

Галина Коваленко

# **Метаморфозы жанра: от инсценировки к адаптации**

Опыт британской сцены

**Современный театр с разной степенью успеха занимается деконструкцией классики. Драматурги и режиссеры создают театральные тексты на основе известных пьес и прозы. Классика притягательна проблематикой, и театр ее осовременивает.**

Традиция профессионального переноса прозы на сцену восходит к Эмилю Золя. Романист и его единомышленники, обеспокоенные упадком национального театра в последней трети XIX в., ограничившегося мелодрамами Эжена Ожье, Александра Дюма-сына, Викторьена Сарду, начали инсценировать романы, стремясь приблизить театр к современной жизни, привнося в него новые темы и сюжеты. Золя, автор пьес «Наследники Рабурдена» и «Бутон розы», с большой осторожностью относился к инсценировкам своих романов. Анализируя инсценировку «Собора Парижской богородицы» Виктора Гюго, он упрекает его за то, что тот позволил некоему Полю Фуше «сacroить из своей прозы пьесу», из которой «получилась лишь посредственная мелодрама»<sup>1</sup>.

«У каждого жанра, – продолжает Золя, – свои особые законы, и опасно приспособлять для сцены произведение, написанное в форме романа»<sup>2</sup>.

Все же в соавторстве с В. Бюснаком он инсценировал «Западню». Другими авторами без участия Золя были созданы сценические версии почти всего цикла «Ругон-Маккары». Таким образом было показано плодотворное взаимодействие прозы и театра.

Однако перевод романного жанра в драматический приводит к неизбежным потерям. Недаром, обращаясь к В.Д. Оболенской (20 января 1872 г.) в ответ на ее просьбу разрешить инсценировать «Преступление и наказание» Достоевский писал: «Насчет... Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но я не могу не заметить Вам, что всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет соответствия в драме. Я даже уверен, что для разных форм искусства существуют и соответствующие им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, несоответствующей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив из него лишь какой-нибудь эпизод, или переработаете в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»<sup>3</sup>.

В Британии за прошедшее время жанр инсценировки как таковой исчез. Само слово *dramatization* почти вышло из лексикона, оставшись только в словарях<sup>4</sup>, если речь не идет об опытах, значительно отдаленных от нашего времени.



Эдвард Бонд

По сравнению с инсценировкой адаптация – новая форма модификации источника, который дает пищу для создания новой современной пьесы. Если угодно, новая пьеса. Метаморфоза эта случилась не вдруг, и на то, чтобы принять адаптацию в ее новых параметрах, понадобилось более ста лет, проходивших в борьбе с неприятием этой формы критикой и публикой. Для примера: Лион Фейхтвангер, переработавший Аристофана, Кристофера Марло, «Персов» Эсхила, в 1910 г. опубликовал статью «Софокл и Гофмансталь», в которой резко раскритиковал адаптацию Гофмансталем «Царя Эдипа» (1906). По мнению Фейхтвангера, Гофмансталь «превратил Эдипа из трагической маски в жалкого человека, подобного нам... Стиль Гофмансталя убивает дух Софокла... язык венского писателя превращает спокойное смирение гражданина Аттики в трепетную нервозность»<sup>5</sup>. Более всего негодует Фейхтвангер на то, что Эдип превращен в «жалкого человека, подобного нам», что говорит о несогласии или нежелании Фейхтвангера увидеть в современном человеке возвышенное, героическое начало.

Исходя из открытий Фрейда, Гофмансталь дал современное ему, его эпохе прочтение трагедии Софокла, приблизив Эдипа к современному человеку того времени. Тенденция приближения классики к современности продолжается, несмотря на частое непризнание таких трактовок.

В Британии этот процесс начался позднее, чем в других странах. Большую роль в нем сыграл драматург Эдвард Бонд. В 1971 г. в *Royal Court* состоялась премьера его версии «Лира» в постановке Харри Эндрюса с Уильямом Гаскеллом в заглавной роли.

Три года спустя после премьеры в *Royal Court* критик пишет: «Лир» Бонда вошел в репертуар европейских театров, а британская публика его не принимает»<sup>6</sup>. Все же в 1982 г. «Лир» вернулся на сцену, уже в Шеффилде в *Crucible Theatre* в постановке Джонатана Кента с Бобом Пеком-Лиром. По мнению критики, Лир представлял «пророком наподобие Льва Толстого, а Корделия превратилась в правителя сталинского типа...»<sup>7</sup>. В 2005 г. спектакль, возобновленный с Йеном Макдермидом-Лиром, был воспринят по-другому: «Жестокость спектакля – это жестокость XX века, пугающе пророческая. Эпическое полотно Бонда 1971 г. не устарело, в нем отражена жестокость XX века. Спектакль Джонатана Кента захватывает этой ужасающей жестокостью и жуткой красотой. Йен Макдермид не выставляет напоказ свое эго. В целом это триумф, восстанавливающий веру в театр и в послевоенную британскую драматургию»<sup>8</sup>. Были и другие мнения: «Жестокая, полная черного юмора трагедия отсылает к современности, превращая пьесу в комментарий к Шекспиру, но не в адаптацию трагедии. Графическое описание жестокости, на которую способны люди, – льющаяся кровь, вываливающиеся кишки, выколотые глаза – “Лир” вызвал у меня дрожь, но не тронул»<sup>9</sup>.

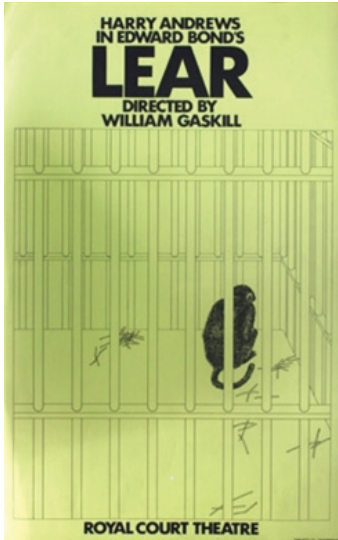
Трудно согласиться, что пьеса Бонда – всего лишь комментарий к Шекспиру. Это, конечно же, адаптация, иными словами, Шекспир прочитан сквозь призму событий политической и общественной жизни XX в.: зверства США во Вьетнаме и Афганистане, грязные политические игры в верхах, растерянность, бедность, несчастья простых людей. Строительство стены на государственной границе, казавшееся фантастическим, теперь воспринимается если не как пророчество, то как дальновидность Бонда. Преклоняясь перед Бардом, Бонд, тем не менее, полемизирует с ним в аналитической статье «Рациональный театр»: «Шекспир не мог ответить на поставленные им самим вопросы, но не мог и не задать их, призывая к стоической борьбе... Шекспир не ответил на поставленные им вопросы, потому что исторически на них в то время нельзя было ответить. Но он показал их силу... Он жил на грани политической революции, и его пьесы работали на тех, кто будет жить после революций, в XX в.»<sup>10</sup>. О Лире Бонд говорит: «Бог спускается на землю сказать Шекспиру, чтобы он перестал задавать вопросы, и пьеса заканчивается бессвязным

бредом старого идиота Лиры, бормотанием шутов и надеждой на неких гигантов, которые однажды призовут доброе правительство, установят мудрый порядок, который сделает народ счастливым. Шекспир знал, что мир или примирение, создаваемые им на сцене, на улице не продержится и часа»<sup>11</sup>.

Бонд всегда предваряет свои пьесы обширными предисловиями. Он развивает теорию эпического театра на новом историческом этапе, сколько бы ни отрекался от Брехта. Его театр – социально-политический. Едва ли не во всех его предисловиях от «Спасенных» (1966) до «Стула» (2012) ключевым словом является «насилие» (*violence*). В «Предисловии автора» к «Лиру» драматург заявляет: «Я пишу о насилии так же естественно, как Джейн Остин писала о нравах... Не писать о насилии аморально»<sup>12</sup>. Он признается: «Я не ответил на множество вопросов, но я их поднял и попытался прояснить проблемы, зачастую незамеченные, но важные, и они будут решены, если за них взяться... Лир стар, но большинство зрителей молоды. Им может показаться, что правда может стать почвой для пессимизма, хотя скоро она даст надежду... Но нам не нужны планы на будущее, нам нужен метод, который все изменит»<sup>13</sup>. Бонд следует по пути Брехта, который он выпрямляет, отказавшись от эффекта остранения почти во всех его вариантах, будь то зонги или любой иной способ выхода из образа. Его персонажи психологически достоверны. Авторские указания носят режиссерский характер. Если в обоих предисловиях Бонд ссылается на Шекспира, то пьесу он предваряет кратким уведомлением о том, что обращался к хронике Холиншеда и «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского, согласно которым король Лир жил в IV в. н.э. и правил 60 лет.

В пьесе задействовано около 70 персонажей, они характеризуют общество с разных сторон. «Первый акт показывает мир, в котором доминирует миф; во втором акте сталкиваются миф и реальность; третий акт – развязка: мы доказываем реальность этого мира, умирая в нем»<sup>14</sup>.

У Лиры Бонда две дочери – Бодис и Фонтанель, рифмующиеся с Реганой и Гонерильей. Лир здесь управляет страной, не собираясь никому отдавать власть. Себя он считает защитником народа и много лет строит стену на государственной границе: «Когда я умру, мой народ будет защищен стеной. Даже если будут править дураки, вы будете жить в мире. Моя стена сделает вас свободными... Мои враги не уничтожат мой труд! Я отдал жизнь народу. Я видел армии, захлебывающиеся



«Лир». Royal Court.  
Афиша спектакля

кровью, обезумевших женщин, кормящих пустой грудью мертвых детей, умирающих, плюющих в меня кровью, рыдающих молодых людей! Но я мог с этим бороться! Когда я умру, мой народ будет свободен, будет помнить меня, нет, – почитать меня. Они мои овцы, и если одна из них погибнет, я сгорию в аду»<sup>15</sup>.

Его дочери собираются замуж. Они познакомились со своими будущими мужьями по почте (теперь они бы использовали интернет). Лир – не только жестокий, авторитарный правитель, но и безжалостный отец. Ему ничего не стоит заставить убить ни в чем не повинного рабочего на стройплощадке в назидание другим, он унижает дочерей, издеваясь над их, как он уверен, ничемными мужьями, отрекаясь от всех: «У меня нет сыновей! И нет дочерей!»<sup>16</sup>. Дочери по очереди захватывают власть, расправляются с мужьями, которые их не удовлетворяют. Лир изгнан, ему дают приют простые люди, доведенные им же до последней степени нищеты. Лексика его меняется, он становится велеречив: «Дочери мои выпустили из тюрьмы заключенных, чтобы накормить ими мертвецов. Волк в ужасе крадется и прячется с крысами... Когда мертвецы вдоволь нажрут, они возвращаются в могилы спать»<sup>17</sup>. Лир узнает, что стену начали рушить. Солдаты бесчинствуют: грабят и насилуют. На глазах Лира уводят беременную жену приютившего его фермера, чтобы надругаться над ней. Кажется, что эта сцена, в которой убийство следует



Й. Макдермид – Лир. «Лир». *Royal Court*

за убийством – верх жестокости, но это всего лишь пролог. Бонд нагромождает одно насилие за другим, чтобы показать, какой ценой куплено прозрение диктатора Лира. Он должен осмыслить, какова мера его собственной вины. Так заканчивается первый акт, построенный на мифе.

Второй акт – суд над королем. Бодис уточняет, что это процесс политический, и Лир должен быть казнен. Лексика в этом действии построена на контрастах. Сухая речь судей и дочерей – и возвышенная, близкая к языку библейских пророков Лира: «Я не король. Несчастный зверь, в крови и слезах, запертый в клетке. Разве он птица или лошадь? Кто сломал ему крылья? Выпустите зверя из клетки! Сжальтесь над ним. Вы – звери, звери! Убейте его. Убейте. Не мучайте его. Я не могу жить в мире, где столько страданий!»<sup>18</sup>. Лир говорит от первого и от третьего лица, в его сознании все сместилось, он являет собой живое олицетворение душевных мук.

Лир Бонда далек от Лира Шекспира. Его психология проста: как государственный человек он примитивен. Его прозрение в отличие от прозрения шекспировского героя происходит не за счет сложной работы мысли, а от несправедливого к нему отношения. Он попадает в одну камеру с обеими дочерьми, а также с простыми людьми, которые ему помогли выжить, и с предателями, грабителями. Настоящий социальный Ноев ковчег.

Непосредственно с трагедией Шекспира Бонд сопрягает один эпизод:

«Л и р. Судья, я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное»<sup>19</sup>.

У Бонда анатомическое вскрытие Фонтанель происходит на глазах Лира, в камере, при этом называются органы: желудок, легкие, матка... Он, глядя на мертвую дочь, произносит: «Она была злая, бесчувственная. Где... где тот зверь? ...кровь, спокойная, как озеро... она теперь спит, как лев, как ягненок, как дитя. Какая гармония. Я поражен. Не видел ничего прекраснее... ее тело сотворено руками ребенка, так в нем все соразмерно и нет ничего нечистого... Если бы я видел эту красоту, эту печаль, как бы я ее любил. Неужели я сотворил это и разрушил своими руками?»<sup>20</sup>.

Эта ламентация Лира никоим образом не меняет его. К нему обращается за защитой Маленький Человек (*Small Man*). Он в отчаянии: потерял жену, сбежал со строительства стены и из штрафного батальона. Но Лир занят только собой, и страдания Маленького Человека ему неинтересны. Все же, когда солдаты забирают Маленького Человека, он пытается за него заступиться, но тщетно. Маленького Человека уводят, и Лир в бессилии богохульствует: «Если бы я увидел распятого Христа, я бы в него плюнул»<sup>21</sup>.

На него надевают смирительную рубашку, на голову деревянную рамку, которую он принимает за корону. Рамка для того, чтобы голова не дергалась, ибо над Лиром совершают научный эксперимент. Ему удаляют глаза и бросают в стеклянную колбу. Слепший Лир добирается до Стены, которую вновь воздвигают те, кто ее разрушил. Потрясенный король взывает: «Я на коленях стою перед этой стеной. Сколько же жизней я здесь положил? (Обращается к строителям) Вы ослепли... Волк, лиса, лошадь – они бежали бы отсюда, ибо они в здравом уме. А вы бежите навстречу мясникам, почему?»<sup>22</sup>.

Финал пьесы Бонда отличен от финала трагедии Шекспира. Бонд срывает с короля трагический ореол: его убивает из пистолета подросток, сын фермера, который дал Лиру приют. На пустой сцене остается труп. Так прозаически уходит из жизни некогда всесильный правитель.

Большую роль в пьесе играет политика. Действия Лира категоричны и не гибки. Получившая власть Бодис, прежде не ведавшая сомнений, теперь ими раздираема: «От меня требуют решений, но я ничего не решаю. Мои решения мне навязаны. В моей власти людские судьбы и судьба страны, но все происходит само собою... Я в капкане...



Всё и вся в моей власти... но я рабыня»<sup>23</sup>. Ее сомнения возникают оттого, что она начинает понимать, что бессильна против хода истории.

К власти приходит девушка из народа Корделия, на долю которой выпали смерть мужа, изнасилование солдатами, выкидыш. Она наследует категоричность короля, ставшего другим после перенесенных им страданий. Новый Лир неприемлем для новой Корделии, главы страны. Теперь он стал для нее «голосом совести, но, если слушать совесть, можно сойти с ума»<sup>24</sup>. По ее приговору казнен Лир, но она продолжает его дело – строит стену во имя безопасности государства. По Бонду выходит, что всякое государственное устройство враждебно человеку, но подобно Шекспиру, он «не может ответить на свои вопросы, но и не может их задавать»<sup>25</sup>.

«Лир» Бонда – одна из первых адаптаций XX в., где изменена не только интерпретация, но во многом и сюжет. В XXI в. такой тип взаимодействия с литературным источником займет свое место в британском театре, но тогда это был прорыв, который не был замечен.

Первой ласточкой адаптации, в которой выразилось своеволие постдраматического театра, по крайней мере, в Британии можно считать «Миссис Аффлек» Сэмюэля Адамсона, созданную по драме Ибсена «Маленький Эйольф». Адамсон (р. 1969) – уроженец Австралии. С 1991 г. живет в Лондоне. Его пьесы идут по всей стране. Он адаптировал «Кукольный дом» и «Столпы общества» Ибсена, «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, «Профессора Бернгарди» Шницлера. *National Theatre* после успешной постановки его версии «Столпов общества» (2005, режиссер Мериэнн Элиот) предложил ему создать современный, причем лондонский вариант «Кукольного дома». Он отказался, объяснив выбор другой пьесы Ибсена – «Маленький Эйольф» в эссе «Поздний Ибсен и “Миссис Аффлек”» для буклета к спектаклю: «Когда Нора хлопнула дверью дома мужа, этот стук эхом пронесся через весь городок, через фьорды, через всю Европу, и, по словам Ибсена, “произнес смертельный приговор общепринятой социальной этике”. Но хлопнуть дверью перед мужем в XXI в. не такая большая смелость... Как и Нора, Рита в “Маленьком Эйольфе” скована узами брака, интеллектуально она выше мужа... Они беспрестанно ведут друг с другом войну... это дает мне право высветить сквозь эту призму другое время и другое место, далекие от Ибсена – Англию 1955 г., когда через несколько дней после выборов Энтони Иден стал премьер-министром, сменив на этом посту Черчилля, и осталось несколько месяцев до эпохи *Rock Around the Clock*<sup>26</sup>, год до событий на

Суэцком канале, и еще не смолк плач по жертвам атомной бомбы в Хиросиме и Второй мировой войны... В последних пьесах Ибсен обживает территорию, не нанесенную им на карту, создавая ментальную географию пиков и бездн»<sup>27</sup>. Речь идет о взлетах, утоляющих духовную жажду, и низинах, олицетворяющих повседневность и духовное падение.

Рецензии на спектакль были сплошь отрицательные, но парадокс в том, что при этом писали о прекрасной режиссуре и хороших работах актеров. Более спокойную по тону и аргументированную рецензию представил Майкл Биллингтон: «Результатом выкорчеванного с корнем символизма 1890-х годов и перенесения действия из фьордов Норвегии на берега Кента 1955 г. стал куда не годный театральный анахронизм... Лихорадочный самоанализ, естественный в далеких фьордах, абсурден на кухнях Кента»<sup>28</sup>. Критик считает: 1950-е годы драматургу потребовались, чтобы показать – чувственная героиня обречена на поражение с самого начала, ибо она страдала от «удушающего сексуального подавления, характерного для того времени»<sup>29</sup>.

Далее Биллингтон наносит более сильный удар: «атака на английский пуританизм не умна, поскольку Рэттиган сделал это намного лучше в “Глубоком синем море”. И вместо того, чтобы использовать Ибсена для нападок на консервативную Англию, лучше просто поставить «Маленького Эйольфа»<sup>30</sup>.

На другой день *Guardian* поместила подборку самых уничижительных отзывов о спектакле. *Independent* писала: «Веселенькая история о родителях, сошедших с ума после гибели сына-инвалида». *Daily Mail* вторила: «Противный, скучный, неоригинальный, бесчеловечный, неубедительный спектакль. Актеры играют, будто выравнивают свинцом крышу собора». Влиятельный Бенедикт Найтингейл в *Times* сравнивал пьесу Адамсона с популярной развлекательной передачей Би-Би-Си «Полчаса с Хэнкоком» (1954–1961), добавлял, что пьеса напоминает передачи радио «Люксембург» с разбросом тем от выборов Энтони Идена на пост премьер-министра до нацистского лагеря в Бергене-Бельзене, с которым рецензент сравнивает «глобальную угрозу, царящую на кухне Кента»<sup>31</sup>.

На наш взгляд, «Миссис Аффлек» (2009) – адаптация, сделанная с большой культурой. Адамсон бережно отнесся к тексту Ибсена, сохранив все важнейшие диалоги и символы. Старуху-крысоловку, почти сказочный персонаж Ибсена, он заменил юным бунтарем-стилягой по имени Фли. Имя старухи – фрекен Варг (Волк) – значащее. Функция

вездесущего Фли (Блохи) та же, что и у крысоловки, но в развитии сюжета он играет большую роль. Он дает понять девятилетнему сыну Аффлеков, что тот не нужен родителям. Драматург увеличивает роль Фли и психологически обосновывает, как под его воздействием мальчик решает уйти из жизни. Явившись в дом Аффлеков с предложением избавиться их от крыс, он разрушает царящую в доме атмосферу фарисейства. Он рассказывает, как освободил умирающих от голода людей, ютящихся неподалеку от дома Аффлеков, от нашествия полчищ крыс. В сущности, его история – вариация на тему средневековой легенды о гамельнском Крысолове.

Рассказ Фли пугает мальчика своей жестокостью. Но тот объясняет: «Я не жестокий. Я приманил их огнем. Они потянулись за мной к морю. Я сел в лодку. Они за мной... Они были вынуждены прыгать... Они испугались воды... их обуял страх... они ринулись в море, как угорелые... и тогда я... Понимаешь, они шли за огнем? Здесь их гоняли. Сам знаешь, это Англия. Там, на дне моря, нет страданий... Они спят сладким сном. Я не всегда пользуюсь огнем. И не всегда приманиваю крыс. Моя любимая покинула меня. Она на дне Северного моря среди моллюсков... малышка с разбитым сердцем»<sup>32</sup>. Фли как бы мимоходом намекает на экономическое положение страны. В буклете помещен довольно обширный очерк Доменика Сенбрука: «Британия 50-х: время перемен»<sup>33</sup>. Автор называет этот период одним из самых трудных в истории страны: окончательный развал империи, нестабильность экономики, активизация молодежи. Эти факты, далекие от пьесы Ибсена, хорошо известны по романам «сердитых молодых людей» – Кингсли Эмиса, Джона Уэйна – и пьесе Джона Осборна «Оглянись во гневе». Об этом же говорит нищий аутсайдер, который кормится, уничтожая крыс.

Замечание в монологе Фли, нарушающем его балладный ритм («Сам знаешь, это Англия»), невозможное в символистской пьесе, не противоречит Ибсену, ведь он не абстрагируется от своего времени. Один из персонажей «Маленького Эйольфа», инженер Боргхейм, прокладывает железные дороги в незатронутых цивилизацией сельских местностях. В отличие от пассивного мечтателя Алмерса, автора ненаписанной книги «Ответственность человеческая», инженер – носитель прогресса. В пьесе Адамсона Аффлек намеревается писать книгу «Ответственность и бомба». Драматург усиливает современное звучание пьесы не только названием задуманной книги, но реакцией Риты на то, что муж отказывается писать книгу. Она говорит о гонке вооружения в

Америке, радиоактивных отравлениях в Японии, о научных катастрофах, призывая мужа быть деятельным и писать книгу.

Чопорную гостиную Алмерсов Адамсон превращает в кухню с новейшими бытовыми приборами. Олли получает в подарок не лук и стрелы, как Эйольф, а новенький конструктор. Инженера, строящего железные дороги в медвежьих углах, сменяет архитектор, мечтающий возводить небоскребы, но вынужденный строить пятиэтажки. В 1950-х в Англии началось строительство массового жилья. Точная отсылка к эпохе – название «Миссис Аффлек», реакция на роль, которую сыграла Маргарет Тэтчер в изменении самооценки женщины. В момент написания пьесы, несмотря на уход с политической арены, она оставалась популярной. Включившись в политическую борьбу в 50-е, в 1959 «железная леди» стала членом парламента, с 1979 по 1990-й – премьер-министр. С первых шагов на политическом поприще она – пример для подражания. Женщины отказывались быть домохозяйками, начинали работать и делать карьеру (эти изменения нашли отражение в искусстве. Один из самых ярких примеров – пьеса Кэрол Черчилл *Top Girls*, 1982). Личность Тэтчер повлияла на сценические интерпретации женских образов. Так, в «Кукольном доме» в постановке лондонской труппы *Shared Experience* с первых же реплик отчетливо возникает новый тип женщины, сложившийся под влиянием Маргарет Тэтчер. В устах Норы (Анна Дафф) органично прозвучала бы инвектива героини пьесы Ибсена «Фру Ингер из Эстрота»: «Там, где нет мужчин, приходится заправлять женщинам. А потому...»<sup>34</sup>. «Кукольный дом» в постановке Полли Тилл и Ивонн Макдевит, занимающихся исследованием гендерных проблем в театре, – комментарий к незаконченной мысли фру Ингер.

Рита, созданная Адамсоном, – новый для Англии тип самостоятельной волевой женщины. С Ритой Ибсена ее сближает максимализм. Обе требуют от мужей абсолютной любви. Но Рита Адамсона рациональнее и эгоистичнее. Узнав о гибели сына, героиня Ибсена восклицает: «Лучше бы я его не рожала!»<sup>35</sup>. Современная Рита холодно заявляет, что ребенок для нее не имел никакого значения. Она не испытывала к нему любви, ревновала к мужу.

Ибсен разворачивает действие пьесы на побережье у фьордов. Адамсон – на берегу Северного моря в графстве Кент. У Ибсена природа не только фон, но действующий персонаж. У Адамсона берег моря, пляж, эспланада так же играют важную роль. С побережья приходит Фли, туда убегает играть с местными ребятами Олли. После его гибели на берегу



К. Скиннер – Рита Аффлек.  
«Миссис Аффлек». *National Theatre*

происходят самые важные объяснения, там до конца обнажается конфликт между супругами. Аффлек признает свою несостоятельность и неспособность к творчеству. Разворачивая спор об ответственности по лекалам Ибсена, Адамсон дает «квинтэссенцию ибсенизма», превращая пьесу в дискуссию. Он трансформирует тему вины, назвав причину гибели ребенка. Из-за похоти родителей ребенок в раннем младенчестве упал, став калекой. Из-за их равнодушия он ушел из жизни, надеясь, как в сказке, обрести любовь на дне морском.

Героев Ибсена трагедия сближает, у Адамсона она углубляет их давнее отчуждение и приводит к полному разрыву.

Адамсон вносит новую тему – массовую эмиграцию в Англию людей, ищущих работу. Завидев приятеля сына, Рита бросается к нему с мольбой рассказать, как погиб Олли. Но он боится Риты. Его мать, бесправная эмигрантка, кидается на защиту сына и бесстрашно бросает Рите обвинение: «Вас надо пытать и повесить, мерзкая безмозглая тварь»<sup>36</sup>.

Драматург усложняет отношения Алмерса и Асты. Ибсен дает понять, что их связывает не только кровное и духовное родство, но нечто большее. Аста в отличие от Риты проявляет материнскую любовь к Эйольфу.

Алмерсу Ибсена жизнь представляется сном и сказкой, Аффлекку Адамсона – фильмом. Рита понимает, что Аффлек ощущает себя персонажем немой картины Чарли Чаплина «Малыш» (1920). Бродяга (Чаплин) находит брошенного малыша, который в четыре года становится его помощником. Аффлек воспитывает младшую сводную сестру Одри, которой отдает всю свою любовь. На сына любви у него не остается. Упиваясь романтической поэзией Вордсворта и Кольриджа, он остается равнодушным отцом. Со временем детская влюбленность Аффлекка и Одри переросла в сильное чувство, в котором они боятся признаться даже себе. Рита это понимает и втайне ревнует. В адаптации Адамсона явственен мотив желаемого инцеста. Рита после гибели ребенка откровенно предлагает Одри (у Ибсена – Аста) заменить ей и мужу сына: «Ты будешь нашим маленьким Олли. Как прежде была для Альфреда... теперь станешь им для нас обоих»<sup>57</sup>.

Рита делает это унижительное для нее самой предложение обдуманно, в надежде удержать мужа. Хотя позднее выясняется, что Одри не сестра Аффлекку. Максималистка, она отказывается от союза с ним и отправляется учительствовать чуть ли не на край земли.

У Ибсена примирившиеся супруги собираются поселить детей бедняков в комнате Эйольфа, у Адамсона они расходятся навсегда. Деятельная Рита, потеряв ребенка, собирается найти применение своим силам на каком-нибудь поприще, которое она еще не выбрала. Она жизнеспособнее, энергичнее и интеллектуальнее Аффлекка. Литературные аллюзии в пьесе также характеризуют Риту. В начале пьесы она читает новейший роман 1950-х «Счастливчик Джим» Кингсли Эмиса. И собирается прочесть «Мадам Бовари». Упоминание о романе Флобера – намек, что подобный женский тип остался в прошлом и невозможен в эпоху тэтчеризма. Знаменателен почти безмолвный финал пьесы:

Р и т а. Альфред?

А ф ф л е к. Да?

(Он всматривается в морскую даль. Она бредет по пляжу в противоположную сторону. На мгновение она оглядывается и идет дальше.)<sup>58</sup>

Внешние приметы соответствуют 1950-м гг. Внутренняя жизнь персонажей, более жесткая в проявлении чувств, чем у Ибсена,



У. Нельсон – Олли Аффлек. «Миссис Аффлек»

характерна для нашей эпохи. Отчуждение, одиночество, душевная боль персонажей Адамсона активизируют их жизненную позицию, не приносящую личного счастья, но избавляющую их в той или иной степени от одиночества. Основные персонажи собираются начинать жизнь с чистого листа.

Спектакль *Royal National Theatre* в постановке Мериэнн Эллиот отразил перемены в Англии 1950-х и последующих десятилетий, сохранив идеи и образы Ибсена. Это проявилось и в сценографии Банни Кристи, соединившей элементы гиперреализма с живописными декорациями. На кухне новомодная стандартная мебель 1950-х, на газовой плите – чайник со свистком, урчащий холодильник. В кафе – легкая алюминиевая мебель. На живописном заднике – море, освещаемое солнцем или пылающим, иногда зловещим закатом, слышен крик чаек. Звучит музыка 1950-х – свинг и рок-н-ролл. У Риты прическа «бабетта» и платья по моде тех лет. Эпатажный вид Фли в стиле молодежной субкультуры. Все символы Ибсена сохранены – кровавое полыхание заката, ливень, гроза и время от времени крик чаек.

В заглавной роли популярная английская актриса Клер Скиннер. Ее рисунок роли смел: на первый план выдвинута сексуальная неудовлетворенность героини, заглушившая в ней материнские чувства. Она бесстыдно требует у мужа физических доказательств его любви.

Постоянно находясь на пределе, она нередко прибегает к алкоголю. Дом и ребенок ее раздражают. В преддверии эпохи Тэтчер подобное состояние было характерно для домохозяек, чему посвящены тома социологических исследований.

Пьесу отличает стремительный диалог. Отдельные реплики подобны ударам. Клер Скиннер это мастерски передает. После гибели сына темп ее речи меняется. Она не сразу осознает свою потерю, даже ощущает удовлетворение от того, что преграда в лице сына между ней и мужем исчезла. Аффлек (Энгус Райт) интеллигентно равнодушен к жене, однако иногда прочитывается, что в прошлом был ею увлечен. Он проявляет пылкие, почти юношеские чувства к Одри. После гибели сына и отказа Одри с ним соединиться он находится на распутье. Его состояние волнует Риту, чувствующую, что он уходит от нее. Она первой произносит слово «развод», приняв решение на себя. Ее медленный уход по берегу моря внутренне рифмуется с бурным уходом Норы. Точка поставлена по Ибсену.

Адамсон сделал адаптацию с точным пониманием замысла зачинателя «новой драмы» Ибсена. Культура диалога, тонкое осовременивание характеров и ситуаций раскрывает возможности этого относительно нового жанра.

Агрессивное вторжение постдраматического театра не минует Британии. В 2017 г. *Old Vic* показал новую версию пьесы Георга Бюхнера «Войцек» Джека Торна и Джо Мерфи<sup>39</sup>, подтвердив активную социально-политическую позицию британского театра последних лет, но смутив большую часть зрителей откровенными непристойностями, грубыми физиологизмами, ненормативной лексикой, убившими шедевр Бюхнера.

Опыт *Old Vic* показал, насколько труден этот жанр и как легко вместе с водой выплеснуть ребенка. Подобный подход к классике неплодотворен.

Столь же решительно, как авторы новой версии «Войцека», поступил и Роберт Икк с драмой Артура Шницлера «Профессор Бернгарди» (1912). Адаптацию драмы Шницлера Роберт Икк назвал «Доктор» (*Doctor*)<sup>40</sup>, сделав героиней женщину Рут Волфф, стоявшую во главе, как и профессор Бернгарди, Елизаветинского научно-исследовательского института. Роберт Икк обострил ситуации драмы Шницлера, отразив социальные, политические, национальные, религиозные процессы современной Британии.





Р. Змитович – Сэми, Д. Стивенсон – Рут. «Доктор». *Almeida Theatre*

Премьера состоялась 10 августа 2019 г. в *Almeida Theatre* в постановке автора, сделавшего акцент на публицистические моменты пьесы. Большинство рецензий были политизированы до такой степени, что в них содержались нападки на Трампа, Джонсона и «им подобных»<sup>41</sup>. В апреле 2020 г. спектакль переместился в West End в *The Duke of York's Theatre* и принял участие в театральном фестивале в Аделаиде в Австралии. В парламенте Австралии шли дебаты о принятии закона Скотта Моррисона против религиозной дискриминации. Британский спектакль внес немалую лепту в парламентские дебаты.

Многие критики употребляли в своих рецензиях известное выражение *Zeitgeist* (дух времени). Почти все писали о сложных моральных дилеммах, затронутых в пьесе, вылившихся в «грандиозный дискурс о природе человечества... Роберт Икк и Джульет Стивенсон могут гордиться тем, что они принесли в дивный новый мир»<sup>42</sup>. Последние три слова не взяты в кавычки, хотя это название сатирического романа – антиутопии «Дивный новый мир» Олдоса Хаксли. Он вынес в эпитафию строки из «Бури» Шекспира: «О дивный новый мир, где обитают // Такие люди!»<sup>43</sup>. Финал рецензии более чем красноречив!

В 2022 г. спектакль в прежнем составе возобновили в *Almeida*. Восприятие спектакля публикой и критикой изменилось. Сказалась пандемия, принесящая неисчислимые потери, обострение политической обстановки в мире, гибридные войны. Изменился и язык критики.

Обозреватель *Guardian* Арифа Акбар, мнение которой больше говорит о ее феминизме и настроениях в обществе, чем о спектакле, утверждала, что «темы пьесы Шницлера стали звучать намного громче, чем во времена процветания расового и антисемитского фанатизма, а политика идентичности привела к гладиаторским боям... Антисемитская ненависть к Рут, женоненавистничество (женщина спущена с высот на землю) вызывает чувство удовлетворения у мужчин, открыто демонстрирующих свою маскулинность»<sup>44</sup>.

Не менее показательна рецензия в *Time Out*: «Икк умно связал идеи пьесы 110-летней давности с современной идеей отмены культуры»<sup>45</sup>. Сегодня идея культуры отмены в спектакле звучит особенно явственно.

*New York Times* отметила, что адаптация Икка – «современная параболла на темы науки, религии, антисемитизма и политики идентичности. Икк переносит действие в современную Британию, обострив ситуацию вокруг наболевших вопросов»<sup>46</sup>.

*New Yorker* помещает рецензию с говорящим названием «Охота на ведьм»: «Икк стремится повернуть пророческую драму Шницлера в русло дебатов о состоянии общества, показав и плоды политики идентичности»<sup>47</sup>.

Разница восприятия адаптации Роберта Икка в 2019 г. и в 2022/23 г. показывает изменение политического климата не только в отдельно взятой стране, но и в мире.

Эволюция адаптации от наивных переделок, дающих более представление о фабуле, чем о глубинных смыслах, до самостоятельного жанра говорит о движении театра, стремящегося к тому, чтобы классика стала созвучна времени.

Лучшие адаптации соединяют психологический театр с постдраматическим, в результате чего возникает самостоятельная эстетика. Эзопов язык уходит в прошлое: проблемы ставятся и обсуждаются открыто, реакция публики делает ее активным действующим лицом спектакля, возвращая театр к его первоначальной миссии – объединять людей художественно выраженными идеями, пробуждающими высокие чувства.

<sup>1</sup> Золя Э. Наши драматурги. Собр. соч. в 26 т. М.: Гослитиздат, 1960–1967. Т. 25. С. 194.

<sup>2</sup> Там же. С. 260.

- <sup>3</sup> *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. М.: Наука, 1986–1996. Т. 15. С. 491.
- <sup>4</sup> Britannica Dictionary definition of dramatize [+object] to make (a book, an event etc.) into play, movie, television show. [Britanica.com/dictionary/dramatize](http://Britanica.com/dictionary/dramatize)
- <sup>5</sup> *Фейхтвангер Л.* Софокл и Гофмансталь. Собрание сочинений в 12 т. М.: ГИХЛ, 1961–1918. Т. 12. С. 595–597.
- <sup>6</sup> *Bryden R.* In London, John Gielgud plays a Suicidal Shakespeare. *New York Times*, 15 August 1974. Retrieved 2 July 2020.
- <sup>7</sup> [Paperdue.com/essay/shakespeare-lear-184363](http://Paperdue.com/essay/shakespeare-lear-184363)
- <sup>8</sup> *Gardner L.* Lear, Crucible, Sheffield. *Guardian*, 17 March 2005.
- <sup>9</sup> *Walker L.* Lear, Crucible, Sheffield. *Independent*, 23 March 2005.
- <sup>10</sup> *Bond Ed.* The Rational Theatre. Plays: 2. London, Methuen Drama, 1988. P. X.
- <sup>11</sup> *Ibidem.* P. X.
- <sup>12</sup> *Bond Ed.* Lear. Author Preface. Plays: 2. P. 3.
- <sup>13</sup> *Ibidem.* P. 11.
- <sup>14</sup> *Ibidem.* P. 12.
- <sup>15</sup> *Bond Ed.* Lear. Plays: 2. P. 17,18.
- <sup>16</sup> *Ibidem.* P. 20, 21.
- <sup>17</sup> *Ibidem.* P. 34.
- <sup>18</sup> *Bond Ed.* Lear. P. 49.
- <sup>19</sup> *Шекспир У.* Король Лир. Акт III, сцена 6. Перевод Б. Пастернака // Шекспир У. ПСС в 8-ми т. Т. 6. С. 509.
- <sup>20</sup> *Bond Ed.* Lear. P. 75.
- <sup>21</sup> *Ibidem.* P. 90.
- <sup>22</sup> *Ibidem.* P. 80.
- <sup>23</sup> *Ibidem.* P. 62, 63.
- <sup>24</sup> *Ibidem.* P. 98.
- <sup>25</sup> *Bond Ed.* Rational theatre. P.X.
- <sup>26</sup> Rock Around the Clock – рок круглые сутки. «Боб Хейли с группой Comets записал *Rock Around the Clock* в 1954 г., сделав *rock and roll* сверхпопулярным. И если *rock and roll* произвел социальную и культурную революцию, то песня *We're Gonna Around* стала ее декларацией. [Google.com/search?q=what+is+the+meaning+of+rock+round+the+clock&<rlz=1C1CHBD\\_ruRU918RU918&](http://Google.com/search?q=what+is+the+meaning+of+rock+round+the+clock&<rlz=1C1CHBD_ruRU918RU918&)
- <sup>27</sup> *Adamson S.* Late Ibsen and Mrs. Affleck. Booklet to *Mrs. Affleck*.
- <sup>28</sup> *Billington M.* Mrs. Affleck, Cottosloe, London. *Guardian*, 28 January 2009.
- <sup>29</sup> *Ibidem.*

- <sup>30</sup> Ibidem.
- <sup>31</sup> *Esiner M.* Way Say about... Mrs. Affleck. *Guardian*, 29 January 2009.
- <sup>32</sup> *Adamson S.* Mrs. Affleck from Henrik Ibsen's *Little Eyolf*. London: Faber and Faber, 2009. P. 23.
- <sup>33</sup> Britain in 50s: the Years of Change. Booklet to *Mrs. Affleck*.
- <sup>34</sup> *Ибсен Г.* Фру Ингер из Эстрота. Собр. соч.: в 4-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1956–1958. С. 242.
- <sup>35</sup> *Ибсен Г.* Маленький Эйольф. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. С. 300.
- <sup>36</sup> Ibidem. P. 65.
- <sup>37</sup> *Adamson S.* Mrs. Affleck. P. 83.
- <sup>38</sup> Ibidem. P. 93.
- <sup>39</sup> О спектакле «Войцек» в *Old Vic* подробно: Галина Коваленко. 4+1. Театры Лондона, июнь 2017. *Вопросы театра*. 2018, № 1–2. С. 151–154.
- <sup>40</sup> О спектакле «Доктор» в *Almeida Theatre* подробно: Галина Коваленко. Лондонские премьеры: мелодрама в интерьере эпохи. *Вопросы театра*. 2020, № 1–2. С. 81–84.
- <sup>41</sup> *Walker T.* Storm in a Twitter Cup. *New European*, September 1, 2019.
- <sup>42</sup> *Flett A.* Doctor. Adelaide Festival. Indayly, 2020, 2 March. [Indayly.com.au/arts-culture/Adelaide-festival/2020/03/02/Adelaide-festival-review-the-doctor/](https://indayly.com.au/arts-culture/Adelaide-festival/2020/03/02/Adelaide-festival-review-the-doctor/)
- <sup>43</sup> *Шекспир У.* Буря. Акт V, сцена 1. Перевод О. Сороки.
- <sup>44</sup> *Akbar A.* The Doctor. Duke of York's Theatre, London. *Guardian*, 10 October 2022.
- <sup>45</sup> *Lukowski A.* *The Doctor*. Review. *Time Out*, 12 October 2022.
- <sup>46</sup> *McHenry J.* Physician, Preen Thyselfes. *The Doctor* at Park Avenue Armory. *New York Times*, June 15, 2023.
- <sup>47</sup> *Shaw H.* The Witch Hunt in *The Doctor*. *New Yorker*, June 26 2023.