

Елена Хайченко

## Там, за дверью...

К проблеме эволюции театрального пространства

*Дверь – вещь особенная. Будучи феноменом **перехода** через границу, она связывает пространства вещей. Причем двояким образом: отпирая и запирая границу. Впуская, дверь открывает доступ к другим вещам, запирая, она охраняет их от посягательства. В этом ее особое, если не привилегированное, положение в системе вещей.*

Ю.А. Разинов

**Позволим себе предположить, что первоначальный образ театра, который рождается в сознании ребенка, приходит со страниц известной детской книги «Золотой ключик, или Приключения Буратино».**

Взяв за основу сказку Карло Коллоди «Приключения Пиноккио», Алексей Толстой, как известно, существенно ее переработал. В итальянском оригинале деревянная кукла, пережив множество опасных приключений, становится обычным мальчиком. В варианте Толстого над всеми прочими сюжетными мотивами довлеет образ театра. Приключения Буратино начинаются в кукольном балагане Карабаса-Барабаса (там завязываются все сюжетные узлы будущей истории) и заканчиваются в прекрасном новом театре, где Буратино становится не только литературным, но и театральным персонажем.

По сути дела, в этой веселой детской книге присутствует все то, что связано с понятием театр: театральное здание, украшенное башенками и часами, занавес с блестящей золотой молнией, а главное – то, что за занавесом, – череда прекрасных сменяющих друг друга декораций и множество забавных кукол-персонажей.

То, что в сказке Коллоди являлось лишь незначительной подробностью – нарисованный на холсте очаг с кипящим котелком в камерке старого Джапетто, – в сказке Толстого превращается в смыслообразующий мотив. Коллоди пишет, что на холсте «все было в точности как настоящее». Толстой, напротив, подчеркивает иллюзорность того, что утилитарному использованию никак не подлежит: Буратино в надежде полакомиться дымящейся похлебкой протыкает холст своим острым носом и находит за ним «что-то похожее на небольшую дверцу». История поисков золотого ключика и обнаружения того, что скрывает таинственная дверь, и составляет основное содержание этой сказки. Таким образом, перефразируя слова современника Толстого – Станиславского, – театр начинается не с вешалки, а с дверцы.

Правда, если вспомнить устройство площадки для игры в античном театре, становится понятно, что образ двери, ведущей в закрытое пространство, играл здесь сопутствующую роль. Орchestra – основное место действия спектакля в Древней Греции – являла собою образ мироздания. Площадной характер ее происхождения проявлял и прилюдный характер происходившего на ней действия. Выстроенная по касательной к орchestra сцены символизировала храм перед площадью или жилище, и, хотя именно отсюда выходили на площадку для игры актеры, ее внутреннее пространство оставалось суверенным, скрытым от глаз зрителей. Обобщенный характер места действия придавал понятию «дом» (где дверь, там дом) весьма абстрактное значение. В древнегреческой трагедии сцены – архитектурное обозначение



Паоло Веронезе. Дверь-обманка. Фрагмент росписи виллы Барбаро. 1560–1561

дома – становилась домом судьбы, местом, где рок наступает человека. Отсюда выходил ослепивший себя Эдип, сюда удалялась приговоренная к смерти Антигона. «Открытие дверей в момент драматической кульминации трагедийного спектакля носило также не бытовой, а символический смысл, – писал В.И. Березкин. – В глубине открывалось внутреннее сакральное пространство (зримо изображенное Агатархом в виде живописной декорации), и оттуда выезжала площадка – экиклема, вывозившая на оркестру трупы убитых Агамемнона или Клитемнестры – в «Орестее» Эсхила и в «Электре» Софокла, или спящего Геракла с убитыми им Мегарой и детьми – в «Геркулесе» Еврипида»<sup>1</sup>. Заметим, что о декорациях упомянутого в тексте Агатарха мы не имеем сколько-нибудь точных представлений.

Понятие «дом» в древнегреческой трагедии, как правило, связано с понятием «род». В «Хозэфорах» (второй части «Орестеи» Эсхила) читаем:

*Свет мы увидели, с дома тяжелые  
Пали оковы.  
Дом, да воздвигнешься! Слишком уж долго ты  
В прахе лежал...  
В дом Агамемнона Правда сегодня вошла  
Львом двуглавым, убийством двойным<sup>2</sup>.*

При этом «дом Агамемнона» у Эсхила ассоциируется не столько со сценой, представлявшей микенский дворец атридов, сколько с историей их рода в целом – от пира Фиеста до оправдания Ореста.

В комедии Аристофана дом – понятие гораздо более конкретное. Это жилище персонажей, которое обычно представляют два параскения, расположенные по краям сцены. Ведь сюжет комедии нередко строится на столкновении антагонистов. Правда, жилища их только условно обозначены и не отражают характера героев. Лишь в одной комедии Аристофана предпринята попытка заглянуть во внутреннее пространство дома. В «Ахарнях» рискнувший заключить для себя мир со Спартой Дикеополь стучится в жилище драматурга Еврипида, и, как сказано в комедии: «При помощи театральной машины декорация, изображающая дом Еврипида, поворачивается, так что зритель видит внутренность дома. Еврипид сочиняет, лежа на постели; по стенам развешаны костюмы героев из его трагедий, в углу свалена различная бутафория»<sup>3</sup>. Таким образом, изнанкой театра оказывается театр. Ведь Дикеополь пришел к известному сочинителю трагедий, чтобы разжалобить стариков ахарнян, представ перед ними в лохмотьях нищего Телефа – персонажа одной из его пьес.

*Сегодня должен я сойти за нищего,  
Собой остаться. Не собой представиться.  
Меня узнают зрители комедии,  
Зато хористы будут одурачены,  
И я легко речами заморочу их<sup>4</sup>.*

По-видимому, указанная в тексте трансформация жилища Еврипида происходила при помощи все той же экиклемы.

Театральное пространство как модель мира сохраняется и на протяжении последующих эпох, будь то симультанная сцена средневековых представлений с одновременным показом всех мест действия, расположенных между адом и раем, или трехчастная конструкция елизаветинской сцены, состоявшая из основной сцены (земля), верхней сцены (небо) и пространства, расположенного под люком (ад). «Одновременно с основной функцией – быть местом для игры – средневековая и ренессансная сцена воплощала в себе, в своей геометрии, архитектуре, оформлении также идею *обобщенного места действия* – образа мироздания», – писал В.И. Березкин<sup>5</sup>. Спектакль разыгрывался на пустой сцене, которая являлась образом вселенной. Конкретные





Джон Эверетт Миллес. Смерть Офелии. 1852

места действия в театре Шекспира и Лопе де Веги обозначались чисто игровыми способами: выходами, уходами и перегруппировкой действующих лиц, сменой костюмов, немногочисленными атрибутами и т.д. По воле демиурга-автора пространство сцены то сжималось до размеров тюремной камеры («Живя в тюрьме, я часто размышляю, – / Как мне ее вселенной уподобить? / Но во вселенной – множество существ, / А здесь – лишь я, и больше никого...»<sup>6</sup>, – восклицает шекспировский Ричард II), то, напротив, превращалось в поле брани при Азенкуре («Генрих V»):

*Позвольте ж нам, огромной суммы цифрам,  
В вас пробудить воображенья власть.  
Представьте, что в ограде этих стен  
Заключены два мощных государства,  
Что поднимают гордое чело  
Над разделившим их проливом бурным.  
Восполните несовершенства наши,  
Из одного лица создайте сотни  
И силой мысли превратите в рать<sup>7</sup>.*

Театр взывал к воображению публики, а в монологах героев, носивших описательный характер, преобладали не столько бытовые, сколько

природные мотивы. Тем, кто видел картину Дж.Э. Миллеса «Смерть Офелии» (1852), трудно себе представить, что этой сцены нет в трагедии Шекспира «Гамлет», она возникает только в описании. Трудно представить себе и то, что в испанском публичном театре XVII в. могла присутствовать декорация, детально соответствовавшая пейзажу, описанному в монологе Алехандро из комедии Лопе де Веги «Глупая для других, умная для себя»:

*Вот гордое чело скалы поднято  
И словно небу смелый вызов шлет;  
А там другая, вглубь земли зажата,  
Вонзает в недра твердый свой оплот.  
Нет арки в мире, более богато  
Венчанной, средь дорических красот,  
Трофеями, чем этот камень дикий  
В гирляндах тамариска и мастики.  
В пустыне этой небо – словно луг,  
Одетый пышно белыми цветами,  
И в блеске солнца вся земля вокруг –  
Как будто луг, усеянный звездами<sup>8</sup>.*

Ведь ренессансный театр, будь то придворные спектакли или площадная комедия дель арте, ограничивался плоскостной живописной декорацией, дающей обобщенное, а в ряде случаев и типовое изображение улицы, площади или пейзажа.

Декорация в привычном смысле слова появится только в барочную эпоху в связи с изменением архитектуры театрального здания. Театр ярусного типа со сценой-коробкой предполагал совершенно иной тип действия, ведь сцена, отделенная от зрительного зала аркой портала, превращалась в суверенное пространство – царство иллюзии. Декорация теперь занимала всю сцену, и актеры оказывались не перед ней, а внутри нее. Правда, само театральное пространство по-прежнему оставалось сферой чисто игровой. Не случайно П. Корнель озаглавил свою пьесу «Иллюзия» (1636).

Грот, где царит волшебник Алькоандр, – это царство благодетельного обмана, так похожего на жизнь. Но и сама жизнь иллюзорна, она предстает перед нами в виде спектакля. Вход в грот, где творится иллюзия, открыт лишь для посвященных. Дорант, друг Придамана, по приказу волшебника вынужден удалиться, грот для него закрыт; входящего же

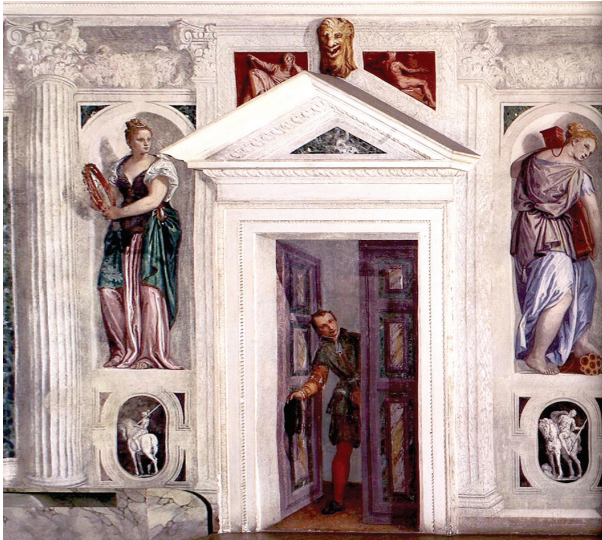
внутри Придамана, стремящегося узнать судьбу своего потерянного сына, Алькандр предупреждает:

*А главное, мой грот нельзя вам покидать,  
Иначе мертвым вас близ грота обнаружат<sup>9</sup>.*

Разрушение иллюзии чревато гибелью не только для спектакля, но и для его зрителя. Очнуться от иллюзии герой имеет право лишь в финале, когда актеры выйдут на аплодисменты.

Существенные изменения в концепцию театра как модели мироздания внесет эпоха буржуазных революций с ее интересом к жизни человека определенного сословия, носителя «общественного положения», как назовет это Д. Дидро. Жанр буржуазной трагедии, родившийся в эпоху Просвещения и явившийся основным рупором просветительских идей, замкнется в сфере частной жизни и ограничит действие спектакля интерьером. Хотя ремарки к буржуазным драмам Д. Дидро или П.-О. Бомарше, С. Мерсье или М. Седена определяют место действия пока что в самом общем виде: «Театр представляет салон французского типа, меблированный с большим вкусом» («Евгения» Бомарше) и т.д. Тем не менее эстетика Дидро дает нам точное представление о решении театрального пространства в целом. В своих трактатах «Беседы о “Побочном сыне”» (1757) и «О драматической поэзии» (1758) французский просветитель рассматривает спектакль как последовательность жанровых картин. Свою главную задачу в сфере сценического искусства он видит в том, чтобы освободить театр от театральности, перевести содержание сценического действия из области случайного и исключительного в область типического, т.е. глубоко закономерного. «Нужно отказаться от всяких театральных эффектов, впечатление от которых мимолетно, и создавать картины», – настоятельно советует Дидро<sup>10</sup>. «Театральный эффект – пустячок, картины – проявление гения»<sup>11</sup>, – отмечает он в другом фрагменте этого же текста. В своем стремлении к правде жизни Дидро предлагает драматургу и актерам отрешиться от присутствующей в зале публики, попросту говоря, забыть о ней вовсе: «Пишите ли вы или играете, думайте о зрителе не больше, чем если бы он вообще не существовал. Представьте себе на краю сцены стенку, отделяющую вас от партера; играйте так, точно занавес не поднимался»<sup>12</sup>.

Нельзя забывать, что «Беседы о “Побочном сыне”» и трактат «О драматической поэзии» писались в ту эпоху, когда завершалась многолетняя и упорная борьба за изгнание театрального зрителя со сцены.

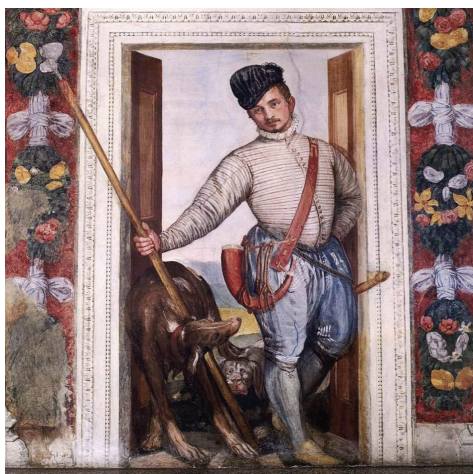


Паоло Веронезе.  
Дверь-обманка.  
Фрагмент  
росписи  
виллы Барбаро.  
1560–1561

Дидро доводит идею суверенности двух сфер единого в своей устремленности театрального пространства до ее логического совершенства. Нельзя забывать и о том, что пресловутая «четвертая стена», впервые заявившая о себе в театральной эстетике Дидро, станет полновластной лишь в эпоху режиссерского театра, т.е. в последние десятилетия XIX в. Что же касается высказанной французским просветителем идеи «картинного», то есть списанного с самой жизни изображения реальности, то она в значительной мере определит развитие драматургии XIX в.

Правда, на пути от просветительского реализма Д. Дидро к реализму середины XIX в., когда создает свой театр А.Н. Островский (чья первая пьеса так и называлась – «Семейная картина»), лежит эпоха романтизма, определяющей для которой становится категория зрелищности.словно вступая в полемику с Дидро, А. де Виньи писал: «Если бледность вашей *жизненной правды* будет преследовать нас в искусстве, мы сразу уйдем из театра или закроем книгу, чтобы не встречаться с этой правдой дважды»<sup>13</sup>. Искусство, с его – как и всякого романтика – точки зрения, должно пренебречь «*достоверным ради идеала <...>, жизненная правда* здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой склонности оно потакает»<sup>14</sup>.

Романтическая сцена уже не является образом вселенной, но романтический герой выступает, как правило, на фоне или в тесном



Паоло Веронезе.  
Дверь-обманка.  
Фрагмент росписи виллы  
Барбаро. 1560–1561

общении с природой. Жилище – дом – будь то хижина рыбака, расположенная среди дремучего леса в «Ундине» ла Мотт Фуке, или замок рыцаря Хульдбранда фон Рингштеттена из той же повести – это лишь мнимая защита от разрушительной власти стихий, господствующих над жизнью человека. Театр первых десятилетий XIX в. не знал себе равных в воспроизведении экзотических состояний природы. Картины грандиозных стихийных бедствий поражали воображение зрителей. В мелодраме С. Арнолда «Хижина дровосека» (1814) читаем: «... стена коттеджа рухнет от удара молнии и падает с громким треском, открывая вид на волнующуюся реку. Гроза в разгаре: гром, по небу быстро бегут облака. При свете молнии видна лодка, гонимая потоком, в ней – граф, Амелия и Мария. Граф и Амелия героически сопротивляются разбушевавшейся стихии. Мария, ее волосы растрепаны, преклонив колени и воздев руки к небесам, молится. Эта картина возникает несколько раз при вспышках молнии... Громкая музыка»<sup>15</sup>.

Однако на этом жестокие бедствия, обрушившиеся на героев пьесы, не заканчивались. Из воды они попадали в пламя: «Весь коттедж и правая сторона леса объаты пламенем: треск, ветер, дождь, бряцание мечей. Лес в огне. Постепенно рассеивающийся дым открывает горящий мост. Граф, Амелия и Мария выбираются из пламени и вступают на мост, часть которого обрушивается в реку. Беглецы остаются на мосту...»<sup>16</sup>.

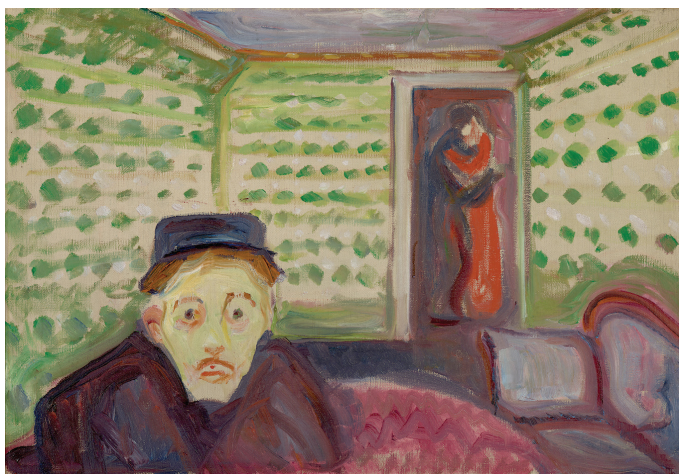
В отличие от авторов мелодрам, герои которых лишены психологической сложности, а потому раскрываются перед зрителями лишь в



противоборстве с силами внешнего порядка, создатели высокой романтической драмы на подобные эффекты не разменивались. При всем том желание насытить глаз зрителя заставляло их выбирать места действия как можно более экзотические, скажем, «подземная пещера со знаками Тайного суда, освещенная одним светильником» в «Кетхен из Гейльбронна» Г. фон Клейста (1808) или «подземелье гробницы Карла Великого в Ахене» в «Эрнани» В. Гюго (1830). Красивые природные виды в оформлении соседствовали с величественной архитектурой: «Сарагоса. Терраса арагонского дворца. В глубине балюстрада лестницы, теряющаяся в саду. Направо и налево две двери, выходящие на террасу, которую в глубине сцены замыкает балюстрада с двумя рядами мавританских аркад; сквозь них видны дворцовый парк, фонтаны в тени деревьев, боскеты с блуждающими среди них фонариками и в глубине – готические и арабские вышки освещенного дворца. Ночь. Слышны отдаленные фанфары. Маски, домино, рассыпанные тут и там, время от времени поодиночке или группами проходят по террасе» (В. Гюго «Эрнани»)¹⁷.

Приверженные живописным эффектам драматурги-романтики воспринимали декорацию лишь как фон, выталкивающий из себя героя, по-прежнему стоящего на авансцене, в то время как пришедшие им на смену драматурги-реалисты не мыслили своих героев в отрыве от среды. Любопытно, что в произведениях главного театрального бытописателя А.Н. Островского нет детальных указаний относительно места действия. Там просто сказано: «Гостиная в доме Большова» («Свои люди – сочтемся») или «Бедная комната у Бальзаминовых» («За чем пойдешь, то и найдешь»). Производным от среды становился сам персонаж с его именем, внешностью, манерой речи, характером мышления и поведения.

К изменению функции ремарки постепенно приводит начавшийся еще во времена Дидро процесс эпизации драматургии, о котором М.М. Бахтин писал: «В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, “Чайльд Гарольд” и особенно “Дон-Жуан” Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)»¹⁸. Драматурги конца XIX в. обживают появившийся еще в конце XVIII в. павильон со скрупулезной тщательностью, продумывая каждую деталь сценического оформления.



Эдвард Мунк. Ревность. 1907

В начальной ремарке к «Гедде Габлер» Г. Ибсена читаем: «Просторная, красиво и со вкусом меблированная гостиная, обстановка выдержана в темных тонах. В средней стене широкое дверное отверстие с отдернутыми портъерами. В него видна следующая комната, поменьше, обставленная в том же стиле, как и гостиная. В правой стене гостиной дверь в переднюю; в левой – стеклянная дверь, тоже с отдернутыми портъерами, в которую видна часть крытой веранды и осенняя зелень деревьев. Посреди гостиной овальный, покрытый скатертью, стол и вокруг него стулья. Впереди, у правой стены, широкая печь темного изразца, а возле нее кресло с высокой спинкой, мягкая скамеечка для ног и два пуфа. Дальше, в правом углу, угловой диванчик и круглый столик. Впереди, налево, несколько отступя от стены, диван. Около стеклянной двери пианино. По обеим сторонам двери в маленькую комнату по этажерке с безделушками из терракоты и майолики. В глубине второй комнаты диван, стол и несколько стульев. Над диваном портрет красивого старика в генеральском мундире. Над столом висячая лампа с колпаком молочного цвета. В гостиной повсюду букеты цветов: в вазах, стеклянных банках, а некоторые просто лежат на столах. Полы в комнатах устланы толстыми коврами. Утреннее освещение. Лучи солнца падают сквозь стеклянную дверь»<sup>19</sup>. По ходу действия драматург «обыгрывает» каждый элемент описанного им домашнего убранства. Отдель-

ные детали обретают символический смысл, как, например, портрет генерала Габлера – отца Гедды, которую драматург не случайно именует ее девичьей фамилией.

Обращает на себя внимание и тот факт, что действие в пьесах Ибсена нередко не выходит за пределы одной комнаты. Вводная ремарка к каждому последующему акту и в «Кукольном доме» (1879), и в «Росмерсхольме» (1886), и в «Гедде Габлер» (1891) начинается со слов «та же комната». История человеческой жизни все больше концентрируется в ограниченном замкнутом пространстве. Одни персонажи из него уходят, другие приходят, но главный герой (или героиня) остается в этой комнате с начала до конца.

На рубеже XIX–XX вв. драматургия начинает мыслить пространственными категориями. Место действия не пассивно по отношению к герою. Это не только среда обитания, которая характеризует персонажа. Пространство под пером авторов становится и сюжето-, и смыслообразующим. На оппозиции открытого и закрытого пространства нередко выстраивает свои драмы М. Метерлинк.

Уже в «Непрошеной» (1890) действие, как и у Ибсена, не выходит за пределы одной комнаты. Перед нами темная зала в старом замке с тремя закрытыми дверями. За одной из них лежит новорожденный ребенок, за другой, что расположена напротив, – находится его больная мать. Семья матери – муж, брат, отец и взрослые дочери – собралась за столом вокруг горящей лампы, свет которой колеблется и постепенно меркнет, в момент развязки – в полночь, оставляя их в полной темноте. Пейзажа за стенами замка мы не увидим, но именно происходящее снаружи (о чем рассказывает одна из дочерей) привносит в пьесу ощущение нарастающего драматизма:

*«...Светит луна, и я вижу улицу до самой кипарисовой рощи.*

*...Соловьи вдруг замолкли.*

*...Все рыбы в пруду вдруг ушли под воду.*

*...Лебеди испугались.*

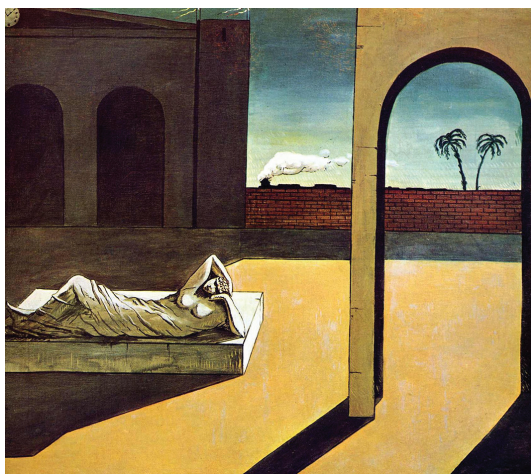
*...Пахнуло холодом.*

*...В саду поднялся ветерок. Осыпаются розы.*

*...Внезапно слышится лязг оттачиваемой косы»<sup>20</sup>.*

У Метерлинка природа человеку противопоставлена, она несет в себе скрытую угрозу, предчувствие того, что неизбежно должно произойти. В финале пьесы дверь в комнату матери медленно открывается,





Джорджо де Кирико.  
Вознаграждение  
предсказателя. 1913

и на пороге появляется сестра милосердия, которая, осеняя себя крестным знаменем, дает понять, что мать скончалась. Единственный луч света падает из комнаты матери, где воцарилась Непрошенная, – пространства небытия.

В 1894 г. Метерлинк пишет пьесу «Там, внутри», действие которой развивается двумя параллельными потоками, о чем говорит уже список действующих лиц, разделенных на тех, кто в доме, и тех, кто находится в саду. В нем на протяжении всей пьесы ведут свой диалог Старик и Незнакомец, наблюдающие за теми, кто там, внутри. Через окна стоящего в саду дома они созерцают картину семейной жизни: «Отец – у камелька. Мать облокотилась на стол и смотрит в пустоту. Две молодые девушки, в белом, вышивают, мечтают и улыбаются тишине комнаты. Склонившись головой на левую руку матери, дремлет ребенок»<sup>21</sup>. И хотя часов в интерьере нет (в «Непрошеной» старые фламандские часы бьют трижды, приближая трагическую развязку действия), мы чувствуем, что мерное течение времени в этом доме уже остановилось, ведь Незнакомец и Старик пришли сюда, чтобы сообщить семье о самоубийстве их старшей дочери.

«Им кажется, что они в безопасности... Они заперли двери; на окнах решетки... Они укрепили стены старого дома, наложили засовы на три дубовых двери... Они предусмотрели все, что только можно предусмотреть...»<sup>22</sup>, – говорит Старик о тех, кто внутри. Но Непрошенная уже притаилась на пороге, известие, которое навсегда изменит их жизнь,

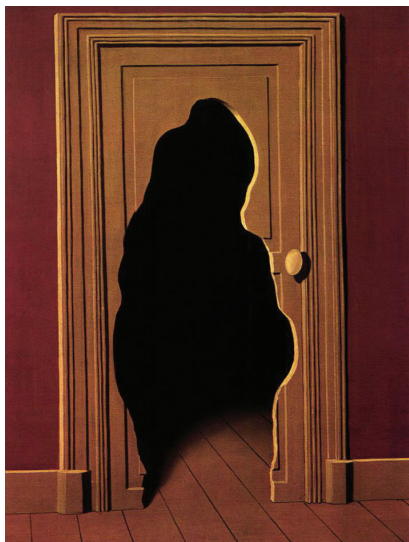
стучится в дверь их дома. Процессия крестьян, несущих утопленницу, входит в сад, а Старик все колеблется и не решается переступить границу между счастьем и несчастьем, неведением и неизбежным. Но вот, наконец, он заходит внутрь. Происходящее там, внутри, драматург решает средствами пантомимы. Мы видим, но не слышим. И момент высочайшего драматического напряжения, когда семья узнает о гибели старшей дочери, намеренно погружен драматургом в тишину, молчание, как немой крик на картине Э. Мунка.

Образ двери – один из самых значимых, настойчиво повторяющихся в драматургии Метерлинка. Уже в его первой пьесе «Принцесса Мален» (1889) в сцене, где король Ялмар и королева Анна убивают героиню, действие попеременно происходит в двух смежных помещениях. С одной стороны двери – мирное течение жизни, здесь Кормилица и жених принцессы Мален принц Ялмар ожидают ее пробуждения. Они могли бы прийти на помощь, предотвратить неизбежное, но между ними и спальней, где совершается преступление, находится запертая дверь.

«Откройте дверь! Откройте дверь!» – с этой реплики служанки начинается пьеса «Пеллеас и Мелисанда» (1892). Но открытая дверь у Метерлинка – это символ угрозы. «Закройте двери, дети мои, – говорит в «Смерти Тентажиля» (1894) Агловаль. – Другой защиты у нас нет»<sup>23</sup>. Борьба сестер Тентажиля с неприступной железной дверью в пьесе – это символ противоборства с судьбой – злой королевой, приказавшей похитить их маленького брата. «Тишина. Дверь приоткрывается... Игрена, Белланжера и Агловаль, прилагая огромные, но напрасные усилия, пытаются закрыть дверь. Дверь продолжает медленно отворяться, хотя никого за ней не видно и не слышно. Холодный и спокойный свет заливает комнату...»<sup>24</sup>.

Дверь, которая навеки отделит Тентажиля от его близких, страшна и неприступна. «Здесь есть страшная дверь, – говорит пустившаяся в погоню за братом Игрена. – О, – какая она холодная!.. Она из цельного железа и без замка... Как же она отворяется? Я не вижу петель... Кажется, будто она вделана в стену...»<sup>25</sup>. В финале пьесы бессильная перед волей рока Игрена «опускается на пол, обняв руками дверь, тихо рыдает во тьме»<sup>26</sup>.

И только Ариане из пьесы «Ариана и Синяя Борода» (1896) удастся выбраться наружу. «Посмотри: дверь открыта, вдали синее долинона...»<sup>27</sup>, – говорит она Игрена. Но освобожденные ею жены Синей Бороды спешат запереть за нею дверь. Ведь полное название пьесы «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление».



Рене Магритт.  
Неожиданный ответ.  
1933

В драматургии Метерлинка мы сталкиваемся не с одной, а с множеством дверей. Большие или маленькие – они призваны защищать или хранить тайну. Они становятся символом неведения и беспомощности человека перед лицом рока. Дверь отворяется, чтобы невидимое стало видимым, она открывает дорогу смерти. Ведь, по словам Метерлинка, смерть руководит нашей жизнью, и жизнь не имеет иной цели, кроме смерти.

Метерлинка писал свои пьесы для символистского театра, создатели которого, уходя от быта, создавали на сцене метафизическое пространство – пространство человеческой души. Поль Фор – основатель и руководитель Театра д'Ар – называл его идеалистическим в противоположность натуралистическому Свободному театру А. Антуана. А драматург Пьер Кийяр, формулируя программу этого театра, писал: «Слово создает декорацию, как и все остальное»<sup>28</sup>, – что, конечно, не означало полного отсутствия декораций, но подчеркивало их особый характер: «Декорация должна быть чистым орнаментальным вымыслом, дополняющим иллюзию путем цветовых и линейных аналогий с пьесой»<sup>29</sup>.

Дверь как неотъемлемая и привычная принадлежность дома обрела здесь особый символический смысл. Характерен в этом отношении опыт постановки на сцене Театра д'Ар драмы «Почуявшие» Ш. ван Лерберга (1896). Написанная под явным влиянием Метерлинка пьеса

строилась на столкновении главных героев – матери и дочери – и неких иррациональных невидимых сил, пытавшихся ворваться в их жилище. Сцена представляла комнату очень бедной хижины, расположенной посреди леса, в дверь которой поочередно «стучались» голоса, угрожавшие и требовавшие впустить их внутрь. Сгущая атмосферу иррационального страха, обуревавшего героев и нараставшего от «свершения» к «свершению», драматург включал в звуковую партитуру действия – помимо стука в дверь и грозных голосов приближающейся смерти – грозу, лай собак, глухие раскаты барабанов, призывный рог вдали, хоральные аккорды органа и похоронный марш. В финале с последним ударом полночи (как не вспомнить здесь «Непрошеную» Метерлинка) старая женщина испускала дух, а дверь, уступая внешнему напору, с треском падала и «великое холодное веяние» гасило в доме свечи. Тем не менее, согласно воспоминаниям автора, в спектакле занавес закрывался до падения двери. «Таким образом подчеркивалась невыразимость, глобальность той силы, которая скрывалась за невидимым миром. Даже “пустая дыра” была бы некоторым изображением. Театр решительно уходил от этого. Ожидаемое зрителем событие так и не происходило, развязка переносилась на другой уровень реальности – в сознание зрителей»<sup>30</sup>, – писал В.И. Максимов.

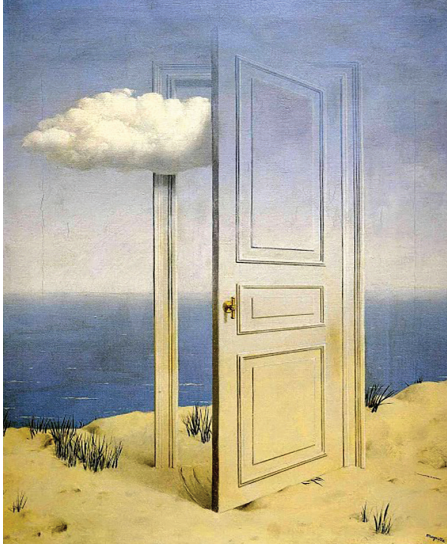
Драматургия М. Метерлинка явилась наиболее значимым воплощением в театре символизма со свойственным ему фатализмом и верой в сверхъестественное. По признанию автора движущей силой его ранних драм «была отчасти идея христианского Бога, смешанная с идеей древнего рока, которая, скрывшись в непроницаемой тьме природы, находила удовольствие подстерегать, разрушать, ломать и омрачать предположения и счастье людей»<sup>31</sup>. И, хотя расцвет символизма охватил всего лишь несколько десятилетий рубежа XIX–XX вв., драматургия Метерлинка оказала заметное влияние на театр XX в., не случайно им в равной мере восхищались и А.П. Чехов, и Э.Г. Крэг.

Английский режиссер и художник сцены ценил бельгийского символиста за «драматизм молчания», к которому стремился сам, создавая новые формы театральных декораций. Показательна в этом смысле его совместная работа с режиссером-натуралистом Отто Брамом. Репетируя в 1904 г. в берлинском Лессинг-театре «Спасенную Венецию» Т. Отвэя – английского драматурга XVII в., Крэг на одной из декораций мелом обозначил дверной проем. Брам такую условность оказалась непонятна, и, невзирая на протесты Крэга, он приказал прорезать в заднике отверстие

и навесить настоящую дверь с настоящей дверной ручкой. Крэг был до глубины души возмущен, прекратил репетиции и навсегда покинул Лессинг-театр. «Злополучная дверь, из-за которой рассорились Брам и Крэг, поистине знаменательна, – писала Т.И. Бачелис. – Брам нужна была бытовая форма связи сценического действия с житейской реальностью. Коль скоро на сцене есть настоящая дверь, значит, должны быть стены, должен быть потолок. Крэгу же достаточно было и знака, вести действие по законам “потолочной” разговорной драмы он не желал»<sup>32</sup>.

Название пьесы Метерлинка «Там, внутри» перекликается с названием пьесы немецкого драматурга В. Борхерта «На улице перед дверью» (или «За дверью», 1947), действие которой развивается и «там, внутри», и «на улице перед дверью». Перекликается и тема неустойчивости привычного быта, обманчивости той стабильности, что царит внутри. Если основная тема ранней драматургии Метерлинка – беспомощность человека перед лицом смерти, то в написанной вскоре после окончания Второй мировой войны пьесе Борхерта – представителя позднего немецкого экспрессионизма, герой существует уже «по ту сторону отчаяния». Ему не надо прислушиваться к таинственным голосам смерти, разгадывать ее inferнальные значения, она для него – непреложная реальность разорванной на куски плоти и окровавленной груды костей. «Тогда они встают из братских могил, в истлевших повязках, в окровавленных мундирах... Из степи встают, одноглазые, беззубые, безногие, с выпущенными кишками, с пробитым черепом, без рук, издырявленные, смердящие, слепые... Бескрайнее море трупов выходит из могильных берегов и разливается над миром широко, вязко, зловонно, кроваво»<sup>33</sup>, – говорит он о тех, кто уже не вернется с войны.

У Метерлинка природа, хоть и таит в себе опасность, глубоко опозитивирована автором. Почти в каждой его пьесе присутствуют упоминания деревьев и цветов, лесных опушек и водоемов. «Метерлинк подводит нас к водопаду, или приглашает на лесную прогулку, или обрушивает на нас поток воды, или дает услышать петушиный крик на заре – и показывает, сколько драматизма сокрыто в этих явлениях»<sup>34</sup>, – писал о нем когда-то Крэг. Действие экспрессионистской пьесы Борхерта разворачивается в пространстве послевоенного Гамбурга. Любая романтизация здесь не только неуместна, но и неприлична. «Воображал, верно, что я романтическая девица с бледно-зеленым цветом лица? Эдакая Офелия с кувшинками в распущенных волосах? – говорит река Эльба потенциальному утопленнику Бекману. – И решил коротать



Рене Магритт. Победа.  
1939

вечность в моих благоуханных лилейных объятиях? Нет, сынок, ты ошибся. Я не романтична, и не благоухаю. Порядочная река всегда воюет. Да, да. Нефтью и рыбой»<sup>35</sup>.

Персонажи ранних пьес Метерлинка лишены имен собственных, они не характеры, а лишь символы душевных состояний. У персонажей пьесы Борхерта тоже нет имен собственных, но причина в другом – они все обезличены войной. Только один сохранил фамилию – военный репатриант Бекман, хотя и он за годы войны почти утратил свои привычные человеческие черты. Коротко остриженные ежиком волосы, негнущаяся нога и противогазные очки «опредмечивают» героя, делают его похожим на пугало. Да и личное имя потеряно, осталось лишь родовое. «Со вчерашнего дня я зовусь Бекман, только Бекман. Как стол зовется столом»<sup>36</sup>, – признается герой.

Основное содержание пьесы сформулировано автором в самом ее начале. Драматург признается, что написал «о человеке, который вернулся в Германию, об одном из тех... Об одном из тех, что приходят домой и все же домой не приходят, потому что для них больше нет дома. Их “дома” на улице, перед дверью. Их Германия – ночью на улице, когда хлещет дождь»<sup>37</sup>.

Таким образом, «за дверью» – совсем не то же самое, что «там, внутри». Понятие дома здесь полностью дискредитировано. Скрип





Рене Магритт. Акт веры.  
1960

захлопывающейся за героем двери отмеряет картины действия – этапы его бесплодных попыток вернуться домой: у женщины, где его застает пришедший с войны муж; у полковника, не готового разделить с ним ответственность за гибель солдат; в кабаре, откуда его прогоняют; и, наконец, в родительском доме, где его уже некому ждать. Как ни знакома герою дверь того дома, где он родился («Это же наша старая дверь, с облупившейся краской, с помятым ящиком для писем. С расшатанной белой кнопкой звонка и блестящей медной табличкой...»<sup>38</sup>), как ни велика его надежда на то, что эта дверь откроется для него («Война прошла мимо этой двери. Она ее не разбила, не сорвала с петель. Оставила нашу дверь в покое, случайно, по недосмотру... И теперь эта дверь ждет меня»<sup>39</sup>), она не пропустит его дальше порога. Его годовалый ребенок погиб под бомбежкой, жена изменила ему, родители, попав под денацификацию, отравились газом, да и возможности стать другим у него тоже нет.

«Улица воняет кровью, оттого что на ней прирезали правду, и все двери закрыты. Я хочу домой, но все улицы темны. Освещена только эта, что ведет вниз к Эльбе. О, как на ней светло!»<sup>40</sup>, – восклицает Бекман, оказавшийся в мире, где в прежнего Бога никто давно уж не верит, а новым Богом становится Смерть. Излюбленный, хотя и внесценический, персонаж ранних драм Метерлинка лишается здесь своего романтиче-

ского ореола. У Борхерта Смерть, или Похоронных дел мастер, вполне реальна и непреложна, она разжирела на войнах XX в., она рыгает от сытости, потому что обожралась. А люди, по ее словам, «как мухи. Как мухи липнут мертвецы к стенам этого столетия. Как мухи, неподвижные, высохшие, лежат они на подоконнике времени»<sup>41</sup>.

Если в драмах Метерлинка дверь присутствует как классический архетип иномирия, граница видимого и невидимого миров, в драме Борхерта скрипящие и захлопывающиеся двери словно повисли в пустоте, они никого ни от чего не защищают, потому что внешний мир уже разрушил личное пространство человека. Не случайно драматург заканчивает пьесу многочисленными вопросами главного героя, застрявшего между жизнью и смертью на улице перед дверью.

Уже ранние художники-экспрессионисты в своем решении интерьерной среды на сцене подчеркивали ее безликость и абсолютную потерянность находящегося в ней человека. Анализируя эскизы Л. Зиверта к спектаклю «Сын» В. Газенклевера в постановке Р. Вайчерта (1918, Мангейм), В.И. Березкин писал: «Эта среда была искусственно смоделирована художником таким образом, что оказывалась лишенной главного свойства любого жилого интерьера: отгораживать от внешнего мира, защищать, создавать замкнутое убежище для личной, индивидуальной жизни человека»<sup>42</sup>. Когда-то столь востребованный театральный павильон уходил в безвозвратное историческое прошлое. Ведь даже легендарный павильон турбинского дома в спектакле МХАТ «Дни Турбиных» М. Булгакова (1926), по словам А.М. Смелянского, «при всей его натуральности – был асимметричен, странно скошен, как будто дом этот был изнутри обречен»<sup>43</sup>.

Совсем иное сценографическое решение предполагает пьеса Ж.-П. Сартра «За закрытыми дверями» (другие переводы «За запертой дверью», «Заперти», «Нет выхода»), написанная в 1943 г. Место действия – гостиная в стиле Второй Империи, что наводит на мысль о наличии в ней громоздкой мебели, пышных занавесок, обилия бархата и бронзы. Попавший сюда Гарсэн чувствует себя стесненно в непривычной для него обстановке, хотя вынужден признать, что она выгодно отличается от расхожих представлений о преисподней. «А где же кол?.. Кол, жаровни, медные воронки?»<sup>44</sup> – спрашивает он. Слегка настораживает отсутствие в этом изысканном интерьере зеркал и оконных стекол. Да и свет в этой комнате никогда не гаснет, а единственную дверь, как выясняется, невозможно открыть. Ведь понятия «снаружи» здесь просто



не существует. По словам Коридорного, за стенами этой комнаты находятся другие комнаты, и коридоры, и лестницы. А свои выходные он проводит у дяди – старшего коридорного, расположившегося на третьем этаже этого странного сооружения, именуемого Адом. Таким образом, Ад, по Сартру, – это система комнат и коридоров, причем одноместных номеров – или, точнее, одиночных камер – здесь не предусмотрено.

Собрав в одном месте трех обреченных на адские муки героев – двух женщин и мужчину, прибывших сюда из разных частей света и осужденных за разные преступления, драматург подчеркивает универсальный характер рассматриваемой им ситуации. Жозеф Гарсэн – писатель и публицист – с началом войны был расстрелян за пацифизм, продиктованный, как выясняется, главным образом, его трусостью. Умершая от воспаления легких безвольная и женственная Эстель осуждена за измену мужу и убийство внебрачного ребенка, спровоцировавшее гибель ее любовника. А полная ей противоположность – грубоватая и резкая в своих высказываниях Инес – должна расплатиться за то, что совратила подругу, тем самым подтолкнув к самоубийству ее мужа.

История, сконструированная Сартром, – наглядная иллюстрация к основным положениям его философского трактата «Бытие и ничто», напечатанного в том же 1943 г. Одна из частей его посвящена проблеме «бытие-для-другого», ведь только посредством другого человек способен взглянуть на себя, в особенности, если иных зеркал в его окружении нет, а этот другой прописался в его жилище навеки. «Я признаю, что я являюсь таким, каким другой меня видит»<sup>45</sup>, – писал Сартр на страницах «Бытие и ничто». И далее: «Значимость признания меня другим зависит от значимости признания другого мною. В этом смысле, в той степени, в какой другой меня постигает как связанного с телом и погруженного в жизнь, я являюсь сам себе только *другим*»<sup>46</sup>. Отсюда и проистекает уверенность героини «За запертой дверью» Инес в том, что «каждый из нас будет палачом для двоих других»<sup>47</sup>.

Герой Другой есть и в пьесе Борхерта «За дверью». «Я Другой, тот, который всегда с тобой... Я везде и всюду. Ты от меня не избавишься»<sup>48</sup>, – угрожает он Бекману. Ведь Другой или Посторонний – «это тот, кто, в иные мгновения, является нам в зеркале»<sup>49</sup>, – как писал Сартр в своем «Объяснении “Постороннего”» все в том же, 1943 г.

Неизбежность увидеть себя глазами другого становится пыткой и для героев Сартра. Изнуренный под взглядом Инес, Гарсэн в какой-то момент бросается к двери, и та чудодейственным образом отворяется.

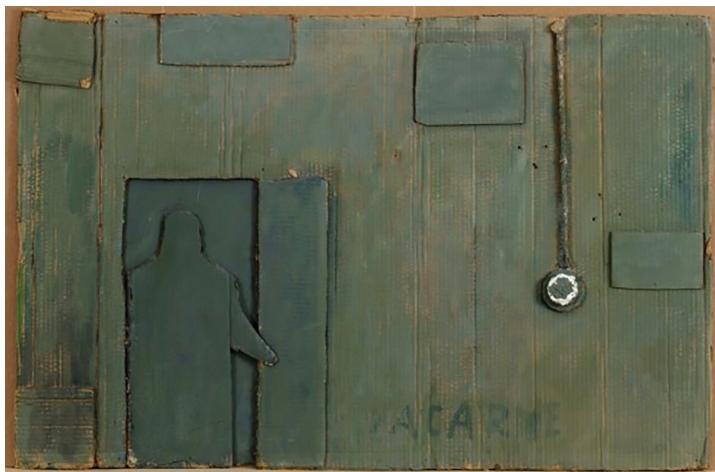


Михаил Рогинский.  
Красная дверь.  
1965

Но он не может выйти наружу, он навсегда остается здесь, за закрытой дверью, откуда и рождается знаменитый сартровский афоризм: «Так вот он какой, ад! Никогда бы не подумал... Помните: сера, решетки, костер. Чепуха все это. На кой черт жаровня: ад – это Другие»<sup>50</sup>.

Философская парабола Сартра – предвестие того нового театра, который рождается во Франции в послевоенное десятилетие, театра, где на смену трагедии приходит гротеск. «Гротеск, – как писал Я. Котт, – это прежняя трагедия, написанная заново и иначе... Трагический и гротескный мир замкнут, и бежать из него невозможно»<sup>51</sup>. И в трагическом, и в гротескном мире человек становится жертвой абсолюта. Но в гротескном мире абсолюта не трансцендентален, он абсурден: «это западня, которую человек сам себе устроил и в которую угодил»<sup>52</sup>. Ситуация, которая поначалу, по крайней мере Гарсэном, воспринимается как трагическая и заставляет искать выход, разрешается смехом. В финале, осознав бесплодность всякого сопротивления и приняв тот факт, что вместе они навсегда, герои дружно хохочут, после чего Гарсэн произносит: «Ну что ж, продолжим», – обозначая начало нового раунда затеянной ими игры.

Закольцованная композиция, выстроенная по принципу докучной сказки, с ее традиционным рефреном «не начать ли нам сказочку сначала», становится отличительной чертой французской метафизической драмы, о которой Я. Котт в своей книге «Шекспир – наш



Михаил Рогинский. Зеленая стенка с персонажем. 1990

современник» писал: «...трагедия разыгрывалась преимущественно в пейзаже. Разбушевавшаяся природа была свидетелем поражения человека или, как в “Короле Лире”, активно участвовала в действии. Современный гротеск разыгрывается обычно в цивилизованной обстановке; природа из него почти полностью испарилась. Человек замкнут в помещении и окружен вещами. Вещи играют теперь ту же роль символов человеческой судьбы, которую у Шекспира играли лес, буря или затмение солнца. Даже ад Сартра – это гигантская гостиница, в которой есть только комнаты и коридоры, бесконечное множество коридоров и комнат. Этот ад “запертых дверей” обходится без метафизической прислуги»<sup>53</sup>. В овеществленном пространстве, где природы больше нет, «опредмеченный» герой неизбежно становится неотъемлемой частью интерьера, подобно новому жильцу Ионеско, замурованному его же собственной мебелью.

«Двое в комнате – я давно использую этот образ. Поднимается занавес, и у меня возникает вопрос, что произойдет с этими двумя в комнате? Откроется ли дверь, и войдет ли к ним кто-нибудь?»,<sup>54</sup> – так английский драматург Г. Пинтер определил исходные позиции своего творчества. Еще до Пинтера образ комнаты использовал в одноименной новелле Ж.-П. Сартр. В его «Комнате» (1939) речь шла о молодой женщине, муж которой безнадежно психически болен. Пространством

его жизни стала комната, где, по словам автора, «не было ни дня, ни ночи, ни осени, ни печали». Героиня в тревоге замирает на пороге этой комнаты, ощущая себя лишней по обе стороны двери, и там, где течет так называемая «нормальная» жизнь, и в самой комнате, где воцарилось безумие. И хотя ее любимый муж Пьер еще там, за дверью, ощущение угрозы становится невыносимым.

В «комедиях угрозы», как называют произведения Пинтера, комната является самостоятельно действующим лицом. Драматург не описывает место действия своей первой пьесы («Комната», 1957), но его героиня – Роуз, арендующая комнату вместе со своим мужем Бертом, говорит о ней с гордостью, противопоставляя ее и подвалу, где сыро и низкий потолок, и улице, где царит убийственный холод. Серия последующих эпизодов призвана разрушить представление героини о комнате как островке тепла и света, способном защитить ее и мужа от угроз, притаившихся снаружи. Непроницаемость этой комнаты нарушается сначала появлением супружеской пары, утверждающей, что эта комната сдастся, и они хотели бы ее занять, а затем и визитом слепого негра Райли, уговаривающего Роуз вернуться к отцу. Однажды открывшись – приход домовладельца, муж Роуз уезжает в фургоне, визиты непрошенных гостей, – дверь этой комнаты теряет способность защищать. Кульминацией пьесы становится смерть негра, избитого вернувшимся с работы Бертом. Негр умирает, а его слепота поражает Роуз.

В фильме Роберта Олтмена «Подвал», снятом в 1987 г. на канадском телевидении по пьесам Пинтера «Комната» и «Немой официант», нет последних слов Роуз: «Не вижу. Я ничего не вижу. Ничего не вижу». Осознав случившееся, героиня фильма бросается запирать дверь на множество засовов и цепочек, что лишь подчеркивает тщету ее усилий сохранить свой мир. Характерно, что не вчера заселившаяся в этот дом Роуз даже не знает, сколько в нем этажей. Она спрашивает об этом домовладельца мистера Кидда, но и у того нет определенного мнения на этот счет. Похоже, мир представляется Пинтеру, как Ад – Сартру, в виде замкнутой системы, состоящей из бесконечного количества этажей, комнат и коридоров.

Если Роуз в «Комнате» рада отличию своего жилища от сырого и мрачного подвала, то герои пьесы «Немой официант» («Кухонный лифт») (1957) в этом подвале обитают. Драматург описывает его так: «Комната в подвале. Вдоль задней стены – две кровати. Между ними – шахта кухонного лифта, прикрытая заслонкой. Слева – дверь, ведущая

к кухне и уборной. Справа – дверь в коридор»<sup>55</sup>. В отличие от уютного жилища Роуз, здесь все разлажено и неприглядно: вода в уборной не спускается, чтобы включить газ, надо бросить монету в счетчик, а денег у них нет, поэтому нельзя вскипятить чайник и побаловать себя хотя бы чаем с печеньем. Впрочем, Бен и Гэс застряли здесь ненадолго: по приказу своего работодателя они должны совершить очередное убийство. Жертва – человек, который войдет в эту дверь. В ожидании развязки они общаются не только между собой, но и с кухонным лифтом, все еще доставляющим заказы в давно несуществующую кухню. Заказчик им неизвестен, что вызывает тревогу, недоумение и, вместе с тем, желание ему угодить.

В отличие от персонажей предыдущей пьесы Бен и Гэс мечтают поскорее покинуть свое временное убежище. «Я люблю бывать на природе. А с этой работой никак не удастся»<sup>56</sup>, – жалуется Гэс. Они оживленно обсуждают газетные новости и даже возможность сходить на футбольный матч. Правда, в финале выясняется, что предполагаемая жертва – это Гэс. Что касается Бена, то его ожидает череда новых убийств и новых обезличенных комнат. «Понимаешь, приходишь куда-то, когда еще темно,ходишь в комнату, которую видишь в первый раз, спишь целый день, делаешь свою работу, а уходишь снова ночью»<sup>57</sup>, – говорит об их работенке Гэс.

Если персонажи Сартра лишь функции в уравнении (оно и понятно – они ведь только тени из преисподней), герои Пинтера вполне реалистичны. Это обычные люди из плоти и крови, принадлежащие конкретному времени и вполне узнаваемому социуму. Что касается их бытового окружения, то оно является метафорой их внутренней неустроенности, отражением страха перед реальностью, который преследует их. «Исходная точка театра Пинтера, – утверждает Мартин Эсслин, – возвращение к основным элементам драмы: напряжение (*suspense*) создается элементарными способами чистого, долитературного театра: сцена, двое, дверь; поэтический образ непостижимого страха и ожидания»<sup>58</sup>.

В «Стороже» (1959) экспозицией становится уже первая ремарка с подробным описанием места действия. Обилие разнородных предметов: банки с краской, коробки с гайками и шурупами, газонокосилка, стремянка, раковина и т.д. – делает эту комнату похожей на склад. И только наличие кровати, электрокамина и гостера намекает на то, что она обитаема. Впрочем, по ходу действия мы узнаем, что в доме, принадлежащем Мику, идет ремонт, а его старший брат Астон, живущий в

этой комнате, собирается соорудить во дворе сарай, так что комната для него, прежде всего, мастерская и кладовка. И в то же время, очевидная непригодность описанного автором жилища для жилья – это символ душевной потерянности всех персонажей пьесы. Будь то благополучный, на первый взгляд, домовладелец Мик, который лишь мечтает создать современное и комфортное жилище из полуразрушенного дома, или переживший лечение электрошоком Астон, планирующий построить и обустроить из этого хлама свой (свой, а не чей-либо) сарай. А также случайно оказавшийся в их компании бродяга, у которого нет ни определенного занятия (он работал в кафе, где познакомился с ним Астон, то ли уборщиком, то ли судомойкой), ни точного имени: он именуется Дэвисом, но не устает повторять, что по документам он Дженкинз. У Дэвиса нет ни прошлого, ни будущего, а единственная цель, которую он безуспешно пытается осуществить на протяжении всей пьесы, – это попасть в Сидкап, чтобы забрать свои бумаги. Если учесть, что Сидкап – район на юго-востоке Лондона, а действие, согласно авторской ремарке, происходит в западном Лондоне, то речь идет о паре десятков километров, преодолеть которые бродяга так и не сумеет.

Сюжетная схема «Сторожа» напоминает детскую сказку о заячьей избушке. Первоначально благодарный Астону и за спасение (тот вытащил его из драки), и за возможность остаться в этой комнате, Дэвис активно завоевывает отведенное ему пространство. Он предъявляет Астону все новые и новые требования, подговаривает Мика избавиться от брата и даже угрожает последнему ножом. То его не устраивает открытое по ночам окно, то плита, стоящая у изголовья его койки. Он предлагает Астону поменяться кроватями, а в идеале хотел бы вообще остаться без него. Роль сторожа, предложенная ему братьями, становится для Дэвиса такой же непосильной ношей, как поездка в Сидкап. В финале Астон, раздраженный неблагодарностью и ответственностью нового жильца, предлагает Дэвису уйти. Правда, на этот раз драматург отказывается от шокирующей развязки – убийства или драки, организуя действие посредством знаменитых пинтеровских пауз и многоточий.

**Дэвис.** Но... но... смотри... послушай... только послушай... то есть... *Астон отворачивается к окну.* Что ж мне тогда делать? *Пауза.* Что делать? *Пауза.* Куда идти? *Пауза.* Если ты хочешь, чтоб я ушел... я иду. Ты только скажи. *Пауза.* Еще вот что... ботинки эти... ботинки, что ты мне дал... они ничего, подходящие... подходящие. Может, тогда я...

отправляюсь... *Астон не двигается. Он стоит у окна, спиной к Дэвису.*  
Слушай... если я отправлюсь... если бя... достал документы... может, ты...  
может, тыпустишь... может, ты... если я отправлюсь... и достану мои...

*Долгое молчание.*

*Занавес.*<sup>59</sup>

Битва за комнату Дэвисом проиграна, хотя он еще мнетя на пороге. Однако образ комнаты как метафоры, в том числе внутренней жизни человека, будет неоднократно использоваться Пинтером и в его последующих пьесах. Размышления П. Пави о способности абсурда «сублимировать в парадоксальной форме “послание” сна, подсознания и духовного мира и отыскивать сценическую метафору для образного его изображения»<sup>60</sup> имеют отношение и к образу комнаты – замкнутого пространства, перенаселенного вещами, где одной из наиболее значимых деталей оказывается дверь.

Образ двери – не только детали интерьера, но и таинственного пограничья – широко представлен как в театре, так и в кинематографе рубежа XX–XXI веков: от психологической драмы Иштвана Сабо («Дверь», 2012) до хоррора Мэтью Арнольда («Дверь», 2013), от кукольного мультфильма Нины Шориной («Дверь», 1986), повествующего о жильцах дома, дверь которого заклинило, а потому они используют самые невероятные способы, чтобы выбраться наружу и попасть обратно, до фильма Оливера Стоуна, посвященного легендарной группе *The Doors* (1991).

Существует мнение, что название своей рок-группы Джим Моррисон заимствовал из книги О. Хаксли «Двери восприятия» (1954), и заглавие, и эпиграф которой были взяты автором из «Бракосочетания Рая и Ада» У. Блейка (1793). «If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern»<sup>61</sup>, – писал английский мистик и провидец.

\*\*\*

Вернемся к приключениям Буратино. Стоит только найтись золотому ключику, и таинственная дверца в камерке папы Карло откроет перед героями прекрасный новый мир. Отныне Буратино и его друзья – владельцы театра, способного дарить своим зрителям веселье и радость. Здесь даже иллюзия становится реальностью, ведь сбежавшие от Карабаса-Барабаса куклы едят уже не нарисованную на холсте, а настоящую баранью похлебку с чесноком.

Вскоре после выхода книги А. Толстого в свет ее экранизацией займется известный режиссер-сказочник А. Птушко, а композитор Л. Шварц и поэт М. Фроман напишут для фильма песню:

*Далеко-далеко, за морем,  
Стоит золотая стена.  
В стене той заветная дверца,  
За дверцей большая страна.*

Описанная автором текста огромная страна, где «человек человеку надежный товарищ и друг», где все дети учатся в школах и «славно живут старики», естественно, ассоциировалась со страной из песни В.И. Лебедева-Кумача.

Вот только слова:

*Ключом золотым отпирают  
Заветную дверцу в стене,  
Но где отыскать этот ключик,  
Никто не рассказывал мне.*

– вселяли известную неуверенность в том, что Золотой век уже не за горами. Фильм вышел на экраны 1 июля 1939 г., а ровно через два месяца, 1 сентября 1939 г., началась Вторая мировая война.

- <sup>1</sup> *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. В двух книгах. Книга первая: От истоков до начала XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 46.
- <sup>2</sup> *Эсхил.* Трагедии. М.: Искусство, 1978. С. 286, 288.
- <sup>3</sup> *Аристофан.* Комедии в 2 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1954. С. 50.
- <sup>4</sup> Там же. С. 52.
- <sup>5</sup> *Березкин В.И.* Указ. соч. С. 84.
- <sup>6</sup> *Шекспир У.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1958. С. 508.
- <sup>7</sup> Там же. Т. 4. 1959. С. 373–374.
- <sup>8</sup> *Лопе де Вега.* Избранные драматические произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1955. С. 413.
- <sup>9</sup> *Корнель П.* Театр. В 2 т. Т.1. М.: Искусство. 1984. С. 158.
- <sup>10</sup> *Дидро Д.* Собр. соч. В 10 т. Т. 5. М. – Л.: Academia; Гослитиздат, 1936. С. 147.



- <sup>11</sup> Там же. С. 101.
- <sup>12</sup> Там же. С. 383–384.
- <sup>13</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство московского университета, 1980. С. 422.
- <sup>14</sup> Там же. С. 424.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Booth M.* The english melodrama. L.: Herbert Jenkins, 1965. P. 75.
- <sup>16</sup> *Ibid.* P. 76.
- <sup>17</sup> *Гюго В.* Драмы. М.: Искусство, 1958. С. 303.
- <sup>18</sup> *Бахтин М.М.* Собр. соч. В 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961). М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2012. С. 612.
- <sup>19</sup> *Ибсен Г.* Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1958. С. 103.
- <sup>20</sup> *Метерлинк М.* Пьесы. М.: Искусство, 1958. С. 37–52.
- <sup>21</sup> Там же. С. 139.
- <sup>22</sup> Там же. С. 143.
- <sup>23</sup> Там же. С. 161.
- <sup>24</sup> Там же. С. 165.
- <sup>25</sup> Там же. С. 171–172.
- <sup>26</sup> Там же. С. 172.
- <sup>27</sup> Там же. С. 266.
- <sup>28</sup> Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А.А. Гвоздева. М. – Л.: Искусство, 1939. С. 115.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> Французский символизм. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. СПб.: Гиперион; Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. С. 426.
- <sup>31</sup> *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. В 6 т. Т. 4. М.: Издание В.М. Саблина, 1911. С. 62.
- <sup>32</sup> *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 114.
- <sup>33</sup> *Борхерт В.* Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 37.
- <sup>34</sup> *Крэг Э.Г.* Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн; вступ. ст. А.Г. Образцовой; коммент. Ю.Г. Фридштейна. М.: Искусство, 1988. С. 184.
- <sup>35</sup> *Борхерт В.* Указ. соч. С. 23.
- <sup>36</sup> Там же. С. 25.
- <sup>37</sup> Там же. С. 19.
- <sup>38</sup> Там же. С. 49.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> Там же. С. 48.

- <sup>41</sup> Там же. С. 22.
- <sup>42</sup> *Березкин В.И.* Указ. соч. С. 508.
- <sup>43</sup> Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 т. Т. 1. М.: МХАТ, 1998. С. 112.
- <sup>44</sup> *Сартр Ж.-П.* Экзистенциальный театр. М.: АКТ, 2010. С. 165.
- <sup>45</sup> *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 247.
- <sup>46</sup> Там же. С. 260–261.
- <sup>47</sup> *Сартр Ж.-П.* Экзистенциальный театр. М.: АКТ, 2010. С. 183.
- <sup>48</sup> *Борхерт В.* Указ. соч. С. 24.
- <sup>49</sup> *Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего»: эссе // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 95.
- <sup>50</sup> *Сартр Ж.-П.* Экзистенциальный театр. М.: АКТ, 2010. С. 218.
- <sup>51</sup> *Котт Я.* Шекспир – наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. С. 129.
- <sup>52</sup> Там же. С. 131.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> *Pinter H.* Interview with Hallam Tennyson. BBC, General Overseas Service, 7 August 1960.
- <sup>55</sup> *Пинтер Г.* Коллекция. СПб.: Амфора, 2006. С. 106.
- <sup>56</sup> Там же. С. 112.
- <sup>57</sup> Там же. С. 111–112.
- <sup>58</sup> *Эсслин М.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 241.
- <sup>59</sup> *Пинтер Г.* Указ. изд. С. 225–226.
- <sup>60</sup> *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 2.
- <sup>61</sup> «Если бы двери восприятия были чисты, все предстало бы человеку таким, как оно есть – бесконечным. Ибо человек запер себя сам и видит все вещи через узкие расщелины своей пещеры». Цит. в переводе М. Немцова. (Хаксли О. Двери восприятия. Рай и Ад. М.: Издательство АСТ, 2018.)