

# СВЯТОСЛАВ ГОРОДЕЦКИЙ

## *Штраус и тишина*

[274]

ИЛ 1/2020

Два года назад в театре Маяковского (Сцена на Сретенке) поставили “Сказки Венского леса” Эдена фон Хорвата. Как ни странно, это первая постановка Хорвата в России. Странно, потому что на немецкоязычном пространстве драматурга вписали в канон классики еще в шестидесятых годах прошлого века и изучают в школах, да и у нас его творчество подробно проанализировано отечественными германистами, а сборник из семи переведенных пьес скоро отметит сорокалетие.

Самая известная из них — как раз “Сказки”, где речь идет о романтической и страстной любви простой девушки Марианны (“я родилась в восьмом квартале, я ходила в школу, я совсем не плохой человек”) к беззастенчивому Альфреду, ловко играющему на скачках и женских чувствах. Ради него Марианна бросает благополучного жениха Оскара, ссорится с отцом, носящим волшебную фамилию Цауберкёниг, и с головой погружается в адище города Вены. Действие разворачивается на фоне прихода нацистов к власти, но на первом плане — личные переживания героев. “Ничто не дает чувство бесконечности так, как глупость”, — гласит многозначный эпиграф.

Замечательную театроведческую рецензию на спектакль Никиты Кобелева написал в журнале “Театр” В. Ф. Колязин, я же на страницах “ИЛ”, поскольку мне посчастливилось быть редактором перевода, скажу, что перевод Юрия Архипова выполнен добротнo и править почти ничего не пришлось. Есть лишь некоторые детали, на которых хотелось бы заострить внимание отнюдь не ради критики, а для лучшего понимания художественного мира Хорвата и его наиболее известной пьесы.

Хорват — тонкий психолог, недаром он изучал психологию в Мюнхенском университете. В качестве эпиграфа к “Руководству по эксплуатации”, составленному им для берущихся за его тексты режиссеров, он взял собственные слова: “Основной драматический мотив всех моих пьес — вечная

борьба между сознанием и подсознанием”. Борьба эта чаще всего разворачивается в тишине — в лакунах, невольно возникающих посреди действия и диалогов. В русском переводе — вероятно, ради стилистического разнообразия — “тишина” порой заменяется “паузой”, и это не совсем оправданно, поскольку для Хорвата чрезвычайно важны все оттенки тишины: от неловкой до мертвой. Более того, в конце своего “Руководства” Хорват приводит семь “смертных грехов режиссуры” — пишет о том, как не надо ставить его пьесы. Пункт четвертый гласит: “Разумеется, пьесы надо играть стилизованно. Натурализм и реализм убьют их — так они станут изображением общественной жизни и перестанут изображать борьбу сознания с подсознанием. **Пожалуйста, обращайтесь особое внимание на паузы в диалогах, которые я обозначаю словом “тишина” — здесь сознание борется с подсознанием, и борьба эта должна быть зрима**”. В постановке Кобелева наиболее виртуозно хорватовскими микропаузами пользуется, пожалуй, бабушка Альфреда (Майя Полянская). Ее тишина полностью подавляет слабую и не решающуюся по-настоящему взбунтоваться мать Альфреда (Александра Ровенских).

Хорват сожалеет, что публика разучилась внимательно слушать слово и часто видит лишь действие. Он утверждает, что в каждом диалоге его пьес в героях происходит внутренняя перемена, и предлагает сомневающимся перечитать тексты. Сам он настолько виртуозно работает со словом, что порой переводчику трудно адекватно передать все тонкости оригинала. Например, вскользь упоминается, что во время знакомства в лавке игрушек Альфред купил у Марианны “Gesellschaftspiel”, то есть буквально “игру для общества”. В русском же переводе — “семейная игра”. Тут надо отметить не столько неточность перевода, сколько широкую метафоричность авторского текста: ведь “Spiel” — это еще и “Schauspiel” (“спектакль”). И вся “общественная игра” начинается как раз с появления Альфреда и его знакомства с Марианной.

В спектакле Маяковки словесные кунштюки автора нередко отзываются благодарными взрывами хохота со стороны публики: например, когда Валерии (замечательно сыгранной Юлией Силаевой) предлагают пострелять, а у нее — прострел в почках.

Даже в самом — казалось бы, повторяющем Штрауса — названии пьесы тоже скрыта игра слов. Хорват намеренно меняет диалектные “G’schichten” Штрауса на нормативные “Geschichten” и разбивает топоним “Wienerwald” на “Wiener Wald”. В связи с чем рискну предположить, что в русском пе-

реводе правильное писать “венского” со строчной: “Сказки венского леса”. Тогда и у нас название пьесы будет отличаться от названия вальса.

В отказе от диалектизмов проявляется еще один важный аспект творчества Хорвата, почти полностью ускользающий от русского читателя и зрителя. Первым и главным смертным грехом режиссуры драматург считает использование диалекта при постановке: “Каждое слово должно быть произнесено на литературном немецком, однако так, словно человек, обычно говорящий на диалекте, заставляет себя перейти на литературный язык. Очень важно!” Эту тонкость, связанную с исторически сложившимся множеством диалектов немецкого, конечно, трудно передать в переводе, однако она помогает лучше понять психологию хорватовских героев, часто чувствующих себя не в своей тарелке и на языковом уровне.

Кобелев предпринимает вполне оправданную попытку передать языковую простоватость за счет русских просторечий — например, Альфред (с явным наслаждением исполняемый Вячеславом Ковалевым) по-свойски именуется бабушкой “баушка”.

Раз уж мы упомянули об игре слов в названии, то хотелось бы вкратце вспомнить и о короткой перепалке между молодым немецким нацистом Эрихом и пожилым австрийским ротмистром. Эта сцена, к сожалению, выпала из спектакля Маяковки, хотя в ней скрыт один из ключей к толкованию названия. В пылу ссоры ротмистр заявляет: “Я не позволю, чтобы этот пруссак говорил мне такие вещи. Что делали ваши Гюгенцоллерны, когда наши Габсбурги уже были императорами немецко-римской империи? Сидели в лесу!” На проверку, правда, оказывается, что в венском “лесу” начала тридцатых годов дела обстоят не лучше, чем в немецком.

Тема леса созвучна другой важной тематической линии пьесы: уподоблению людей животным. Во время игры в фанты на берегу Дуная персонажи то мычат, то блеют, а позже мясник Оскар сам закалывает свинью, которая на словесном уровне напрямую ассоциируется с его суженой и горячо любимой Марианной. Сама же Марианна уподобляется собаке, которую вечно бьют и наказывают.

Следует отметить, что первая российская постановка значительно смягчает безобразия хорватовских героев: сутенер Альфред предстает симпатичным альфонсом, кровожадный Гавличек — простоватым балагуром-женоненавистником, а садист Оскар — вообще положительный, хоть и слабый герой. От этого смягчается и чудовищность финала, хотя чудо-

вищность — еще одна обязательная составляющая театра Хорвата. В шестом пункте перечня смертных грехов читаем: “Все мои пьесы — трагедии, комичны они лишь в силу своей чудовищности. Без чудовищности нельзя”.

Зато в постановке — пусть и в смягченной форме — отчетливо просматривается та самая “общественная игра”: вековые устои патриархата и матриархата удушают и убивают будущее в самом что ни на есть прямом смысле. Оскар, которого Цауберкёниг подучивает жесткости в обращении со своей дочерью, в финальной сцене хватает Марианну за горло, не давая той даже голосом воспротивиться авторитарной бабушке Альфреда, сжившей со свету ее невинное дитя.

Видна и нарастающая милитаризация общества, во многом навязываемая его патриархальным укладом. Если в первой части продавец игрушек Цауберкёниг, дядя фашиствующего Эриха, лишь печально сетует, что в мире не осталось ни веры, ни верности, ни нравственных принципов, то в заключительной третьей части тон его сетований меняется: “Что вытворяют опять эти чехи! Я тебе говорю — войны не миновать! И война нужна! Война всегда кстати!” Робкие пацифистские возражения в защиту культуры он отменяет с тем же напором: “Культура культурой, а война — это закон природы! В точности как конкуренция в деловой жизни!” Бабушка Альфреда не отстает от Цауберкёнига, играя на цитре старый австрийский марш. Той самой цитре, которую Штраус некогда задействовал в своем вальсе.

Удачно обыграна в постановке тема антисемитизма. Прямолинейный (“совсем не психолог”) Эрих с трудом терпит еврейскую девочку Иду, разучивающую Штрауса и картаво декламирующую на помолвке стихи о любви. Кобелев придумал им пролог, исполняемый одной Идой, и эпилог, где Эрих прогоняет Иду, но та убегает непобежденная, непрерывно шумя погремушкой загубленного младенца.

Мимоходом напомним, что премьера “Сказок” была сыграна осенью 1931 года, а чуть ранее в том же году Хорват написал “Итальянскую ночь”, где нацистская психология разобрана подробней.

Отдельно хотелось бы отметить сценографический подход Михаила Краменко, вполне соответствующий требованиям драматурга: “...пожалуйста, как можно проще... но с красивой расцветкой”. Минимальными средствами художнику удалось передать и легкость венских вальсов — свет, прозрачные витрины, яркие цвета — и до поры завуалированную хорватовскую чудовищность: мясные туши в одной лавке, скелет в другой и т. п.

Музыкальное сопровождение также выбрано удачно. Да, музыки меньше, чем у Хорвата, где “все поет”, однако штраусовский вальс звучит связующим лейтмотивом, невольно увлекающий зрителей за собой. В полной тишине допекает Марианна (Анастасия Дьячук) вдохновенный романс о предместье Вахау — после спектакля он еще долго продолжает звучать в голове.

Хорват писал, что у него есть лишь одна цель: демаскировка сознания. И просил не путать ее с демаскировкой отдельного человека или города — что “было бы чрезвычайно безвкусно”. Он добавлял, что для него есть лишь один закон: истина. В “Сказках” истина эта складывается из множества правд и кривд его полуобразованных героев, сыплющих то школьной латынью, то вульгарной бранью и все чаще теряющих человеческий облик.

Пьеса Хорвата по-прежнему современна. Трудно не заметить параллелей этого текста с “Нелюбовью” Андрея Звягинцева. Схожи не только трагические развязки с гибелью детей, но и судьбы главных героинь, заблудившихся в поисках любви: полуобнаженная Марианна стоит в ночном клубе на золотом шаре, символизируя счастье, а Женя, казалось бы достигшая этого счастья, бежит на месте по беговой дорожке.

Творчество знаменитого драматурга продолжают активно изучать. Лишь в 2015 году широкой публике стала доступна его ранняя пьеса “Никто”, а с 2009 года в Германии издается 18-томное полное собрание сочинений Хорвата. Недавно впервые на русском языке вышел роман “Юность без Бога” (“Иностранная литература”, 2016, № 6, перевод И. Дембо). Среди отечественных филологов наиболее емко о Хорвате написала Н. С. Павлова в статье “Театр Хорвата и его законы”<sup>1</sup>. Завершая свой обзор, Павлова пишет: “Хорват как сложное целое остался в немецкоязычной литературе явлением уникальным. Неожиданные соответствия можно заметить, пожалуй, лишь в творчестве весьма непохожего на Хорвата Т. Бернхарда с его трезвостью и потаенной болью, с вниманием к слову и сплавом комического и трагического”. Анализ сходств и различий с Бернхардом, который, к слову сказать, тоже был недавно поставлен в Москве вахтанговцами, — тема интереснейшая, но требующая отдельного исследования.

1. Н. С. Павлова. Природа реальности в австрийской литературе. — М.: Языки славянской культуры, 2005.

Никите Кобелеву и его прекрасным актерам – Юлия Силаева и Сергей Рубеко (Цауберкёниг) получили премии газеты “Московский комсомолец” – удалось перевести пьесу Хорвата на театральный язык интеллигентной столичной публики. Спектакль, вошедший, по мнению авторитетного театрального интернет-издания, в десятку лучших премьер прошлого года, неизменно заканчивается продолжительными овациями. И, конечно, хотелось бы, чтобы у первооткрывателей из Маяковки появились последователи и мы увидели новые постановки Хорвата на российской сцене.

---