

Е.Г. ДОЦЕНКО

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.111-3(Беккет С.)+791.43(Балабанов А.)
ББК Ш33(4Вел)-8,44+Щ374.3(2)6-7

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАЛАБАНОВСКОГО БЕККЕТА

Аннотация. В статье анализируется фильм А. Балабанова «Счастливые дни» (1991) с точки зрения соответствия оригинальным и переводным текстам С. Беккета и в соотношении с традициями «петербургского текста» в русской литературе. Рассматривается беккетовский прозаический цикл «Четыре новеллы» и пьесы драматурга, на основе которых режиссером создан сценарий фильма. Несмотря на вольную интерпретацию в кинокартине «мотивов произведений Беккета», фильм стал ценным вкладом в российскую беккетовскую киноэкранизацию.

Ключевые слова: Сэмюэл Беккет, Алексей Балабанов, киноэкранизация, петербургский текст, «Изгнанник».

Фильм Алексея Балабанова «Счастливые дни» (1991) – первая полномасштабная работа режиссера, во многом отличающаяся от его последующих «главных» ярких и принесших режиссеру заслуженную популярность работ. «Счастливые дни» – это кино черно-белое, минималистское, каким и положено, наверное, быть фильму «по мотивам произведений С. Беккета». В творчестве А. Балабанова «Счастливые дни» не остались единственным обращением к классике модернизма: следующим в данном направлении экспериментом режиссера стал в 1994 г. фильм «Замок» по роману Ф. Кафки. Два фильма, ни один из которых не является в строгом смысле экранизацией, по-разному воспринимаются той достаточно узкой (по сравнению с почитателями балабановских «Братьев») аудиторией, которой они и были предназначены: кому-то больше нравится «Замок», кому-то – «Счастливые дни» [Сайт памяти А. Балабанова]. Первый фильм сегодня впечатляет и как своеобразный драматический пролог к творчеству режиссера; здесь много узнаваемо «балабановского»: главная роль в исполнении Виктора Сухорукова, бездомность как сквозной мотив, пустые трамваи – и Петербург.

Действие в работах Балабанова часто разворачивается в пространстве Ленинграда или Петербурга, и критика отмечает мотив неприкаянности, бездомности персонажа в качестве неоднократно реализующегося именно на данном фоне. О перспективах исследования говорят, например, тезисы Н. Братовой, где «Петербургский миф в со-

временном российском кино» [Bratova] рассматривается на примере самого известного фильма Алексея Балабанова. В «Счастливых днях» режиссеру (вероятно, и интенционально, и благодаря творческой интуиции, и в силу внутренних схождений между текстами) удалось выстроить диалог Беккета с Петербургом. Переключка с «петербургским текстом» в свою очередь выводит на множество новых смыслов, которые всегда чрезвычайно плотно присутствуют в произведениях ирландского автора.

«Счастливые дни» А. Балабанов создал на основе собственного сценария, в малой степени связанного как раз с одноименной пьесой Сэмюэла Беккета. «Мотивы», обозначенные как беккетовские, берутся здесь не из одной, а почти из всех работ писателя, которые были переведены на русский язык и могли быть, соответственно, знакомы российскому читателю к началу 1990-х гг. Здесь нет «В ожидании Годо», представленной отечественной публике еще в 1960-х [Беккет 1966], но используются – сложно было бы сказать, что используются в качестве сюжетной основы – несколько произведений из сборника «Изгнанник», вышедшего на русском языке в 1989 г. под редакцией М.М. Кореневой [Беккет 1989]. Помимо новеллы «Изгнанник» (*L'Expulsé*, 1946), самым автором включавшейся в цикл «Четыре новеллы» (*Quatre nouvelles*) [Beckett 1995], российские составители объединили в одном издании новеллы «Конец» (*La Fin*, 1946), «Первая любовь» (*Premier amour*, 1946, также из «Четырех новелл»), «Данте и омар» (*Dante and the Lobster*, впервые опубликованную в 1932 г., позднее вошедшую в роман «Больше замахов, чем ударов»), позднюю беккетовскую «поэму в прозе» «Общение» (*Company*, 1980) и пьесы «Эндшпиль» (*Fin de partie*, 1957), «Про всех падающих» (*All That Fall*, 1956), «Счастливые дни» (*Happy Days*, 1960). Как следует из приведенного списка, произведения в сборнике не только представляют разные жанры и очень далекие друг от друга периоды творчества Беккета, но и созданы в оригинале на разных языках – английском или французском. А. Балабанов переплавляет фрагменты большинства работ из сборника в единый кинематографический текст, и нельзя не отметить, насколько талантливо режиссер обнаруживает в этой ситуации отнюдь не очевидное, но бесспорно существующее в произведениях Беккета мотивное единство.

Герой фильма «Счастливые дни» (в отличие от пьесы Беккета, где центральный персонаж – героиня) сценарием обозначен как «ОН» и приходит, о чем свидетельствует уже начало кинокартины, прежде всего из «Четырех новелл»: «Они меня одели и денег дали... Одежда: ботинки, носки, брюки, рубашка, пиджак, шляпа – все это было наде-

ванное... Этот котелок я потом пытался сменять на кепку или фетровую шляпу, чтобы прикрывать полями лицо, но не очень успешно, а разгуливать с непокрытой головой я не мог при таком моем состоянии темени» [Беккет 1989: 176]. Загадочная рана на голове, «состояние темени» героя, шляпа, скрывающая ущербность, и периодически возникающие предложение или просьба «показать темечко» – задают одну из узнаваемых и определяющих характеристик центрального персонажа. В пространстве фильма или в свою жизнь человек/герой является в больнице, откуда его практически сразу прогоняют, не найдя себе пристанища среди людей, герой прячется в большом глубоком ящике-лодке, самостоятельно задвигая за собой крышку. По сценарию, «выглядел он неважно. Редкая щетина, мятое пальто в пятнах, сырая шляпа с обвислыми полями» [Балабанов].

Неприкаянность героя поддерживается в фильме целым рядом «предметных» образов, как изначально беккетовских, так и восходящих к художественному видению исключительно самого режиссера: шкатулка, ежик, петрушка, ослик, трамвай. Шкатулка, например, вполне могла бы принадлежать Винни из «Счастливых дней» С. Беккета – с ее любовью к вещам, зачем-то сберегаемым в дамской сумочке. У протагониста фильма шкатулка – фактически единственная собственность, тщательно охраняемая от чужих глаз, вызывающая нежность и дающая возможность погружения в иной мир, может быть, прекрасный, но – главное – защищенный. Из шкатулки льется музыка, на маленькой сцене кружится фарфоровая балерина... На этапе сценария обитателем шкатулки был слоник, но балерина, думается, образ даже более удачный: ее жизнь тоже оказывается счастливыми днями, бесконечно повторяющимися «в ящике».

Местоимение 3-го лица, противопоставленное 2-му, отдельно проговаривается в «Общении»: распад персонажа на «говорящего» («голос») и слушателя к этому времени типично для Беккета и проработано, например, в поздних драматических «монологих» «Не Я» (*Not I*, 1972) и «То время» (*That Time*, 1976). Само «общение» (“company”) в исходном произведении передает фильму проблему сложной, неоднозначной самоидентификации героя: ОН и для себя самого «не я», а, скорее, разные лица: «Ты старик и тяжело тащишься узкой проселочной дорогой. Вышел ты на заре, сейчас вечер. Единственный звук в тишине – твои шаги. Вернее – звуки, все они разные. Ты каждый выслушиваешь и в уме прибавляешь к сумме, составившей из предыдущих шагов» [Беккет 1989: 198]; «Он медленно входил в молчание и темноту и потом лежал там так долго, что с оставшейся ему способно-

стью заключать, заключил, что это необходимо. И однажды вдруг голос. Однажды!» [Беккет 1989: 199].

У героя (или героев) «Общения» и новелл из цикла *Quatre nouvelles* имени собственного нет. Что касается протагониста фильма, то ситуация с именем здесь несколько иная: герою, во всяком случае, оно неизвестно. Зато оно тесно связано с пространством Петербурга и именем/именами этого города. Другие персонажи фильма – по мере столкновения с ними протагониста – могут с равным успехом называть его Сергей Сергеевич (как хозяйка квартиры, где ОН снимает комнату), или Боря (как «первая любовь» героя Анна), или Петр. Имя «Петр» в русском фильме актуализирует ассоциацию с Апостолом Петром как святым покровителем Петербурга и с основателем города на Неве Петром I – через пространственное решение картины. Вариации имени кажутся совершенно произвольными, но в общей структуре кинокартины они служат маркерами для трех основных беккетовских источников, задействованных режиссером: «Конец», «Конец игры» и «Первая любовь». Петром героя называет Слепой, персонаж, живущий со своим немощным отцом в подвальном помещении и выступающий правопреемником сразу двух героев Беккета: Хама из пьесы «Конец игры» (или «Эндшпиль») и слепого из новеллы «Конец». Протагонист Слепой «зовет» за собой, словно Спаситель – Апостола Петра: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Мк. 1: 17).

Городское пространство в буквальном смысле не поименовано в «Счастливых днях»: в сценарии оно обозначается как «город», а создатели фильма неоднократно указывали, что не стремились проецировать беккетовский текст на северную российскую столицу. В интервью для книги с показательным заглавием «Петербург как кино» оператор фильма Сергей Астахов пояснял: «У творчества Беккета, как и у этого фильма Балабанова, нет географии. Потому и Петербург здесь — не Петербург, а пространство абсурдистской пьесы. Это кладбище, колокольня, переулок, женщина, человек, который плюется с балкона на других: это вымышленный, придуманный город. И таким Петербург может быть. Сейчас, правда, такое абсурдистское безвременье снимать было бы сложнее. Например, кладбище в «Счастливых днях» — это Александр-Невская лавра, которая теперь, конечно, выглядит совершенно иначе. А тогда, с точки зрения некой запущенности, странности, там было очень хорошо» [Шавловский].

Опираясь на разработку современного беккетоведения, можно всерьез спорить о том, «что у творчества Беккета нет географии». «Ирландскости» Беккета и непосредственно хронотопических образов в

его произведениях сегодня посвящают и целые труды, и научные конференции. Но, принимая мы эту точку зрения или рассматриваем пространство беккетовских произведений как исключительно условное, не приходится спорить, что Ирландии в фильме А. Балабанова нет. Но Петербург есть: город узнаваем и на уровне конкретных видов, и по своим вопиющим контрастам между высоким и низким, и даже его «безымянность» работает на «вымышленность» пространства, важную для петербургского текста. Как «фиктивный», искусственный город Санкт-Петербург имеет свой миф и свою историю, затрагивающую, в частности, историю неоднократных переименований. Город, который мы видим в фильме Балабанова, во время съемок еще назывался Ленинградом. А биография самого режиссера отнюдь не мистическим образом, но вполне обыденно связана с несколькими городами, на наших глазах менявшими названия со старого на новое и наоборот: Екатеринбург/Свердловск – родной город А.О. Балабанова, в Нижнем Новгороде/Горьком будущий кинематографист получил профессию военного переводчика, с Санкт-Петербургом/Ленинградом связана его режиссерская судьба. «Чужое имя – как бы не имя: подлинное имя внутренне», – отмечает В.Н. Топоров [Топоров 1995: 297]. Имена, как уже было сказано, легко меняет в фильме герой. Да и название «Счастливые дни» можно воспринимать в данной киноработе как фиктивное, «подменяющее» имена собственные исходных беккетовских текстов.

«Счастливыми» – в логике, очевидно, обоих авторов – являются любые дни человеческой жизни, да и сама тема времени, «дней», их наполненности и протяженности рано или поздно возникнет, «если я захочу продолжать... И тут я понял, что скоро конец, ну, в общем, довольно скоро» [Беккет 1989: 176]. И, если в фильме нет Винни, героини пьесы «Счастливые дни», то хронотопическую аллюзию на холм, в который эта героиня вырастает у Беккета, задают холмы кладбищенские – пространство, «принимающее» и знакомящее героев. (В фильме герою, обитающему какое-то время на кладбищенской скамейке, героиня Анна дарит ежика, который будет сопровождать протагониста, словно помогая объединять разнородные пространства, исходно определяющие площадки действия разных беккетовских работ: квартиру Анны, «живущей проституцией», каморку Слепого.) Каким бы иным образом, помимо возвышающихся усыпальниц Александровской Лавры, Петербург мог оказаться связанным с холмистой местностью? Традиционно пространство «города на краю» отличается от «города на холмах».

Значительно «проще», естественнее в фильм входит водная сти-

хия. В «Счастливых днях» А. Балабанова, а изначально все же в новелле С. Беккета «Конец», фигурирует множество водных образов. К. Эккерли и С. Гонтарски объясняют, что действие новеллы «происходит в странном Дублине», а река – Лиффи – присутствует как своего рода видение [Ackerley, Gontarski 2004: 172]. В финале фильма, как и новеллы, протагонист «находит лодку, в которую запечатывает себя, как в гроб» [Ibid.]. В киноверсии А. Балабанова на этой сцене графически делается акцент: фильм начинается детским рисунком с человечком и надписью: «Это я». В конце фильма лодка качается на волнах, та же надпись, но человечка уже нет. Мотив конца, наступившего как «смерть от воды», исключительно значим именно для петербургского текста. «Эксцентрический город, – в терминологии Ю. Лотмана, – расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки» [Лотман 1992: 10]. По В. Топорову, «народный миф о водной гибели был усвоен и литературой, создавшей своего рода петербургский “наводненческий” текст» [Топоров 1995: 296]. Отталкиваясь от значимости «наводненческого» дискурса уже как объясняющего высокую смертность в городе, можно вернуться и к образу кладбища, устойчиво фигурирующему и в беккетовских новеллах, и в кинокартине.

Для города, разработавшего свой «текст» в классической русской литературе, маленький человек – герой фильма – не так уж абсурден и необычен: на этих берегах «изгнанниками» себя ощущали герои Пушкина, Гоголя и Достоевского. Модернистское превращение великого в малое здесь можно обнаружить на уровне имени «Петр», напоминающего о небесных покровителях Петербурга и о царе Петре Великом, но в фильме существующее и в комическом изводе. Языковая игра, работающая на снижение образа «Петр – Петрушка – петрушка», – здесь достояние исключительно российского варианта, но, вероятно, пришла бы по вкусу С. Беккету. В 1930-х гг. Беккет побывал на двух постановках балета И. Стравинского в Лондоне и отзывался о «Петрушке» как «своего рода философии» [Knowlson 1996: 185]. В фильме Балабанова своеобразной философией для героя становится петрушка-растение: «Я спросил ее, нельзя ли мне время от времени есть петрушку. Петрушку! – крикнула она таким тоном, будто я попросил зажарить иудейского младенца. Я ей заметил, что петрушечный сезон подходит к концу и, если она пока будет меня кормить исключительно петрушкой, я ей буду весьма признателен... Петрушка, по-моему, на вкус напоминает фиалки... Если бы не было на свете петрушки, я не любил бы фиалок» [Беккет 1989: 173]. С «петрушечным» переводом названия зеленого растения связан еще один перенос значения: в англ-

лийской версии новеллы «Первая любовь» корнеплод, о котором идет речь, – пастернак [Beckett 1995: 43]. Задействован в фильме и мотив двойничества (чего стоят только два Сергея Сергеевича), так же традиционный для петербургского текста. С другой стороны, можно только удивляться «совпадению», что в «Двойнике» Ф.М. Достоевского находится место для персонажа по имени Петрушка.

Беккетовские образы в «Счастливых днях» гармонично соотносены не только с русской классикой, но и с собственно режиссерскими предпочтениями. Вместо столь часто присутствующих у ирландского автора «дублинских» велосипедов, по городу курсирует трамвай, нередко рассматриваемый критикой в качестве фирменного знака балабановского кино. Сам режиссер от «трамвайного шифра» отказывался: «Я люблю старые трамваи. В этом нет никакой метафоры современности, никакой булгаковщины. Красивые они, вот и все» [Сорокин]. С автором фильма трудно не согласиться, но, если метафору искать не обязательно, то на уровне видеоряда трамвай, конечно, вписывается не в каждое городское пространство. Для Санкт-Петербурга, как и для Екатеринбурга, образ трамвая оказывается органичным. В «Счастливых днях» трамвай проезжает по пустынным улицам несколько раз, становясь еще одним сквозным образом, перекликающимся, в конце концов, со всеми другими. Героя трамвай во время своего последнего проезда оставляет за бортом: звучит мелодия заезженной пластинки, и словно из окон трамвая зритель сможет рассмотреть и знакомые дома, и «настоящего» Сергея Сергеевича с осликом, в очередной раз поменявшим владельца. Финальная картинка, помимо лодки, тоже рисует трамвай, затонувший и бесполезный в стоячей воде.

Как развернутую визуальную метафору позволительно трактовать образ ослика, имеющий непосредственное отношение и к животному миру, и к транспорту, и к Священному писанию. «Иисус же, нашед молодого осла, сел на него, как написано: “Не бойся, дочь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле”» (Ин. 12: 14–15). Библейские аллюзии, изначально заданные Беккетом, в фильме пунктирно подчеркиваются периодическими появлениями осла в самых неожиданных частях города.

У Беккета в радиопьесе «Про всех падающих» миссис Руни размышляет о евангельских образах:

«Это, оказывается, был вовсе не молодой осел. Я у профессора теологии спрашивала... Да, это был мул. Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле. (*Пауза.*) Это что-нибудь да значит» [Беккет 1989: 84].

Ослик в фильме принадлежит Слепому, с которым главный герой

впервые знакомится на кладбище. Подобно герою новеллы Беккета «Конец», Слепой является хозяином ослика, небольшого и уже старого. Главный герой и новеллы, и фильма в какой-то момент уводит ослика от хозяина, причем торжественный проезд героя В. Сухорукова на осле по монументально-безлюдным мостам и улицам Петербурга под музыку Рихарда Вагнера становится одной из наиболее пафосных сцен фильма, сразу же сменяющейся по контрасту убожеством окружающих домов и избиением героя: «Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле». Глубинная противоречивость попытки человека ощутить город как «свой» также вполне совпадает с восприятием и изображением Петербурга русской классической литературой. В «Счастливых днях» присутствуют общие планы северной столицы, плавно переводящие взгляд с величественных дворцов на жалкие лачуги. Беккет у А. Балабанова удачно совпадает с петербургским, хотя и сознательно не называемым пространством, и при другом выборе локуса, думается, кинокартина имела бы другой смысл и другую судьбу.

ЛИТЕРАТУРА

Балабанов А. Счастливые дни: сценарий. [Электронный ресурс]. URL: http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=96%3A-1-r&catid=17%3A:2010-11-30-08-30-49&Itemid=17&snowall=1 (дата последнего обращения 10.10.2013).

Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. М. Богословской // Иностранная литература. 1966. № 30. С.165-195.

Беккет С. Изгнанник: пьесы и рассказы / пер. с фр. и англ.; сост. М. Кореневой, И. Дюшена. М. : Известия, 1989.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 2. С.9-21.

Сайт памяти Алексея Балабанова. [Электронный ресурс]. URL: http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=10&Itemid=35 (дата последнего обращения 1.03.2014).

Сорокин Н. Интервью с А. Балабановым: «Другие правила жизни». [Электронный ресурс]. URL: <http://esquire.ru/wil/aleksey-balabanov> (дата последнего обращения 15.07.2012).

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259-367.

Шавловский К. Интервью с Сергеем Астаховым. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/made-in-leningrad/> (дата последнего обращения 15.07.2012).

Ackerley C.J., Gontarski S.E. The Grove Companion to Samuel Beckett. New

York : Grove Press, 2004. P. 172.

Beckett S. The Complete Short Prose / Ed. by S.E. Gontarski. New York : Grove Press, 1995. P. 46-60.

Bratova N. The Myth of Saint-Petersburg in Modern Russian Cinema. [Электронный ресурс]. URL: http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova_abstract.pdf (дата последнего обращения 15.07.2013).

Knowlson J. Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. New York : Grove press, 1996.