых театра – *Современник* и *Таганка*, ставшие знаменем своего времени.

Создатели *Современника* (1956) были выпускниками студии МХАТ, которые, относясь с большим уважением к своим учителям, провозгласили, однако, что нельзя жить прошлым, повторяя даже идеальное. В этом слышится переключка с тем временем, когда был создан сам МХАТ. Театр открылся спектаклем *Вечно живые*, который, казалось бы, обращался к хорошо знакомым советскому зрителю темам войны, героизма, любви, верности, однако в этом спектакле они прозвучали совершенно по-новому – без привычного пафоса и парадной героики, но с удивительной теплотой и болью.

Детищем оттепели стал и легендарный *Театр на Таганке*, открытый в 1964 году. Этот театр на новом витке истории синтезировал театральные эксперименты 20-х годов в целостное, всегда четко концептуально очерченное зрелище. Продолжив художественные поиски Таирова и Мейерхольда, Любимов воплотил мечту о синтетическом актере в своей труппе, где почти каждый владел всеми видами сценической деятельности – танцем, пением, пантомимой,

акробатикой. Здесь произошло счастливое соединение режиссуры брехтовского типа с его эффектом очуждения – способностью по-новому взглянуть на знакомое - и русской школы актерского мастерства, требующей от исполнителя предельной эмоциональной наполненности.

Реакция не заставила себя ждать: бесшумный переворот, удаление Хрущева с поста главы государства, незаметный поворот к старому – вкрадчиво, бесшумно страна вступала в тот период, который впоследствии красноречивые историки назовут застоем. Кончилось время романтической свободы, безжалостная цензура кромсала пьесы и не допускала на сцену спектакли, если они не соответствовали официальным идеологическим установкам – эстетике соцреализма. Метод социалистического реализма вновь стал для многих художников прокрустовым ложем, но страшнее всего было то, что художественному методу присваивались функции политического оружия – в его основу были положены не эстетические, а чисто идеологические критерии. Таким образом, все, что им не соответствовало, попадало в разряд ненужного, чуждого, враждебного и вредного, и подлежало немедленному искоренению или пробивалось на сцену с огромным трудом. Так, пьесы Зорина, Володина, Арбузова, Розова обвинялись в “абстрактном гуманизме” только потому, что их авторы пытались говорить о значимости общечеловеческих, а не только социальных проблем. Им приписывали “индивидуализм”, “самокопание” (углубленный психологический анализ), “очернительство” (правдивое изображение действительности). При этом метод соцреализма диктовал не только определенный комплекс идей, но и форму, а эстетическая борьба в искусстве стала откровенно подменяться идеологической.

Разбуженная оттепелью творческая активность постепенно затухала, образовавшиеся студии распадались или закрывались, и лишь очень немногие театры, в первую очередь те же *Современник* и *Таганка*

продолжали оставаться островками гласности, будоражить совесть, говорить о запретном. Часто это дорого стоило непокорным, достаточно вспомнить, чего стоила Любимову практически каждая очередная премьера. Еще в сталинские времена в театре была учреждена система “прохождения” спектакля: сначала это жесточайшая цензура пьесы, если она новая, бесконечные правки и вымарки, прежде чем она разрешалась к постановке. Затем – “приемка” спектакля, которая заключалась в том, что готовый спектакль игрался для “узкого круга революционеров”, то есть, для специальной комиссии из представителей райкома, горкома и обкома партии, которым и предстояло решить его судьбу. Высокие судьи изощрялись в поисках крамолы, аллегорий, двойной, опасный смысл зачастую усматривался в классике. Так, антисоветским был признан *Борис Годунов*, очень долго не допускалась до зрителя инсценировка *Мастера и Маргариты*, хотя в эти годы Булгаков уже издавался. Крамольным был назван спектакль, посвященный памяти Владимира Высоцкого, поставленный к годовщине его смерти. Режиссеру приходилось буквально драться за каждый спектакль, бесконечно переделывать, менять акценты, подстраиваться под вкусы партийных боссов. Чем это кончилось – многие помнят: мастеру пришлось покинуть родину, что стало трагедией как для осиротевшего театра, так и для его руководителя, который мог до конца раскрыть свое могучее дарование только на родной почве и с теми актерами, которых он сам вырастил и воспитал. И даже возвращение режиссера в пост-перестроечный период, увы, не смогло вернуть театру его былое величие.

Не меньше препятствий приходилось преодолевать и *Современнику*. Иногда дело доходило до абсурда. Так, был запрещен спектакль по пьесе Шатрова *Большевики*, только потому, что в нем без привычного глянца и парадности были показаны члены первого

большевистского правительства: это живые люди, думающие, сомневающиеся, во многом не согласные друг с другом. Спектакль был разрешен только после апелляции к тогдашнему министру культуры – Фурцевой. Впрочем, это неудивительно, так как среди книг, долгое время содержащихся в спецхранах библиотек и не разрешенных к открытому доступу были многие работы Ленина. Рассказывали, как партийный лидер Ленинграда Романов кричал по поводу *Большевиков*, которые уже с успехом шли на сцене *Современника* в Москве: “Пока я здесь”, - *Большевиков*” в Ленинграде не будет!”.

“Пробить” выпуск спектакля на зрителя было еще не полной победой – отстоять его в репертуаре было зачастую не менее сложно. Так, например, в московском *Театре Сатиры* в середине 60-х была поставлена инсценировка поэмы Твардовского *Теркин на том свете*, где ад был представлен в виде гротескной пародии на сталинское общество. Спектакль очень долго не допускали к постановке, а когда он был все же разрешен, в прессе была развернута травля, пока в конце концов спектакль не был снят с репертуара.

Чиновничьи диктаты доходили до абсурда, когда одну и ту же пьесу могли разрешить в одном городе и запретить в другом. Часто в угоду цензуре переделывались финалы, если они не были достаточно оптимистичными, как этого требовал метод соцреализма. Так был изменен финал пьесы Л. Разумовской *Дорогая Елена Сергеевна*, в котором, по замыслу автора, пожилая учительница после встречи со своими бывшими учениками, открывшей ей глаза на их истинное лицо, кончает собой; хэппи-энд был пришит белыми нитками к пьесе Арро *Смотрите, кто пришел!*

В то же время цензура парадоксальным образом сыграла свою положительную роль в развитии театрального мастерства. Театры настолько изощрились в искусстве аллюзий, намеков, создании

подтекста, а зритель – в разгадывании, что подчас казалось, в театре шла непрерывная игра в угадку: кто окажется сообразительнее – театр, цензура или зритель. Тогдашнее правительство очень заботилось о спокойствии советского человека: казалось, нас щадят даже стихии, не говоря уже о таких “язвах” капиталистического мира, как преступность, наркомания, проституция, гомосексуализм, а те произведения, в которых эти явления были как-то обозначены, клеймились как пропаганда секса и насилия.

Вместе с тем в 70-е годы стало совершенно очевидно, что в экономическом отношении страна зашла в тупик, и, не имея возможности говорить о политических проблемах, театр активно принялся за разработку производственной темы. На сцену буквально ворвался деловой человек. В определенном смысле он уже был провозвестником новых экономических отношений, хотя существовал и в жизни, и на сцене в старых структурах, что создавало фактическую неразрешимость конфликта. Молодой, энергичный предприимчивый новый герой демонстрировал новое отношение к своему труду – боролся с приписками, отказывался от незаслуженной премии, говорил правду начальству, боролся с бюрократами. Должность, общественное положение в этих пьесах были намного важнее личной жизни героя, так как именно его должностная ситуация и становилась основным источником конфликта. Такие пьесы, далеко не всегда высокохудожественные по форме и содержанию, зачастую напоминали социологические очерки, написанные по материалам газет, а спектакли часто напоминали производственные собрания. Отсюда и специфические канцелярские названия этих пьес – *Мы, нижеподписавшиеся, Протокол одного заседания, Заседание парткома* и т.д. И все же в конце 70-х – начале 80-х эти спектакли пользовались определенным успехом у зрителей, потому что восполняли дефицит

правды, будоражили гражданские чувства. Но очень скоро стало ясно, что “производственная” драма не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Это произошло в силу объективной неразрешимости производственного, а значит, и художественного конфликта, заявленного в этих пьесах, и в конце он, как правило, просто снимался, сходил “на нет” или, в лучшем случае, оставался открытым.

Таким образом, “производственная драма” очень быстро исчерпала свои конфликты, и на смену ей пришла драма историческая. Следует отметить, что в начале 80-х годов после смерти Брежнева, в период своеобразного межвластия, когда политические лидеры страны один за другим сменяли друг друга на высоком посту и заботились больше своим здоровьем, чем о состоянии дел в государстве, в театральной жизни было отмечено заметное послабление цензуры, и многие пьесы на историческую тему пробили себе дорогу на подмостки значительно быстрее, чем это могло случиться в предшествующие годы. Парадоксально то, что наша история, даже самые известные ее факты, касающиеся периода советской власти, долгое время были наиболее закрытой областью. Неслучайно, именно историческая публицистическая драма стала первой ласточкой перестройки в театре. Всплеск театральной публицистики пришелся на 1985-1987 годы, и интерес к этим пьесам, несмотря на художественное несовершенство многих из них, обуславливался, прежде всего, десятилетиями запретов. Театр в этом отношении опередил историков, и пьесы таких авторов, как Михаил Шатров, стали для публики прежде всего источником элементарного знания. Однако здесь сразу же возникла проблема, которая неизбежно встает перед драматургией такого рода – проблема соотношения содержательности и художественности. Беда заключалась в том, что в таких пьесах, часто написанных на скорую руку, основное внимание уделялось факту, который, безусловно, имел значимость сам

по себе, но зачастую подавался без должной степени художественного мастерства. Поэтому очень скоро стало ясно, что даже самая острая постановка только лишь социальных и политических проблем без их наполненности общечеловеческим содержанием, не может обеспечить длительный успех у публики. Лучшими из этих пьес, безусловно, были пьесы Михаила Шатрова, посвятившего практически всю свою жизнь изучению материалов и документов, связанных с жизнью и деятельностью Ленина и его окружения. Неслучайно, именно его пьесы были подхвачены театрами в первые годы перестройки. Они давали зрителю прежде всего конкретное знание, так как на сцену впервые выводились такие фигуры, как Каменев, Зиновьев, Троцкий, Бухарин, Рыков и др., полностью вычеркнутые не только из всех учебников, но и из всех произведений на историческую тему. Однако успех этим пьесам обеспечили не только сами факты, но и их неоднозначная, неортодоксальная трактовка, сочетающаяся с постановкой не только политических, но и общечеловеческих, философских проблем. Взгляд на историю Шатрова – это взгляд человека нового времени, пытающегося прежде всего осмыслить идейное содержание истории, а не ее внешние проявления. Отсюда и новая трактовка исторического материала в театре, в частности в *Ленкоме*, который первым поставил эти пьесы. В этом театре появился новый тип спектакля - спектакль-диспут, спектакль-размышление, пришедший на смену спектаклям-иллюстрациям на историческую тему. Особенно ярко все эти черты проявились в постановке в том же театре пьесы Шатрова *Диктатура совести*(1986), которая стала своеобразным итогом идейно-художественных исканий драматурга предшествующих лет и увидела свет рампы (небывалый случай!) раньше, чем была напечатана. Драматург поставил здесь вопрос, который важен не только для понимания исторического прошлого нашей страны, но, быть может, еще важнее для решения проблем сегодняшнего дня: что такое человек в

процессе революционных преобразований – винтик или конечный смысл борьбы? Театр пытался найти ответ вместе со зрителем. Участники спектакля поднимались на сцену прямо из зала, актеры обращались к публике, им непосредственно адресуя свои мысли. Этому способствовала и сама форма спектакля – форма судебного заседания, где перед судом истории представляли как подлинные исторические личности, так и герои художественных произведений, воплотивших те идеи, которые выносятся на обсуждение. Во второй половине спектакля зритель и сам получал возможность высказаться по волновавшим его вопросам. Актер-ведущий спускался со сцены, предлагая сидящим в зале высказать свое мнение. Такой спектакль был своего рода уроком гласности, хотя театр здесь шел на определенный риск, ведь успешный ход спектакля во многом зависел от состава аудитории и ее настроения.

В первые годы перестройки основной репертуар театров в основном составляли пьесы, написанные “в ящик” и с воодушевлением воспринятые зрителем как первые слова правды. Рекордсменом среди ящичных пьес стала сатирическая комедия Михаила Рощина – *Седьмой подвиг Геракла*, написанная, как и многие пьесы того времени, еще в 1966, и увидевшая свет рампы только в 1989. Эта пьеса подвела своеобразный итог эпохе застоя. В ее основу лег миф о том, как Геракл очистил авгиевы конюшни. В интерпретации драматурга эта ситуация стала прямой аналогией того, что долгое время происходило в нашей стране. Действие происходит в Элиде, главной гордостью которой являются конюшни царя Авгия. Вся Элида провоняла навозом, а все вокруг утверждают, что пахнет сандалом и розами. Ложь здесь приняла облик истины; Ата – богиня обмана – сопровождает всех жителей Элиды на всем протяжении их жизни: она читает им речи, отвечает за них на вопросы, признается за них в любви. Но самое ужасное это то, что многие жители Элиды настолько привыкли к происходящему, что

потеряли способность чувствовать удушающий запах. И вот, в этой стране оживает памятник Гераклу, который спал много лет и теперь, пробудившись ото сна, пришел в ужас от происходящего. Старик-уборщик говорит ему: “Пока ты спал, они от твоего имени казнили, и миловали твоим именем!”. Более того, когда Геракл предлагает Авгию очистить его конюшни, тот отказывается, так как боится, что весь мир узнает, что хлева не чищены 30 лет и что вонь разоблачения и очистки может отравить души граждан. Даже самый неискушенный зритель узнал без труда в этих декларациях соображения наших правителей, их боязнь огласки и убежденность в том, что, если делать вид, что все хорошо, люди могут быть счастливы. В то же время пьеса Рощина задала одну из ключевых тем перестроечного периода – противоречие между праздничным официальным фасадом, и задворками реальной жизни с их нищетой, убожеством, искалеченными судьбами.

Репертуар первых лет перестройки наглядно показал, что все эти годы не прошли даром для наших драматургов: они писали правду, которая дождалась своего часа и вышла на поверхность, болели болью своей страны, пытались очистить “авгиевы конюшни” или, по крайней мере, заявить о том, что страна утопает в нечистотах. Среди этих пьес на одном из первых мест, безусловно, стоит драматургия Людмилы Петрушевской, которая создавалась в основном в 70-е годы, но стала активно ставиться только после перестройки. Ее пьесы поражают обыденностью и вместе с тем чудовищным абсурдом, не выдуманным, а подлинным, привычным и хорошо знакомым всем абсурдом советской действительности, который подстерегает повсюду, таится в самых привычных бытовых вещах. Шок от того, как убого живут люди, сменялся исконно русскими вопросами “что делать?” и “кто виноват?”. Люди в ее пьесах, с одной стороны, очень узнаваемы – таких мы можем встретить на любой коммунальной кухне, в очереди, в переполненном транспорте,

а с другой стороны – они предстают фигурами чудовищного паноптикума. Петрушевская немногословно, но с ужасающей наглядностью демонстрирует деформацию личности под воздействием унижительных условий существования. Ее герои утратили духовность в повседневной борьбе за существование, в погоне за самыми элементарными благами, в толчее и сутолоке повседневной жизни, в пьянках, которые помогают забыться.

Так, в пьесе *Чинзано* трое друзей решили устроить себе маленький праздник; разжившись импортным напитком – символом другой, заманчивой красивой жизни, они сидят в убогой квартирке одного из них. За ее стенами остались их неустроенные семьи с ворчливыми тещами, хныкающими детьми и вечно требующими денег женами. Друзья расслабились, раскрепостились: Ну и черт с ним! Как живем, так и живем! Деньги пропил – ну и ладно! Ребенку не на что купить зимние ботиночки – ну и невелика беда! Жене второй месяц не даю денег на жизнь – ничего, выкрутится! Кульминацией пьяного угара становится момент, когда один из собутыльников случайно вытаскивает из кармана справку о смерти матери, а из портфеля одежду, приготовленную для ее погребения. Оказывается, его ждут на похоронах матери, но туда он в этот день уже не попадет, но и это не становится для друзей шоком, прозрением, моментом истины – отнюдь, это просто еще один факт того бытия, которое с помощью своего маленького праздника стремятся отторгнуть от себя герои.

Герой другой одноактной пьесы Петрушевской *Песни XX века* ведет диалог с магнитофоном: он записывает на пленку признание в любви, комментирует футбольный матч, поет. Он талантлив и в эти минуты полностью раскован. Но все лучшее, что в нем есть, остается на пленке, эта та скрытая жизнь, которая никому неизвестна, а на поверхности – отупляющий быт, житейские передряги. Создается

лаконичный и очень выразительный образ – все лучшее в человеке уходит в никуда, в пустоту, остается не востребуемым, никому не нужным.

Вырвавшаяся из-под запрета драматургия во весь голос заговорила о том, что раньше считалось “вражеской пропагандой” – о брошенных стариках и младенцах, о проститутках и наркоманах, о ворах и бездомных, о мафиози и коррумпированных государственных чиновниках. Одной из наиболее злободневных в этом ряду стала тема конфликта поколений, которая до этого также не получала должного освещения. Это пьесы Розова *Гнездо Глухаря* и *Кабанчик*, где страшное неблагополучие обнаруживается в семьях высокопоставленных чиновников, “людей свиты”, которые не сумели сделать счастливыми даже собственных детей. Более того, своей ложью отравили их души, завели в тупик. Так, в пьесе Арро *Колея* показан распад порядочной, интеллигентной и честной семьи, в которой старшее поколение в погоне за ложными ценностями просмотрело ценности истинные – собственных детей. Героиня пьесы Нелли к своим 45 годам так и не сумела создать настоящий дом. Погруженная в общественные дела, размышляя о судьбах человечества и решая глобальные проблемы, она просмотрела собственных детей. Ее старик-отец – честный коммунист, человек глубокой порядочности – на склоне лет трагически осознает, что ему нечего предложить молодежи, кроме обветшалых прописных истин.

Наиболее беспощадно эта тема прозвучала в пьесе Людмилы Разумовской *Дорогая Елена Сергеевна*, написанной в 1980г. и разрешенной до перестройки только в одном театре с измененным финалом. В этой пьесе автор показывает не только вину, но и беду старшего поколения, которое само оказалось отравленным ложью и иллюзиями. Главная героиня – женщина средних лет, всю свою жизнь посвятившая детям, школе – не лжет, не притворяется, она искренне

верит в то, чему учила детей, и от этого ее судьба становится еще трагичнее – слишком поздно приходит прозрение, слишком больно оно бьет по самым лучшим чувствам. Елена Сергеевна одинока, семью, личную жизнь ей заменила школа. У нее больная мать, которая в момент действия пьесы находится в больнице. Все это, однако, - и убожество быта, и мизерная зарплата, и отсутствие самых элементарных благ – не сделало ее пессимисткой. Она идеалистка и свято верит, что идеалы, которые она с детства прививала своим ученикам, живут в их сердцах. Отрезвление наступает, когда Елена Сергеевна вдруг осознает, что не знает этих молодых людей, которых сама воспитывала с раннего возраста. Конфликт завязывается стремительно: ребята приходят к своей учительнице по математике, якобы для того, чтобы поздравить ее с днем рождением, чем несказанно трогают ее доверчивую душу. Перед нами идиллия – полное единение учителя с учениками. Но эта трогательная картинка быстро разрушается, когда выясняется, что ребята пришли вовсе не за тем, чтобы поздравить свою учительницу. Они пытаются уговорить ее дать им ключ от сейфа, где лежат экзаменационные контрольные по математике, чтобы исправить ошибки в работах двоих из них – Паши и Витька. Задача – логически убедить ее в справедливости этой махинации, ведь ни Витя, ни Паша не собираются поступать на математический, и эта оценка нужна им просто для улучшения общего балла школьного аттестата. Замысел всей операции принадлежит интеллектуалу Володе, который в случае успеха не получает никакой личной выгоды; для него важна моральная победа – подавить человека, сокрушить морально, подчинить своей воле. И этот лощеный интеллектуал в итоге оказывается опаснее и страшнее всех остальных, потому что он идеолог права сильного. Для Елены Сергеевны все происходит, как в кошмарном сне: знакомые дети вдруг превращаются в монстров, обрушивающих на нее лавину логических доводов. При этом

у каждого свое “соло”, в котором он излагает свое кредо – и эти доводы нечем крыть ошеломленной учительнице. Здесь сталкиваются две системы нравственных координат, которые не могут существовать в одной плоскости. И когда Володя видит, что никакие доводы не могут заставить Елену Сергеевну преступить свои нравственные принципы, он идет на крайний шаг – угрожает в ее присутствии изнасиловать Ляльку. Учительница сдается – она бросает ребятам ключ, хотя он уже и не нужен: Пашка сломлен собственным предательством – он предал Ляльку, свою любовь, и даже в опьяневшем Витьке просыпается совесть. Они оставляют растерзанную Ляльку и морально убитую Елену Сергеевну. Она видит перед собой не просто чужих, но страшных, чудовищных в своем цинизме юношей и девушку, которые в то же время не являются выродками, а только лишь каждый по-своему отражает свое время. Самый убийственный довод, который молодое поколение бросает в лицо старшим – “Мы ваши дети! Мы такие, какими вы нас сделали!” И этот довод нечем крыть. И в тот момент, когда Елена Сергеевна до конца осознает, что эти молодые люди ее ученики, и она несет за них прямую ответственность, она кончает жизнь самоубийством, потому что ей больше нечем и не для чего жить.

Одной из первых “неящичных” пьес на ранее запретную тему стала пьеса Галина *Звезды на утреннем небе* (1988). Ее действие разворачивается на фоне большого спортивного праздника – Московских Олимпийских игр 1980 года. За основу взят реальный факт – когда из Москвы на этот период были выдворены все сомнительные элементы – проститутки, бомжи, алкоголики и т.д. Драматург справедливо увидел в этом символический смысл. Место действие – барак бывшего сумасшедшего дома в пригороде Москвы, который находится недалеко от трассы Олимпийского огня. Сюда и поселяются герои. Сразу же возникает емкий социальный символ – фасад и

задворки: на одном полюсе судьбы человечества, на другом – маленький человек, слабый и грешный, до которого никому нет дела. Само по себе открытое заявление, что проституция это атрибут не только западной жизни, в свое время было достаточным, чтобы привлечь внимание к пьесе. Однако, создав впечатляющий социальный комплекс – олимпиада, проститутки, милиционер, стоящий на страже порядка и влюбляющийся в одну из проституток, а затем еще и молодой физик-шизофреник, сбежавший из психушки – автор на этом и останавливается. В пьесе нет ни глубокого анализа психологии, ни мотивов, приведших девушек на эту стезю, ни того страдания-искупления, которое сопровождало героинь этого рода в русской литературе. То же самое можно сказать и о пьесе другого талантливого драматурга А. Дударева, который в 1988 году пишет пьесу *Свалка*, где сразу же ведет зрителя на задворки – действие происходит на городской свалке, где ютятся люди, по разным причинам отторгнутые обществом. При этом каждый герой представляет собой не характер, а общественное явление, которое он персонифицирует. Дударев собирает в своей пьесе почти все наиболее страшные и в то же время спекулятивные общественные пороки – насилие в армии, афганская война, сталинизм, партийная бюрократия, фашизм. Безусловно, каждое из этих явлений, не только имеет право на изображение, но нуждается в глубоком и беспристрастном анализе. Но автор, опять же, лишь констатирует явление и на этом останавливается.

Здесь мы подошли вплотную к проблеме, которая встала, когда прошла первая эйфория гласности и, как мне кажется, остается злободневной и по сей день. Первые пьесы на запретные темы были, действительно, актом гражданской правды, и зритель с энтузиазмом приветствовал их “антипраздничность”, антиофициозность. Однако при этом все ждали, что за этим приговором прошлому и обнажением язв

настоящего появятся пьесы, знаменующие новый этап в развитии отечественного театра, но вместо этого мы наблюдаем то, что можно назвать топтанием на месте. То, что было новым словом, давно стало штампом – демонстрация жестокости, половой распущенности, неприличные жесты, мат – все это стало неизменным атрибутом современной пьесы. Понятие “голая правда” стало пониматься буквально – редкий уважающий себя режиссер обойдется без того, чтобы, не зависимо от сюжета и смысла, оголить на сцене актеров и продемонстрировать половой акт. Если зритель 60-80х учился читать между строк, а театр изощрялся в иносказаниях, вырабатывая сложный метафорический язык, то теперь на смену этому пришел плоский натурализм. Местом действия большинства пьес становится барак, казарма, свалка, кладбище, тюрьма, если квартира, то необжитая и обшарпанная, в лучшем случае – номер в гостинице. На сцене не просто вскрываются социальные нарывы, они выставляются напоказ, мазохистски смакуются, выворачиваются наружу потроха. Происходит своего рода эстетизация порока. За всем этим зачастую исчезает боль за судьбу своей страны, человека, поиск нравственных ориентиров. Если старый идеологический театр совершал подмену нравственных ценностей упрощенной пропагандистской схемой, то современный театр выработал ряд устойчивых клише, спекулирующих на больных темах, которые уже давно превратились в дань моде, конъюнктурные атрибуты, нередко способствующие коммерческому успеху. Это, в свою очередь, очень обеднило художественный язык театра. Сценография тяготеет к унылым краскам, часто используются неструганные доски, голый кирпич; зачастую приметы лагеря, тюрьмы вносятся даже в классические пьесы, которые в последнее время стало модно ставить в декорациях барака или сарая и в одеждах, напоминающих тюремные или больничные робы. Были, разумеется, и раньше театральные постановки, в которых использовались нарочито грубые материалы и ткани, что

воспринималось как интересное новаторство, сейчас же, напротив, все это стало давно наскучившим правилом. Из современной отечественной драматургии почти ушла комедия, как и практически, исчез подлинный психологический театр. Пьесы гражданского звучания и вовсе, видимо, считаются дурным тоном, так как гражданская тема, если и проникает на подмостки, то только ерническом варианте. Театр совершенно утратил национальную самобытность. Классические пьесы, в которых для российского зрителя всегда был важен духовный прорыв, ставятся чаще всего в нарочито сниженном варианте.

На мой взгляд, очень остро на сегодняшний день встала проблема театр и дети, вернее, подростки. Я далека от того, чтобы считать, что подросткам нельзя говорить всей правды, что их лучше до поры держать в “неведении счастливым” - что из этого вышло, мы все хорошо знаем. Но молодой зритель, как никто другой, нуждается в празднике – витамине положительных, жизнеутверждающих начал, иначе мы рискуем вырастить еще более изуродованное поколение, чем прежде.

Справедливости ради следует сказать и о прямо противоположной тенденции, хорошо знакомой, в частности, российскому зрителю, когда любой спектакль превращается в шоу, где зачастую как классические, так и современные тексты становятся лишь поводом спеть и сплясать – это можно видеть во многих, особенно провинциальных театрах, для которых все средства хороши, лишь бы привлечь публику.

Подводя итог сказанному, я должна с сожалением констатировать, что, несмотря на огромный творческий потенциал – наличие интересных драматургов, прекрасных актеров, талантливой молодежи, российский театр в целом переживает кризис или, по крайней мере, находится на перепутье. И феномен, так называемой “новой драмы”, с унылым постоянством повторяющей пройденное, еще одно тому свидетельство. Большинство ее представителей, среди которых, безусловно, есть очень

талантливые драматурги, не только не превзошли своих перестроечных предшественников, но, как мне кажется, развили далеко не самые лучшие стороны их драматургии. Мы до сих пор пожинаем плоды того периода, когда была нарушена экология культуры: многолетние запреты, как идейного, так и эстетического характера, привели к тому, что русский театр, который в начале 20-го века был в авангарде мирового театра, предвосхитив многие художественные открытия, позже прочно вошедшие в практику мирового театра, утратил свою самобытность и пошел по несвойственному классической русской культуре пути дегуманизации, забыв о своем основном назначении – служить средством духовного очищения.

Глава III

Драматургия на экране

3.1. Кинематограф возвращает к Аристотелю: *М.Баттерфляй*

Пьеса Д. Г.Хванга *М.Баттерфляй* была впервые представлена на суд публики в 1988 году на сцене Национального театра в Вашингтоне. С тех пор она неоднократно ставилась на сценах многих театров мира, включая знаменитую постановку Р. Виктюка в России. Одновременно она стала предметом многочисленных интерпретаций критики. Приверженцев постмодернизма, как и самого автора, [1,с. 95] увлекала сама идея создания деконструктивистского варианта *Мадам Баттерфляй*; представители сексуальных меньшинств восприняли пьесу как исследование проблем гомосексуальности; феминистов привела в восторг идея смены гендерных ролей; критики национальных

меньшинств приветствовали пьесу как антиимпериалистскую, разоблачающую “ментальность колониализма” /‘mentality of colonialism’/, основанного на “многочисленных сексистских и расистских клише” /‘a wealth of sexist and racist clichés’ [1, с. 95]. Не говоря о том, что этот аспект совершенно очевиден и бесспорен даже при самом беглом прочтении пьесы, сам автор пишет об этом в своем послесловии. Одним из тех, кто увидел в пьесе много большее, был исследователь Рей Чоу. В своем интересном эссе *Сон бабочки /The Dream of a Butterfly/* он анализирует проблему фантазии, о чем писал и сам Хванг, отмечая, что герой “скорее всего влюбился не в человека, а в стереотип, существующий в его фантазии” /‘must have fallen in love not with a person but with a fantasy stereotype’ [1, с. 94]. При этом критик подчеркивает, что хотя эта проблема и является одной из основных в пьесе, гораздо более выпукло она представлена в фильме Д. Кроненберга 1993 года. Рей Чоу заключает, что этот фильм представляет собой необходимую альтернативу в подходе к проблемам ориентализма. /‘a badly needed alternative approach to the problematic of Orientalism’/ [2, с. 75]. Абсолютно разделяя этот взгляд, я попробую пойти немного дальше и показать, как фильм, благодаря режиссерской трактовке, операторской работе и некоторым изменениям, внесенным в сценарий самим Хвангом, выявляет скрытую в пьесе мифологическую структуру, фактически возвращая ее к ритуальным корням.

Несколько слов о сюжете, который, как известно, основан на реальном факте. Действие происходит в Пекине в 1964 году. Рене Галлимар, бухгалтер, работающий во французском посольстве, влюбляется в оперную певицу Сонг Лилинг, которую он впервые видит в роли мадам Баттерфляй. Он очарован музыкой и историей о преданной восточной женщине, жертвующей собой из любви к нестоящему западному мужчине. Вскоре после этой встречи они становятся

любовниками, и Галлимару кажется, что он понял суть взаимоотношений между Востоком и Западом. Его высказывания по этому поводу привлекают внимание босса, и он получает повышение. Через некоторое время Сонг объявляет ему, что ждет ребенка и, проведя несколько месяцев в деревни, возвращается с младенцем – их сыном. Культурная революция разлучает возлюбленных: Сонг помещают в трудовой лагерь, в то время как Галлимара отправляют в Париж, тем более, что его рассуждения о восточной ментальности не находят никакого подтверждения на практике. Разведясь с женой, Галлимар живет в маленькой квартирке в Париже, слушая свою любимую оперу на фоне студенческих волнений 1967 года. Когда он окончательно отчаивается вновь увидеть Сонг, она появляется вновь и сообщает, что их сын находится в руках китайских спецслужб и для его спасения они должны поставлять им секретную информацию французского правительства, к которой Галлимар имеет доступ, будучи дипкурьером. Довольно продолжительное время они живут счастливо, пока их не арестовывают за шпионаж в пользу Китая. Но для Галлимара самым ошеломляющим становится открытие того факта, что Сонг, которая все эти годы была “его Баттерфляй”, на самом деле мужчина-шпион, который выполнял спецзадание. Единственное объяснение, которое смог дать на суде Галлимар, что соответствует реальному факту, это то, что он никогда не видел свою возлюбленную обнаженной.

Пьеса начинается с того, что находящийся в тюрьме Галлимар рассказывает аудитории свою историю, проигрывая отдельные эпизоды, как это делается в финале фильма. Здесь же и читатели, и зрители с самого начала знают о том, что французский дипломат влюбился в китайскую певицу, которая впоследствии оказалась мужчиной. Это разбивает так называемую “четвертую стену” и не позволяет аудитории испытать чувство эмоционального сопереживания. Хванг эффективно

использует брехтовскую технику, эффект отчуждения, предполагающий, что актер играет не только образ, но и свое отношение к нему, что заставляет зрителя наблюдать и размышлять над происходящим, не идентифицируя себя с героями. Для того, чтобы полностью исключить сопереживание и какое-либо отождествление или, точнее, *мимесис*, автор использует одних и тех же актеров для разных ролей, что усиливает эффект театра в театре и позволяет персонажам дискутировать, комментировать происходящее, подводя зрителя к тщательно аргументированному логическому *заклучению* – опять же в полном соответствии с принципами брехтовского театра.

В фильме режиссер восстанавливает в правах аристотелевскую поэтику. Аудитория проходит вместе с Галлимаром весь тяжелый путь познания, начиная с первых звуков музыки оперы через шок осознания истина до самой его смерти в конце, глубоко сопереживая его трагедии и получая возможность погрузиться в мир собственных фантазий. Это во многом стало возможным благодаря потрясающей игре одного из лучших актеров современности – Джереми Айронза в роли Галлимара. Видимо, следуя концепции режиссера, Хванг опустил в сценарии все подробности прошлого героя, так же, как и некоторые другие второстепенные эпизоды, сосредоточив все внимание на его любовной истории, которая разворачивается на фоне китайской Культурной революции в первой части и студенческих волнений в Париже – во второй, являющихся своеобразным отражением друг друга. Таким образом, фильм следует классической схеме усиления драматического напряжения, ведущего к кульминации – сцена узнавания и катарсису в финальной сцене - смерти М. Баттерфляй в тюрьме, представленной Галлимаром, в то время как пьеса строится по принципу интеллектуальной драмы, в которой эмоциональное напряжение

снимается за счет введения дискуссий, комментариев героев, сцен из прошлого.

С самого начала в фильме вводится ряд ключевых образов и мифологических аллюзий, которые позднее получат свое развитие. Мы видим характерные атрибуты, ассоциирующиеся в западном сознании с Востоком: веера, зонтики, маски национального театра и, наконец, бабочку. Поначалу этот образ в нашем сознании однозначно ассоциируется с названием известной оперы, хотя отдельные прозорливые читатели и зрители могли обратить внимание на загадочное *М.* (Мадам или Мсье?), но чаще всего привычный культурный стереотип не оставляет место для сомнений. У тех же, кто не настолько обременен оперной культурой, образ бабочки может вызвать и другие ассоциации. Прежде всего, это, конечно, *психе* - что по-гречески означает *душа*, - отсюда скрытый вопрос: какого рода душа? Это в свою очередь неизбежно вызывает ассоциацию с мифом об Амуре и Психее, которая любила своего возлюбленного, не видя его. То же самое происходит с Галлимаром, который никогда не видел свою возлюбленную обнаженной, то есть, перед нами актуализация метафоры – он не видел “голой правды”. И так же, как в мифе, Амур исчез, когда Психея зажгла свечу, исчезла и возлюбленная Галлимара, когда он увидел ее в истинном свете.

Хотя, в отличие от пьесы, решенной в условных декорациях, в фильме действие разворачивается в реальной обстановке, режиссер тщательно подготавливает зрителя к тому, что должно произойти, через сложную систему мифологических ассоциаций, органично вплетенных в реалистическую ткань. Первая встреча Галлимара с Сонг происходит в доме немецкого посла в Пекине, в 1960 году. Сонг исполняет партию мадам Баттерфляй. В пьесе Галлимар хорошо знает оперу и даже пересказывает сюжет своей соседке. В фильме этот момент усилен за

счет того, что Галлимар не знает ни оперы, ни сюжета, и, наоборот, соседка кратко водит его в курс дела перед началом. Это происходит как откровение: прежде, чем Галлимар видит Сонг, он слышит музыку и ее голос, который буквально завораживает, притягивает, заставляет забыть о том, что вокруг. Прекрасная операторская работа с выразительным крупным планом помогает понять, что еще до того, как Галлимар фактически увидел Сонг, он уже стал пленником мифа, фантазии, мечты, воплощенной в божественной музыке и в трогательной истории о самоотверженной восточной девушке, покончившей собой из-за любви к западному мужчине – он увидел то, что ему захотелось увидеть.

Этот эпизод вызывает, по крайней мере, две скрытые ассоциации. Во-первых, это античные сирены, которые своими сладкими песнями завораживали моряков, заставляли их грезить наяву и, в конечном счете, приводили к гибели. Не знаю, что означает «сонг» по-китайски, но для европейца это общеизвестное английское слово «песня», что усиливает вышеозначенную ассоциацию. Кроме того, образ сирены наводит на мысль о неоднозначной природе – это полуженщины, полуптицы.

Вторая ассоциация приходит на ум гораздо позднее – это ассоциация с нимфой Эхо, которая увяла от любви к Нарциссу, и от нее остался только голос. Также в конце фильма, когда иллюзии Галлимара разрушены, а Сонга увозят в самолете в Китай, остается голос – голос Баттерфляй.

Миф о Нарциссе, как и миф об Амуре и Психее, играет большую роль как в структуре пьесы, так и в ее поэтике. В мифологии существует, по крайней мере, три версии мифа о Нарциссе, основанных на разных типах любви. Так, по одной из них Нарцисс отверг любовь прекрасного юноши, влюбился в собственное отражение и, понимая безнадежность этого чувства, покончил собой ударом кинжала. Отсылка к этой версии

возникает в эпизоде, когда Галлимара и Сонга везут в тюремном фургончике. Они сидят напротив друг друга, оба одетые в мужские костюмы. И тут Сонг делает то, что никогда не делал до этого – он раздевается, бросая вызов Галлимару, желая заставить его понять и принять то, что тот не осознавал раньше.

В пьесе Сонг не испытывает ни малейшей боли, напротив, он ведет себя жестко и цинично, издеваясь над Галлимаром и имитируя поведение западного мужчины; Галлимар здесь жалок и смешон; Сонг преподает ему циничный и жестокий урок правды:

Song: Perhaps I was treating you cruelly. But now – I am being nice.
Come here, my little one!

Gallimard: I'm not your little one!

Song: My mistake. It's I who am your little one. If you like. I may even let you strip me.

.....

Gallimard: No, stop, I want you -!

Song: You want me?

Gallimard: To stop!

Song: You know something, Rene? Your mouth says 'no' but your eyes say 'yes' Turn them away, I dare you.

Gallimard: I don't have to! Every night you say you're going to strip, but then I beg you and you stop!

Song: I guess tonight is different.

Gallimard: Why? Why should that be?

Song: May be I've become frustrated. May be I'm saying 'look at me, you, fool!' oh, may be I'm just feeling... sexy. [1, с. 87]

В фильме нет и тени этой циничной издевки. Опускаясь на колени перед Галлимаром, Сонг пытается вернуть его любовь, и будучи отвергнутым, впадает в глубочайшее отчаяние. Таким образом, если в пьесе эта сцена решена в духе трагифарса, то фильме это один из самых трогательных и искренних эпизодов, что усиливает ассоциацию с вышеупомянутой версией мифа о Нарциссе.

Согласно другой версии этого мифа, у Нарцисса была сестра-близнец, которая умерла и, тоскуя по ней, он принял свое отражение за ее. Хотя фильм в большей степени, чем пьеса соединяет воедино обе версии, вторая обнаруживает себя только в конце, когда Галлимар в своей заключительной исповеди говорит:

'Love warped my judgment, blinded my eyes, rearranged the very lines on my face until I could look in the mirror and see nothing but...a woman. I have a vision of the Orient. That deep within its almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth.' [1, с. 92]. 'And I have found her at last. In a prison on the outskirts of Paris. My name is Rene Gallimard – also known as Madame Butterfly' [1, с. 93].

Здесь возникает ассоциация с еще одним мифом, описанном в метаморфозах Овидия – с мифом о Гермафродите, в которого безумно влюбилась Салмакида и умолила богов превратить их с возлюбленным в одно существо. Мотив собственного отражения приобретает особое значение в финальном эпизоде фильма, когда Галлимар перерезает себе горло не ножом, как в сценической версии, а осколком зеркала, в котором он видит собственное отражение, которое одновременно является отражением той Баттерфляй, которую он любил и отражением

его собственной души. В этой связи можно также вспомнить китайскую мифологию, в которой грешников, попадающих в ад подводили к зеркалу – *нетзинтай*, в котором они видели отражение собственных грехов.

В основе мифа о Нарциссе лежит парадигма смерти-возрождения - классическая модель театрального ритуала в его первоначальном виде. В то же время в нем прослеживается боязнь увидеть свое отражение, которое, согласно древней мифологии, являлось воплощением скрытого *альтер эго*. Это также вполне совместимо с китайской мифологией, согласно которой каждый человек состоит из мужского и женского начала – Инь и Янь. Галлимар в конце заново обретает свою личностную идентичность и цельность через смерть, что соответствует ритуальной модели смерть-возрождение. Таким образом, выстроив фильм по законам аристотелевской драмы, его создатели придали истории французского дипломата трагическое звучание. Подобно царю Эдипу, Галлимар слеп, будучи зрячим, подобно ему он познает свою истинную сущность и приносит искупительную жертву, символически возрождаясь через осознание истины.

Таким образом, можно сделать вывод, что пьеса, будучи транспонирована в другой вид искусства, парадоксальным образом возвращается к своим ритуальным корням. Сценическая версия в целом выдержана в эстетике постмодернизма, где все границы размыты, все истины подвергаются сомнению, как и сама идея логического познания мира. То, что одни и те же актеры играют по нескольким ролям, также создает характерную для постмодернизма неоднозначность. И только ярко-выраженная антиориенталистская направленность отчасти выводит пьесу за его рамки.

Фильм восстанавливает в правах мифологическое мировоззрение, для которого, как пишет исследовательница Кристел Нолвак, “самым главным является вера не в какой-либо определенный миф, а в то, что

он существует, и через это - признание упорядоченности мира как такового. В основе мифологического мировосприятия лежит убеждение в целостности мира, в том, что все существует во всем” (priority does not belong to any particular myth but to the belief in the existence of a story as such, and through this to the belief in the regularity of the world on the whole, in the existence of solution. The basic story of the mythical world is about the World Being One, a belief that everything is present in everything.) [3, с. 138].

Подобный подход к материалу позволил создателям фильма, не игнорируя таких проблем, как ориентализм, шовинизм, сексизм и т.д., придать им более расширительный смысл и сделать историю главного героя символическим воплощением человеческой судьбы как таковой.

Литература

1. Hwang, David Henry. *M. Butterfly*. New York: A Plume Book, 1989.
2. Chow, Rey. ‘The Dream of a Butterfly’. *Ethics after Idealism*. Ed. Kathleen Woodward. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. P. 74-97.
3. Nolvak, Kristel. “Some Connections between the mythical and Postmodern World-View in Theatre Today”. *Interlitteraria 7-2002-vol.1*. Ed. Juri Talvet. Tartu: Tartu University Press, 2002. P.137-144.

3.2. *Амадеус*: пьеса и фильм

Пьеса Питера Шеффера *Амадеус* была впервые поставлена в Лондоне в 1979 году в Национальном театре Великобритании и, по словам режиссера-постановщика и главного режиссера театра Питера Холла, принесла театру самый большой успех за все время его существования. Даже через год после премьеры газета *Санди Таймс* писала, что люди

занимают очереди с шести часов утра, чтобы купить те несколько билетов, которые продаются в день спектакля – явление достаточно редкое для Великобритании. В начале 80-х пьеса с неменьшим успехом прошла в Америке – сначала в Вашингтоне, а затем на Бродвее, в эти же годы она пришла в Россию и с огромным успехом была поставлена в двух крупнейших театрах страны – *БДТ* и *МХАТе*, и именно тогда окончательно сформировалось решение снять фильм. В феврале 1982 года началась совместная работа Питера Шеффера и Милоша Формана над сценарием, которая длилась четыре месяца. Шеффер вспоминает: “Мы провели более четырех месяцев вместе в фермерском домике в Коннектикуте – пять дней в неделю, 12 часов в сутки мы практически не видели никого, кроме друг друга. Мы были странной парочкой – готовили друг для друга по вечерам и каждый день бесконечно обсуждали, что еще можно добавить к вариации на тему Моцарт и Сальери. Мы проигрывали бесконечное количество вариантов каждой сцены, импровизируя вслух” [1, с. 16].

По замыслу Формана, это должен был быть своеобразный гибрид – нечто среднее между пьесой и фильмом в традиционном смысле слова. Разумеется, перенос пьесы на экран, хотя и менее болезненный, чем перенос романа, тем не менее, потребовал немалых купюр и упрощений в тексте. А главное, замены языка театра языком кино. Трудно сказать, выиграл или проиграл от этого изначальный материал, так как в результате получилось, в общем-то, новое произведение, к чему и стремился Форман.

Как пьеса, так и фильм не претендуют на документальность, не только в интерпретации пресловутой легенды об убийстве Моцарта Сальери, но и в подаче биографического материала. Трудно допустить, что все, написанное Моцартом, делалось с такой волшебной легкостью без малейшего труда и усилия, как это показано в пьесе. Да и сам образ

“гуляки праздного” не претендует на полную историческую достоверность. Возникает впечатление, что Питер Шеффер читал Пушкина, потому что в своей пьесе он наглядно воплощает этот образ через целый ряд дурашливых выходок, пристрастие к танцам, женщинам, бильярду, что впрочем, также отчасти подтверждается и биографическими свидетельствами. Нет также точных свидетельств о том, что масоны преследовали Моцарта после постановки *Волшебной флейты*, хотя слухи об этом упорно ходили. В то же время в пьесу вплетено немало реальных фактов, в частности, посещение Сальери со своей любовницей премьеры той же *Волшебной флейты*; история с постановкой *Женитьбы Фигаро*», когда Моцарту пришлось преодолеть запрет на пьесу Бомарше, а затем приказ императора, запрещающий вводить в оперный спектакль балет – сцена танцев после помолвки Фигаро и Сюзанны; посещение Леопольдом Моцартом молодой четы в Вене и недовольство их образом жизни.

Самая же большая доля вымысла связана с ролью Сальери и гибелью композитора. Драматург предлагает достаточно правдоподобную версию, основанную на реальном факте заказа реквиема. Эта идея приходит Сальери, когда тот понимает, что Моцарта терзает комплекс вины после смерти отца, которая нашла свое воплощение в *Дон Жуане*, где фигура командора сливается с образом карающего отца. Это Сальери, согласно Шефферу, надев маску и черный плащ, приходит к Моцарту и заказывает реквием. В фильме ассоциация с отцом закрепляется еще и тем, что когда Леопольд Моцарт приезжает в Вену навестить сына, он появляется в таком же черном плаще и треуголке. В пьесе, в последней сцене, когда Сальери приходит забрать готовый реквием, Моцарт срывает с него маску, и между ними происходит объяснение, что и приводит к смерти последнего. “Мы оба отравлены, Амадеус, - бросает ему в лицо

Сальери. Я тобой. А ты – мной. Это я, Антонио Сальери. Десять лет моей ненависти отравили тебя до смерти” [1, с. 141]. В фильме тайна Сальери остается нераскрытой, что, пожалуй, способствует большему эмоциональному накалу финала.

Основное внимание автора пьесы сосредоточено прежде всего на противостоянии двух психологических типов, двух подходов к искусству – Сальери, всю жизнь посвятившего служению музыке и достигшего высокого положения в обществе, благодаря кропотливому труду, и “похотливого, непристойного ребенка” с “пронзительным инфантильным смехом” и одновременно «божьей флейты», как его называет Сальери, любимца бога – отсюда название *Амадеус*. В своей пьесе Шеффер нарушает традиционную драматическую структуру, используя прием эпизации – Сальери становится рассказчиком всей истории. Это пьеса-монолог, обращенный к зрителям, пьеса-воспоминание, в которой Сальери шаг за шагом воссоздает прошедшее, раскрывая и анализируя собственные чувства и собственное преступление. Такая драматургическая структура создает брехтовский эффект остранения, позволяющий зрителю не столько сопереживать, сколько, как этого требует брехтовский театр, размышлять над предлагаемой ситуацией. Монологи Сальери, его разговор со зрителем, чередуются вкраплениями эпизодов из прошлого, которые он комментирует и в которых сам участвует. Пьеса отличается иронической подачей материала, в ней много юмора. Все действующие лица, за исключением Моцарта и Сальери, условны, как шахматные фигуры, это марионетки, определяющие облик этого насквозь искусственного, пропитанного условностями мира. Подчеркивая, иногда даже нарочито, инфантильность, ребячливость Моцарта, драматург изображает его как “естественного человека”, по-детски наивного и абсолютно чуждого любого притворства и лицемерия, что и обуславливает его гибель.

Пьеса Шеффера предельно театральна, ее структура напоминает оперу. Ее открывает увертюра: “Зловещий шепот наполняет театр. Поначалу мы не можем разобрать ни слова из этого змеиного шипенья, кроме лова *Сальери*, а затем слова *убийца*. Шепот раздается с разных сторон, нарастает, оглушает...С противоположных концов на сцену выбегают два джентльмена средних лет – это разносчики слухов. Они говорят очень быстро, так что вся сцена становится похожей на отрывистую и зловещую увертюру” [1, с. 2]. Арии-монологи Сальери чередуются с дуэтами, трио, квартетами и квинтетами. По-детски шаловливые отношение Моцарта с женой, их игры напоминают дуэт Папагено с Папагеной вплоть до прямого цитирования:[1, с. 126]. Все это позволяет определить пьесу Питера Шеффера как интеллектуальную драму с предельно заостренным идейным конфликтом – противостояние гения и косного, омертвелого общества, не принимающего ничего нового. Эмблемой этого общества во многом является Сальери. Неслучайно, он достигает наивысшего успеха. Однако, парадоксальным образом, именно он единственный, будучи тонким ценителем музыки, до конца осознает гениальность Моцарта, и это приводит его к осознанию собственной ничтожности. Мучимый страшной, непреодолимой завистью, Сальери начинает плести интриги за его спиной – советует императору не нанимать Моцарта в качестве учителя принцессы, что было жизненно важно для композитора, находившегося в бедственном материальном положении; способствует тому, что постановки *Женитьбы Фигаро* и *Дон Жуана* быстро закрываются, хотя сам тайно восхищается ими; подсказывает Моцарту ввести масонский ритуал в *Волшебную флейту*, зная, что это приведет в ярость масонов, и они лишат его той небольшой материальной поддержки, которую они ему оказывали. И, наконец, находит способ окончательно свести счеты с Моцартом, явившись к нему в качестве посланника смерти. Как говорит

сам Сальери, его противником был не Моцарт, а бог, который так любил его, и чей голос звучал в его музыке.

Когда Шеффер приступал к работе с Форманом, он осознавал, что театральная драматургия не может без опаски работать в кинематографе. И эти опасения не были безосновательными. При почти полном сохранении содержания пьесы и логики основных характеров, была полностью утрачена та эффектная условная форма, которая является одним из ее основных достоинств, а главное, не позволяет воспринимать показанную историю как реальную биографию. Это основной и наиболее существенный просчет фильма. В нем все абсолютно реалистично и жизнеподобно. Там, где в пьесе социально-бытовой фон был лишь обозначен несколькими персонажами-марионетками, в фильме разворачиваются многофигурные сцены с роскошными интерьерами и многочисленной массовкой. Многие из того, что в пьесе существовало только в тексте, здесь материализуется. Так, отец Моцарта из зловещего внесценического персонажа превращается во вполне реального, а потому и гораздо менее зловещего брюзгу. Комическая фигура императора, “довольного собой и миром вокруг”, постоянно радостно повторяющего в пьесе “Праздники и фейерверки! Нам нужны праздники и фейерверки!”, в фильме представляет собой ничем особо не примечательный и невыразительный образ. Если в спектакле быстрая смена сцен, передевания, подслушивание, исполнение второстепенных ролей одними и теми же актерами создавало пружинистую драматургию, напоминающую моцартовские оперы, то в фильме это утрачивается, и он отличается гораздо большей тяжеловесностью и серьезностью, что более бы соответствовало фильму-биографии.

Справедливости ради надо отметить, что режиссер нашел достаточно адекватную форму для сохранения Сальери в качестве

рассказчика. Старый Сальери, помещенный в сумасшедший дом, исповедуется священнику и рассказывает о своей зловещей роли в гибели Моцарта.

Как и в театральном спектакле, огромное место в фильме занимает музыка. В фильм включены достаточно большие по продолжительности отрывки из оперных спектаклей, которые, с одной стороны, очень его украшают, а с другой – опять же переводят в жанр биографического фильма. Тем не менее, как уже было сказано ранее, перед нами уже другое произведение, которое, как мне кажется, все же проигрывало бы пьесе, если бы не игра исполнителя главной роли – Тома Халса. Хотя игра исполнителя роли Сальери Мюррея Абрахама также выше всяких похвал, именно Том Халс своей игрой сближает пьесу и фильм. Он играет, как говорят, на грани фола: кажется, еще чуть-чуть, и он прейдет ту грань, когда, оставаясь забавным и даже подчас нелепым, уже невозможно быть трагичным. В созданном им образе удивительно сочетаются черты придуманного Шеффером Моцарта и той гениальности, которой обладал композитор. Он и условен, и реален одновременно.

Фильм и пьеса заканчиваются одинаково – мощной финальной кодой. Старый Сальери, ставший свидетелем все возрастающей славы Моцарта и его полного забвения, все-таки торжествует – он обрел бессмертие, и его имя навеки связано с именем Амадеуса: “Отныне всегда. Когда будут произносить имя Моцарта с любовью, они будут произносить и мое имя с ненавистью. Я стану бессмертным в конце концов! (обращаясь к богу) И он не сможет этому помешать. Когда вы почувствуете горечь поражения и услышите голос недостижимого. Равнодушного бога – я прошепчу вам на ухо свое имя; “Сальери: святой покровитель всех посредственностей! И из глубины вашего отчаяния вы

можете молиться мне, и я вас прощу. Благословляю вас!” [1, с. 150] – таким образом, возвращая нас к основной теме.

Литература

1. Shaffer, P. Amadeus – New York: A Signet Book, 1984.

Содержание

От автора.....	1
Глава I. Театральные диалоги с классическим каноном.....	3
1.1. Шекспировские римейки в английском театре <i>второй волны</i>	3
1.2. Феминистские римейки шекспировских пьес.....	18
1.3. Российская гамлетiana.....	29
1.4. На крыльях чеховской <i>Чайки</i>	43
1.5. Постмодернистские игры с историей: Том Стоппард <i>Травести</i>	55
Глава II. Театральная сцена на исходе тысячелетия.....	66
2.1. Чехов на американской сцене.....	66
2.2. О некоторых проблемах постановки пьесы Шекспира <i>Венецианский купец</i>	76
2.3. Постановки классических пьес на немецкой сцене.....	90
Глава III. Драматургия на экране.....	116
3.1. Кинематограф возвращает к Аристотелю: <i>М. Баттерфляй</i>	116
3.2. <i>Амадеус</i> : пьеса и фильм.....	128