

Елена Хайченко

Образ театра в литературе предвоенного десятилетия

1936–1937 гг. – время, когда тема театра и его публики становится одной из наиболее востребованных и в драматургии, и в большой литературе. В 1936 г. К. Манн издает свой роман «Мефистофель», в 1936–1937 гг. над «Театральным романом» работает М. Булгаков, в 1937 г. выходит в свет «Театр» С. Моэма.

Театральный роман XX в. существенно отличается от произведений предшествующих эпох. Героями его становятся уже не зрители, подобно Вильгельму Мейстеру («Театральное призвание Вильгельма Мейстера»), барону де Сагиньяку («Капитан Фракасс») или Николасу Никльби («Жизнь и приключения Николаса Никльби»), волею случая, ставшие актерами, а высокие профессионалы, как реально существовавшие, так и вымышленные автором. И, если тревожные приметы времени останутся за пределами «Театра» С. Моэма и «Театрального романа» М. Булгакова, исключая, конечно, самоубийство Максудова из последнего романа, столь симптоматичное для литературной среды России этих лет, то под пером К. Манна театральный роман впервые становится романом политическим.

История одной карьеры, как называет его автор, не просто разворачивается на фоне политической истории Германии рубежа 20–30-х гг., она становится лакмусовой бумажкой, проявляющей процесс деформации человеческой личности в условиях антигуманного режима. С традицией театрального романа автора связывает разве что эпиграф, взятый из «Вильгельма Мейстера» Гете: «Все слабости человека прощаю я актеру, и ни одной слабости актера не прощаю человеку». И дело здесь не только в том, что в центр повествования ставится актер, прототипом которого послужил знаменитый Густав Грюндгенс. Тема актерства как бесстыдного самолюбования, всепоглощающей жажды успеха, дешевого, хоть и не лишеного блеска комедианства во имя выгоды становится главной темой антифашистского романа К. Манна.

«Когда он чувствовал себя частью публики – человеком среди многих, он испытывал робость, ему было не по себе, – напишет автор о своем герое, Хендрике Хефгине. – Уверенность возвращалась к нему, он чувствовал себя победителем, когда имел возможность отделиться от публики, вступить в полосу яркого света и сиять. По-настоящему безопасно он чувствовал себя лишь на возвышении, один на один с толпой, которая существовала лишь для того, чтобы преклоняться перед ним, восхищаться им, рукоплескать»¹. Даже двойное имя главного героя – Гейнц (данное при крещении и, по его мнению, вульгарное) и странное, не поддающееся объяснению, сценическое Хендрик (вместо Хенрик), – подчеркивает склонность его носителя не только к сценическому, но и к жизненным метаморфозам. Сторонник революционного рабочего театра в начале своего пути и директор государственных театров в условиях нацистского режима, ведущий актер «Третьего рейха»

Хендрик Хефген вынужден признать: «В жизни я неказист... Зато на сцене... На сцене я могу быть забавным». И действительно, увидев его в ярком луче света, товарищи по цеху соглашаются: «Комедиант. Ослепительный комедиант»².

Правда, театр в романе К. Манна – это не только сцена гамбургского или берлинского государственного театра, где играет Хефген. Перед нами сцена самой истории, на которой выступают все герои этого густонаселенного романа, и, прежде всего, те, кто вершит судьбы прочих, и по поводу кого главный герой, попав в зону их величественной тени, опрометчиво заметит: «Не так уж страшны». Все они, будь то премьер-министр (Геринг) или министр пропаганды (Геббельс), не против поиграть по сценарию ими же написанному. Театральность становится одной из форм репрезентации нового режима. «У него была склонность к романтическому. Поэтому он любил театр, похотливо приносивался к закулисной атмосфере и с удовольствием сидел в бархатной ложе, выставляясь напоказ публике, прежде чем увидеть что-нибудь приятное на сцене»³, – напишет автор о премьер-министре, покровителе Хефгена.

Сцена, в которой Хендрик Хефген в костюме и гриме Мефистофеля посещает ложу премьер-министра, описана как захватывающее представление: «Все в партере распахнули рты и глаза. Все буквально глотали жесты троих там, в ложе, как некий невиданный спектакль, как волшебную пантомиму под названием “Артист обольщает власть”... Сцена, которая была представлена в ложе премьер-министра, была куда увлекательнее “Фауста”»⁴.

История одной, в равной мере стремительной и губительной карьеры, должна подвести нас, читателей, к мысли о том, что, «когда играешь, надо учитывать возможность проигрыша», ведь покровители Хефгена из романа К. Манна так похожи на Горных великанов из пьесы Луиджи Пиранделло, всегда готовых растерзать художника, искусство которого не отвечает их запросам.

В середине 30-х гг. тема театра как модели современной ситуации в Европе заинтересует сразу двух великих драматургов. В «Горных великанах» Л. Пиранделло и в «Публике» Ф.Гарсия Лорки речь идет о людях театра и о тех, кому служит их искусство. Обе пьесы остались незаконченными: их оборвала смерть авторов. Да и сама история была в тот момент на переломе.

Действие «Горных великанов» Пиранделло разворачивается высоко в горах, где вдали от людей стоит вилла проклятых или неудач-

ников. Хозяин виллы – поэт Котроне отдалился от людей, осознав, что искусство им не нужно. Окружив себя такими же, как он, чудаками-неудачниками, он творит искусство «для себя». Всякого, кто приближается к вилле, ее обитатели отпугивают, наряжаясь привидениями, пуская фейерверки, имитируя разряды молний.

Но прибывающих на виллу актеров это не пугает, а скорее даже радует: ведь они привыкли жить в иллюзорном мире, полном спецэффектов. История этой бродячей труппы такова. Когда-то в премьершу, графиню Ильзе, оставившую театр после замужества, влюбился Поэт. Он написал для нее «Легенду об обмененном сыне». Так как любовь его была отвергнута, а искусство – не признано, Поэт покончил с собой. Потрясенная этой смертью Ильзе решает, что ее долг состоит в том, чтобы вернуться в театр и принести людям последнее творение Поэта. Но публика не принимает ее простого и сурового искусства. «Никто не хотел слушать. Свистели так, что дрожали стены», – говорят об этой публике актеры. Поездка в горы – последняя попытка этой труппы достучаться до людей.

Глава «проклятых» неудачников Котроне предостерегает Ильзе, утверждая, что времена великого театра остались позади: ведь и в их деревне здание театра хотят снести и на его месте, потакая желанию публики, построить стадион или кинотеатр. Он уверен, что опасно покидать пределы чистой фантазии, и заманивает Ильзе в свой театр, творимый из грез и сновидений. Но ее влечет мир обычных человеческих чувств, она уверена, что ее сказка должна жить среди людей, ведь нужна толпа, чтобы воссоздать на сцене подлинное чудо – изображение художника.

Переночевав на вилле Котроне, актеры едут в близлежащую деревню, чтобы сыграть там «Легенду об обмененном сыне». В деревне в это время происходит праздник в честь бракосочетания правителей здешних мест – Великанов. Обитатели горных вершин у Пиранделло – это класс правителей, построивших свою власть на культе силы и присвоении вещественных ценностей. Жители деревни, они же слуги Великанов, – оболваненный народ, который жаждет дешевых развлечений. Трагический монолог матери, потерявшей своего сына, в исполнении Ильзе их не трогает. Звучат грубые шутки, хохот, от нее требуют, чтобы она спела красивую песенку. Озверевшая толпа невежд бросается на сцену и разрывает актрису на куски. Погрузив тело Ильзе на телегу, бродячие комедианты возвращаются в долину.

Пиранделло успел завершить работу лишь над двумя актами пьесы, содержание последнего, где разыгрывается спектакль, оканчивающийся смертью героини, известно в изложении сына драматурга, Стефано Ланди. Дж. Стрелер в постановке 1966 г. воплотил этот финал на сцене, главным образом, пантомимическими средствами. «Темнеющие фигуры актеров на мгновения застывают в различных позах немом отчаяния, затем поднимают тело Ильзе и выносят его на авансцену, – пишет М.Г. Скорнякова. – Они несут ее вперед головой с широко раскрытыми руками – так, как если бы ее только что сняли с креста... Мысль о цене искусства, которая еще не вполне ясна была вначале, теперь звучит ясно и определенно. Каждый акт творца, каждый выход актера к зрителям – это священнодействие, жертвоприношение. И это всегда путь на Голгофу»⁵.

Конфронтация театра по отношению к зрительному залу лежит и в основе драматургического замысла последней и самой загадочной пьесы Федерико Гарсия Лорки «Публика». Написанная в 1931 г. «Публика» дорабатывалась драматургом вплоть до дня его кончины, но так и осталась недописанной. Может быть потому, что диалог поэта с его публикой оборвать могла только преждевременная смерть. Главным героем пьесы Лорки становится не поэт и не драматург, а режиссер – театральный строитель XX столетия. Причудливый калейдоскоп развернутых в пьесе сюрреалистических картин, на первый взгляд абсолютно не связанных друг с другом, при всей их многозначности призван прояснить главное – взаимоотношения режиссера с его публикой.

Первая картина разворачивается в кабинете Режиссера, где на окнах вместо стекол – рентгеновские снимки:

«Слуга. *Сеньор!*
Режиссер. *Что?*
Слуга. *К вам публика.*
Режиссер. *Проси»*⁶.

Пришедшая к Режиссеру публика – это трое бородатых во фраках, отличить их друг от друга практически невозможно. И только зайдя за ширму – традиционный атрибут театральных представлений – каждый из них обретет свое лицо, став Энрике, Гонсало, Женщиной в венке из маков, и сыграет в спектакле предназначенную ему роль. Следуя велению публики, Режиссер «театра на свежем воздухе», как он сам назовет себя в начале действия, на глазах у нас погрузится в «театр,

погребенный песком». Орфей спускается в Ад, чтобы вывести оттуда дорогие каждому из нас тени. «А как быть с публикой? – восклицает Режиссер. – Что если, сокрушив перила, я не справлюсь с публикой? И личина сожрет меня. Я видел однажды, как маска жрала человека...»⁷

По мере движения от картины к картине каждый из героев пьесы переживает не одну театральную трансформацию, примерит на себя множество причудливых личин, как традиционных – Фигура, увитая виноградными лозами (Дионис), Фигура, увешенная бубенцами, (Карнавальный шут), Арлекин, так и созданных причудливой фантазией драматурга – балерина Гиллермина и другие. Среди действующих лиц драмы есть Елена и Джульетта, и даже сам Иисус Христос. Правда, в пьесе он фигурирует как персонаж по имени Гольй – красного цвета, в венке из синих терний и готовится к хирургической операции под названием «распятие».

Человек из публики в пьесе Лорки становится театральным персонажем, персонаж теряет свой костюм – знак выбранной им роли (по ремарке автора тот буквально соскальзывает с героя и прячется за ширму), маски надеваются и снимаются одна за другой, но за снятой маской обнаруживается белое лицо, похожее на страусовое яйцо. Пробиваясь к правде, скрытой в песках, герои Лорки должны отказаться от всякого лукавства и всякого лицемерия. Театральное платье сдирается прямо с кожей, снятая маска обнажает живую пульсацию вен. Герои на сцене страдают и умирают. Они становятся жертвами анархии и жестокости, подобно маленькой Джульетте, прячущейся в своем склепе от разнuzданных парней, которые хотят пририсовать ей чернильные усы. Спаситель, он же Гольй, одиноко умрет, пригвожденный к обычной больничной кровати. Ромео и Джульетту вновь убьет распоясавшаяся толпа. Лишь бы открылся «театр, скрытый в песках», столь отличный от уже существующего, – «афиши на могилах, газовые рожки и длинные ряды кресел».

В пятой картине на сцене появляются арки и лестницы, ведущие на ярусы театра. Там заканчивается спектакль, и зрители готовятся казнить Режиссера. Ведь Ромео оказался тридцатилетним мужчиной, а Джульетта – парнишкой пятнадцати лет! «Публика не должна соваться за шелковый занавес и любопытствовать, что скрывает картонная стенка, выстроенная поэтом. Ромео может быть птицей, а Джульетта камнем. Ромео может быть крупинкой соли, а Джульетта – географической картой. И публике нет до этого дела!»⁸ – произносит по воле

Лорки персонаж по имени Первый студент. Но публика громит театр, расправляется с негодными исполнителями, а заодно добывает и подлинную Джульетту, которую находят за креслами со связанными руками и кляпом во рту.

«Четвертый студент. Их казнили, и это совершенно недопустимо.

Первый студент. А заодно убили и настоящую Джульетту... Выволокли из-под кресел и убили.

Четвертый студент. Из чистого любопытства – чтоб узнать, что там у них внутри»⁹.

Взаимоотношения Режиссера и его Публики – это драка до боли, противостояние, из которого есть только один выход. «Если я потрясен и тем счастлив, какое мне дело, кто они такие», – говорит по окончании спектакля Первый студент.

В последней шестой картине пьесы Режиссер вступает в диалог с Фокусником, скептиком, убежденным в бесплодности его творческих усилий. «Но ведь это ложь. Театр! – восклицает Режиссер. – И чтоб сокрушить эту ложь, три дня и три ночи я боролся с корнями и волнами... И если в театре Ромео и Джульетта умирают только затем, чтоб вскопчить, едва опустится занавес, и побежать кланяться, у меня они жгут занавес и действительно умирают на глазах у публики. Но все рухнуло, потому что вмешались море, кони и полчища трав. И все же, когда сожгут последний театр, где-нибудь за креслами, за грудой золотых чаш из папье-маше отыщут всех наших мертвых – всех, казненных публикой. Надо сокрушить театр или жить в театре! А не свистать из зала»¹⁰.

Известный российский испанист и переводчик пьесы Н. Малиновская, исходя из масштабности драматургического замысла Лорки, называет «Публику» мистерией. Правда, у этой мистерии нет четко разграниченного Ада, Чистилища и Рая. Они – в пространстве одной сцены. Ведь герои Лорки – люди XX в., живущие в мире привычных апокалиптических катастроф. «Только вышибив двери, можно вернуть драме смысл», – уверяет Режиссер, этот Треплев середины XX столетия.

Драматург назвал «Публику» «поэмой, которую освищут». «Когда доктрина срывается с цепи, она сметает с лица земли даже самые безобидные истины», – писал он в своей пьесе. 19 августа 1936 г., через месяц после того, как в последний раз прочел друзьям свою «Публику», Федерико Гарсия Лорка был расстрелян франкистскими войсками.

10 декабря того же года ушел из жизни и Луиджи Пиранделло. В ночь перед смертью, по свидетельству биографов, он обдумывал третий акт своих «Горных великанов», тот самый, в котором озверевшая толпа расправляется с Поэзией.

«Думаю, что не найдется ни труппы, которая захочет ее поставить, ни публики, которая, не возмутившись до глубины души, вытерпит представление», – напишет о своей «Публике» великий испанский поэт и драматург¹¹. А между тем, причудливый, польхающий экстатическими красками, перенасыщенный философской символикой и зашифрованной образностью мир «Публики» как нельзя более точно отражает одну из самых простых театральных аксиом, сформулированных гурзу режиссуры Ежи Гротовским: «...Театр способен существовать без грима и костюма, без традиционной сцены, без игры света, без музыкального фона и т.п. Он не может существовать, если нет связи “актер-зритель”, без их осмысленного, непосредственного, живого общения»¹².

¹ Манн К. Мефистофель. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 107.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 204.

⁴ Там же. С. 201–202.

⁵ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 113.

⁶ Лорка Ф.Г. Поэзия. Проза. Театр. М.: ДИ-ДИК, АСТ, 2000. С. 565.

⁷ Там же. С. 568.

⁸ Там же. С. 596.

⁹ Там же. С. 600.

¹⁰ Там же. С. 605.

¹¹ Малиновская Н. Джульетта и духи // Суфлер, 1995, № 2. С. 125.

¹² Гротовский Е. К Бедному театру. М.: АРТ, 2009. С. 13.