

Е. Г. Доценко  
Екатеринбург, Россия

## БЕККЕТ ПО-РУССКИ В «СЧАСТЛИВЫХ ДНЯХ» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА: ПОДВОДЯ ИТОГИ

**Аннотация.** В статье анализируется фильм А. Балабанова «Счастливые дни» (1991) с точки зрения соответствия оригинальным и переводным текстам С. Беккета. Рассматривается беккетовский цикл «Четыре новеллы», на основе которого режиссером создан сценарий фильма. Фильм использует традиции «петербургского текста» в литературе и, несмотря на вольную интерпретацию в кинокартине «мотивов произведений Беккета», стал ценным вкладом в российскую беккетистику.

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

E. G. Dotsenko  
Yekaterinburg, Russia

## BECKETT IN RUSSIAN IN ALEKSEY BALABANOV'S *HAPPY DAYS*: SUMMING UP

**Abstract.** The article is devoted to *Happy Days*, a 1991 Russian drama film, written and directed by Aleksey Balabanov. The movie is not actually an adaptation of the original Samuel Beckett's play, but is based on Beckett's novellas *First Love*, *The Expelled* and *The End*. Balabanov's movie is connected with the so-called St. Petersburg text of Russian literature and became an interesting interpretation of Beckett in Russian cultural space.

**Keywords:** Samuel Beckett, Aleksey Balabanov, cinematographic version, St. Petersburg text of Russian literature, "The Expelled".

«Счастливые дни» (1991) – «по мотивам произведений С. Беккета» – первый полномасштабный фильм Алексея Балабанова, воспринимаемый сегодня как своеобразный драматический пролог к творчеству режиссера, «самого яркого в своем поколении», автора «главной картины 90-х» [Культурный шок]. Обращение А. Балабанова к Беккету гораздо менее известно, чем нашумевшие триллеры, но оказалось очень органичным: фильм «настроенчески» близок Беккету, будучи при этом уже узнаваемо балабановским, да и самим режиссером (в его поздних интервью), и критикой упоминался как знаковое начало большого пути. Критикой и зрительскими рецензиями «Счастливые дни», соответственно, не обделен, но фильм, тем не менее, практически не получал оценки в связи с историей «русской беккетистику», хотя занимает в этом смысле совершенно особую нишу: это не только абсолютно редкий фильм «по Беккету» в отечественном кинематографе, но и в целом одна из успешных попыток перевода произведений Беккета на язык другого искусства.

«Русский Беккет» – это, конечно, проблема перевода и в прямом смысле: с французского и английского языка на русский. Фильм А. Балабанова, как ни странно, может интерпретироваться и на уровне истории усвоения Беккета в России – в советский и «раннепостсоветский» периоды. Сегодня, когда произведения С. Беккета прочно утвердились в российском культурном пространстве, а отечественное беккетоведение активно развивается, проблемы рецепции беккетовских текстов в русском переводе могут казаться оставшимися в прошлом. Собственно, перевод всего художественного наследия Беккета на русский язык и сейчас сложно назвать системным, хотя среди существующих на русском языке источников есть теперь такие солид-

ные издания, как «Никчемные тексты» в серии «Литературные памятники» [Беккет 2003], или «Театр: пьесы» в издательстве «Азбука, Амфора» [Беккет 1999]. Прижизненная же слава С. Беккета (в 50–80-е гг.) нашу страну затронула в малой степени: как крупнейшего представителя театра абсурда Беккета знали в Советском Союзе, а раздел, посвященный французскому антитеатру, обязательно входил в учебники по зарубежной литературе или театру XX века, но первые переводы наиболее известных пьес Беккета были немногочисленны. Впрочем, беккетовские произведения объективно трудны для перевода – с их языковой игрой, аллюзиями и многозначностью. Поэтому первые опыты российской адаптации Беккета заслуживают сегодня, вероятно, в большей степени уважения, а не критики – несмотря на очевидную идеологическую подоплеку ранних статей о драматурге-абсурдисте. Так, пьеса «В ожидании Годо» в переводе (с французского) М. Богословской была опубликована «Иностранной литературой» в 1966 г. [Беккет 1966].

Показательно для своего времени предисловие А. Елистратовой к русскому переводу «Годо»: «Здесь наиболее полно, демонстративно, с открытостью, граничившей с истерическим надрывом, выразились разрушительные тенденции, свойственные «театру абсурда»: отрицание разумно постижимого сюжета, характеров, сценического действия, закономерно ведущего от завязки к развязке... А сквозь хаотические обломки разрушенной драмы, старательно низведенной до нечленораздельного абсурда, проступило представление о трагикомической абсурдности всего мира, о непреходящей бессмысленности человеческого существования» [Елистратова 1966: 160]. Знакомство российского читателя с прозой ирландско-французского автора – в 1989 г. – совпало с годом смерти С. Беккета; сбор-

ник произведений под общим названием «Изгнанник» (под ред. М.М. Кореневой) включал в себя и отдельные новеллы, и несколько пьес. Именно этот сборник в данном случае оказывается в сфере нашего внимания, поскольку почти всем произведениям из данного собрания так или иначе нашлось место в фильме Алексея Балабанова «по мотивам Беккета», а в разработанном самим режиссером сценарии они угадываются еще более отчетливо.

«Изгнанник» (*L'Expulsé*, 1946) – одна из новелл сборника, самым автором включавшаяся в цикл «Четыре новеллы» (*Quatre nouvelles*) [Beckett 1995]; кроме нее, российские составители объединили в одном издании новеллы «Конец», «Первая любовь», «Данте и омар», пьесы «Эндшпиль», «Про всех падающих», «Счастливые дни». Последняя из названных пьес в свою очередь дала название фильму Алексея Балабанова: режиссер, если можно так выразиться, перегруппировывает составные части сборника, ни одну из них не используя в качестве единой «сюжетной» или драматургической основы. При этом Балабанову удалось выявить единство беккетовского стиля в подборке, представляющей Беккета достаточно фрагментарно, и передать это единство в собственном – уже кинематографическом – произведении. Винни, героини пьесы «Счастливые дни» в фильме нет, а герой, замечательно сыгранный Виктором Сухоруковым и обозначенный сценарием как «ОН», в большей степени приходит из «Четырех новелл»: «Они меня одели и денег дали... Одежда: ботинки, носки, брюки, рубашка, пиджак, шляпа – все это было надеванное... Этот котелок я потом пытался сменить 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]. «Счастливыми» – и в беккетовской, и, очевидно, в балабановской логике – являются любые дни человеческой жизни, да и сама тема времени, «дней», их наполненности и протяженности рано или поздно возникает, «если я захожу продолжать... И тут я понял, что скоро конец, ну, в общем, довольно скоро» [Там же].

Загадочное «состояние темени» героя, шляпа, скрывающая рану на голове, и периодически возникающие предложение или просьба «показать темечко» – задают одну из узнаваемых и определяющих характеристик центрального персонажа. В этот мир (фильма или целой жизни?) он приходит в больнице, откуда его практически сразу прогоняют, не взирая на незаросшее темечко, а в конце фильма/жизни, так и 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 в]. Неприкаязность 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, бережно сохраняемым в дамской сумочке. У протагониста фильма шкатулка – фактически единственная собственность, тщательно оберегаемая, вызывающая нежность и дающая возможность погружения в иной мир, может быть, мир искусства. 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, проведенными «в ящике».

Образы животных – если исключить крыс и тараканов (но что же о них и говорить: среда, разумеется, агрессивна) – к беккетовским произведениям восходят и, заняв свое место в четко выстроенном видеоряде фильма, превращаются в самостоятельные, подлежащие расшифровке знаки. Ежик обнаруживается – наряду с музыкальной шкатулкой – среди немногих симпатий героя, особенно теплых, поскольку требует заботы. У Беккета: «Тебе жалко ежика, ему, наверное, холодно, и ты сажаешь его в старую шляпную картонку, снабдив червями... Итак, ежик в своей картонке, в кроличьей клетке, с прекрасным запасом червей» [Беккет 1989:205]. В фильме ежика герою, обитающему в этот момент на кладбищенской скамейке, дарит героиня Анна, появившись здесь вместе с темой «Первой любви» (*Premier amour*, 1946, из цикла *Quatre nouvelles*). Ежик будет сопровождать протагониста фильма, словно помогая объединять разнородные пространства, исходно определяющие хронотоп разных беккетовских текстов: квартиру Анны, «живущей протитуцией», каморку Слепого. Уют и приют для героя, – конечно, лишь временно, – будут совпадать с присутствием ежика, пока ОН не произнесет: «Ежика больше нет».

С осликом связан более глубокий слой аллюзий, в том числе библейских, изначально тоже заданных Беккетом, но в фильме превратившихся в развернутую визуальную метафору. В радиопьесе «Про всех падающих» (*All That Fall*, 1956), которая также печаталась в сборнике «Изгнанник», миссис Руни размышляет о евангельских образах<sup>1</sup>:

«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 тоже знакомится на кладбище. Слепой персонаж в «Счастливых днях» живет со своим немощным отцом в каморке в подвале и оказывается правопреемником сразу двух беккетовских героев: Хама из пьесы «Конец игры» (или «Эндшпиль», *Fin de partie*, 1957) и слепого из новеллы «Конец» (*La Fin*, 1946). Персонаж из «Конца игры» слеп и неподвижен, а тема взаимоотношений отца и сына является для пьесы одной из важнейших. Герой новеллы со схожим названием «Конец» обитает в

<sup>1</sup> «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).

пещере у моря, и у него есть ослик, небольшой и уже старый. Ослика главный герой – и новеллы, и фильма – в какой-то момент уводит от хозяина, причем проезд героя В. Сухорукова на осле по монументально-безлюдным мостам и улицам Петербурга под музыку Р. Вагнера воспринимается как одна из наиболее пафосных сцен фильма (впрочем, сразу же сменяющаяся по контрасту убожеством окружающих домов и избиемием героя): «Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле».

Петербург в фильме Балабанова, как и взаимоотношения героя со слепым, непосредственно подводят к проблеме имени в «Счастливых днях». У протагониста фильма и новелл из цикла *Quatre nouvelles* имени собственного нет, или, во всяком случае, герою оно неизвестно. Другие персонажи фильма – по мере столкновения с ними героя – могут с равным успехом называть его Сергей Сергеевич (как хозяйка квартиры, где ОН снимает комнату), или Боря (как Анна), или Петр. Изменения 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, «позвав» его за собой, словно Спаситель – Апостола Петра: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Мк. 1:17). Имя «Петр» в фильме А. Балабанова актуализирует ассоциацию с Апостолом Петром как святым покровителем Петербурга и через пространственное решение картины.

Городское пространство в буквальном смысле не поименовано в «Счастливых днях»: в сценарии оно обозначается как «город», а создатели фильма неоднократно указывали, что не стремились процитировать беккетовский текст на северную российскую столицу. В интервью для книги «Петербург как кино» (!) оператор фильма Сергей Астахов пояснил: «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].

С позиций 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, принимаем мы эту точку зрения или рассматриваем пространство беккетовских произведений как исключительно условное, можно однозначно утверждать, 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 весьма показательно связана с несколькими городами, менявшими названия со старого на новое и наоборот: Екатеринбург / Свердловск – родной город А.О. Балабанова, в Нижнем Новгороде / Горьком будущий кинематографист учился и получил профессию военного переводчика, с Санкт-Петербургом / Ленинградом связано его становление как режиссера. «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 разве и название «Счастливые дни» не является для данной киноработы фиктивным, «подменяющим» имена собственные исходных беккетовских текстов?

Отношение «Счастливых дней» и творчества А. Балабанова к «петербургскому тексту» и «петербургской символике» в том значении, которое придано этим понятиям благодаря работам Н.П. Анциферова, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, – тема, выходящая за рамки одной статьи. Действие в работах Балабанова часто разворачивается в пространстве Ленинграда или Петербурга, и критика отмечает мотив неприкаянности, бездомности персонажа в качестве неоднократно реализующегося на данном фоне. О перспективах исследования говорят, например, тезисы Н. Братовой, где «Петербургский миф в современном российском кино» рассматривается на примере самого известного фильма Алексея Балабанова «Брат» [Bratova]. В «Счастливых днях» внутренний диалог, который выстраивается между Беккетом и «петербургским текстом» выводит на множество новых смыслов, которые могут и должны быть услышаны.

В фильме «Счастливые дни», а точнее, 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 интерпретации А. Балабанова на этой сцене графически делается акцент: фильм начинается детским рисунком с человечком и подписью: «Это я». В конце фильма лодка качается на волнах, та же подпись, но человечка уже нет. Мотив конца в версии «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 петер-

бургский «наводненческий» текст» [Топоров 1995: 296]. Отгалкиваясь от значимости «наводненческого» дискурса, можно как знаковый рассмотреть и образ кладбища, настойчиво фигурирующий и в беккетовских новеллах, и в кинокартине. Любопытно, что для данного фильма могилы у Александровской Лавры – единственная возможность провести параллель с холмом, в который вырастает героиня оригинальной пьесы «Счастливые дни». Традиционно пространство «города на краю» отличается от «города на холмах».

Для города, разработавшего свой «текст» в классической русской литературе, маленький человек – герой фильма – не так уж абсурден и необычен. Минимизацию здесь можно обнаружить на уровне имени Петра, имеющего не только возвышенный (восходящий и к небесным покровителям, и к царю Петру Великому), но и комический извод. Языковая игра, работающая на снижение образа «Петр – Петрушка – петрушка», – здесь достояние исключительно российского варианта, но, вероятно, пришлось бы по вкусу С. Беккету. В 1930-х гг. Беккет смотрел две постановки балета И. Стравинского «Петрушка» 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 создателям фильма, очевидно, повезло. В английском варианте корнеплод, о котором идет речь, – пастернак [Beckett 1995:43].)

Но беккетовские образы в «Счастливых днях» гармонично соотносены и с собственными режиссерскими предпочтениями. На месте столь часто присутствующих у ирландского автора велосипедов, можно увидеть трамвай, который нередко рассматривают как фирменный знак балабановской кинообразности: «Я люблю старые трамваи. В этом нет никакой метафоры современности, никакой булгаковщины. Красивые они, вот и все» [Балабанов а]. 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. Финальная картинка, помимо лодки, тоже рисует трамвай, затонувший и бесполезный в стоячей воде. Возможно, метафору здесь искать и не нужно. Дебютный фильм А. Балабанова черно-белый и выполнен в минималистском стиле (характеризующем и творчество С. Беккета): «Балабанова, безусловно, отличает тяготение к минимализму – не

визуальному, но прежде всего к вербально-ритмическому» [Суховерхов 2001]. Для творчества Алексея Балабанова характерна и многозначность, тоже роднящая режиссера с драматургом, чье творчество он осмысляет в своем первом фильме. Алексей Балабанов ушел из жизни в текущем, 2013 году. Пусть его творческому наследию, не случайно начинавшемуся с обращения к классике, суждена будет долгая жизнь.

## ЛИТЕРАТУРА

*Балабанов А.* Другие правила жизни. Интервью с Н. Сорокиным. URL: <http://esquire.ru/wil/aleksey-balabanov>. Дата обращения: 15.07.2012.(а)

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

*Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. М. Богословской // Иностранная литература. 1966. № 10. С. 165–195.*

*Беккет С.* Изгнанник: пьесы и рассказы / пер. с фр. и англ.; сост. М. Кореновой, И. Дюшена. – М.: Известия, 1989. – 224 с.:

*Беккет С.* Конец / пер. с фр. Е. Суриц. С. 176–194.

*Беккет С.* Общение / пер. с англ. Е. Суриц. С. 195–220.

*Беккет С.* Первая любовь / пер. с фр. Е. Суриц. С. 157–175.

*Беккет С.* Про всех падающих / пер. с англ. Е. Суриц. С. 59–86.

*Беккет С.* Никчемные тексты / пер. Е.В. Баевской; сост., прим. Д.В. Токарева. – СПб: Наука, 2003. – 339 с.

*Беккет С.* Театр: Пьесы / пер. с англ. и фр.; сост. В. Лапицкого; вст. ст. М. Кореновой. – СПб: Азбука, Амфора, 1999. – 347 с.

*Елистратова А.* Трагикомедия Беккета «В ожидании Годо» // Иностранная литература. 1966. № 10. С. 160–165.

«Культурный шок». На Эхо Москвы вспоминают Алексея Балабанова. URL: [http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=443:l-r-----&catid=38:2012-04-03-10-33-26&Itemid=59](http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=443:l-r-----&catid=38:2012-04-03-10-33-26&Itemid=59) (Дата обращения: 02.10.2013.)

*Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. – Таллин: Изд-во «Александра», 1992. С. 9–21.

*Суховерхов А.* Пространство подростка. Киноязык Алексея Балабанова // Искусство кино. 2001. № 1. С. 65–74.

*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. URL: <http://seance.ru/blog/made-in-leningrad/> (Дата 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. URL: [http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova\\_abstract.pdf](http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova_abstract.pdf) (Дата обращения: 15.07.2013.)

*Knowlson J.* Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. – New York: Grove press, 1996. – 800 p.

**Данные об авторе:**

Доценко Елена Георгиевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

**About the author:**

Docenko Elena Georgievna is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).