



Сценическое рождение «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета

М.Г. Анищенко

кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается феномен рождения новой драматургии и театральной режиссуры во Франции 1950-х. Дается характеристика первой постановки «В ожидании Годо» режиссером Роже Бленом. Комментируется поиск постановщиком сценических приемов, репрезентирующих новаторский характер пьесы Беккета.

Сэмюэль Беккет,

Роже Блен, драма

абсурда, театр

абсурда

¹ Жан Дювиньо — французский социолог, антрополог, драматург, журналист. Под редакцией Дювиньо в парижском издательстве «L'Arche» выходила серия «Выдающиеся драматургии», в которой участвовали Беккет, Ионеско и Адамов. — Прим. авт.

² Adamov A. L'Homme et l'Enfant. — Paris: Gallimard, 1968. P. 102.

«Что за прекрасная эпоха — эти пятидесятые!»

Послевоенная Франция. Трагедия оккупации позади, страна испытывает потребность ощутить свою целостность и единство в политике и культуре. Всплеск театральных экспериментов. Жан Дювиньо¹ назвал 1950-е «эрой высокого театрального напряжения». Артю Адамов восторженно писал: «Что за прекрасная эпоха — эти пятидесятые! Мы — Серро, Роже Блен, я и многие другие — сделали все для того, чтобы театр стал театром. Мы были действительно авангардными писателями, актерами, режиссерами по отношению к старому обреченному театру»².

В 1943 году Жан Вилар представил на суд небольшой аудитории парижских знатоков пьесы Стриндберга — «Пляска смерти» и «Ненастье», отмеченные новыми драматургическими и режиссерскими настроениями.

Постановка Барро «Процесса» Франца Кафки в 1947 году (сценическая адаптация текста Андре Жида) явила концентрированный кошмар, пародию, безумие — стиль, отличный от французского классического театра. Постановки Стриндберга, Кафки, книга Арто «Театр и его двойник», опубликованная в 1938 году и переизданная в 1944-м, проложили путь новому театру и новой модели драмы.

Желание эксперимента было подхвачено Луи Жуве. Вернувшись из эмиграции во Францию, он, по совету Сартра, обратил внимание на автора со скандальной репутацией, произведения которого ходили по рукам в списках. Этим автором был Жан Жене. В 1947 году Жуве поставил «Служанок». Экспериментальная пьеса шла в одном сеансе с комедией Жироду «Аполлон де



В ожидании Годо

Беллак». «Служанки» контрастировали с реализмом «Аполлона». Жене предложил парижским зрителям новый язык обсуждения темы онтологической ненадежности и отчаяния через пародию на традиционное драматическое действие. Художественные решения драматурга стали первоэлементами нового театра.

К началу 1950-х происходит ротация театральных кадров, заявляет о себе новое поколение режиссеров: Роже Блен, Николя Батай, Жан-Мари Серро, Жак Моклер, Сильвен Домм, Андре Рейбаз. Новое театральное поколение демонстрирует неприятие мещанской претенциозности бульварного театра.

Не все сопутствующие рождению нового театра обстоятельства были благоприятны: страна пребывала в экономическом кризисе, творческие люди испытывали серьезные материальные трудности. В подобной ситуации небольшим экспериментальным театрам приходилось вести жестокую борьбу за выживание. Как бы предприимчивы ни были режиссеры и актеры, они ничего не могли сделать без соответствующей театральной площадки.

Небольшие экспериментальные театры находились на левом берегу Сены, их месторасположение удачно реализует метафору «левое» искусство. Только два театра — Студия Елисейских полей и театр «Ланкри» — находятся на правом берегу. Левобережные театры разместились в квадрате между Сорбонной (*les Noctambules, le Quartier Latin*), Монпарнасом (*le Poche, la Gaité Montparnasse*), Сен-Жермен-де-Пре (*le Babylone, le Récamier*) и Сеной (*la Huchette, le Lutèce*). В театрах ставятся провокационные пьесы, которые изменяют театральный пейзаж и лишают традиционную культуру эксклюзивных прав на истину.

Установка на эксперимент, стремление к неограниченной творческой свободе имеют свои последствия — первые спектакли идут почти в пустых залах. Немногочисленная публика в основном состоит из интеллигентов и студентов, увлеченных новизной художественных исканий. «На премьере пьесы “Стулья”, — вспоминал Ионеско, — в зале на триста пятьдесят мест находилось три или четыре зрителя. Адамов был в восторге. Он пришел посмотреть пьесу, сидел на балконе и восторженно произнес: “На сцене — никого, в зале — пусто, все — впустую, и это здорово”»³.

³ Ионеско Э. Противоядия. — М.: Прогресс, 1992. С. 244.

Сами театры представляли собой безрадостное зрелище: плохое техническое оснащение, бюджет невелик, режим жесткой экономии, гонорары ничтожны, декорации сделаны из подручного материала. Один из участников спектакля в театре «Юшетт» вспоминал: «У меня была гримерка, похожая на лачугу... В антракте я хотел поправить макияж, вижу на моем столе кошку директора театра, а рядом крысу, почти столь же крупную, которая собирается съесть мой тюбик с белилами! Я не осмелился вмешаться, струсил». Чтобы сэкономить на аренде, театры дают по два спектакля за вечер. Предпочтение отдается пьесам с небольшим количеством персонажей и простейшей сценографией, чтобы была хоть какая-то прибыль от постановки.

Система государственных субсидий драматургам-дебютантам в 1950-е годы только зарождается. Получает распространение следующий способ постановки пьесы: режиссер и драматург ищут спонсора, у которого есть не только лишние деньги, но и желание приобщиться к искусству. Роже Блен и Артюр Адамов потратили немало времени и сил на поиски меценатов, рассылали письма друзьям и знакомым с «рекламой» пьесы, убеждали, что спектакль может получиться интересным. Таким образом были найдены деньги на постановку «Пародии» Адамова.

Все же материальные проблемы не были самыми главными. Театр находился в поисках стиля, способного передать состояние самоотчуждения индивида и атомизированности общества. Главной задачей стало формулирование актуального языка, выявляющего фиктивность социальной морали и ветхость традиционной драматургии.

«Вавилонский» триумф «Годо»

Театр «Вавилон», находящийся по адресу: бульвар Распай, 38, снискал репутацию одного из самых авангардных парижских театров послевоенного времени. Раньше здесь находился магазин, который был переделан Серро и его друзьями в театральную пло-

щадку. «Вавилон» не умел привлекать гранты и дружить со спонсорами, но не пренебрегал даже крохотной помощью. К примеру, 223 кресла были подарены соседним кинотеатром. Серро, как человек широкого кругозора, устраивал в театре художественные выставки, концерты, музыкальные вечера, надеясь, что «Вавилон» станет домом для авангардистского искусства.

Руби Кон вспоминает, что «Вавилон» находился в глубине двора, с правой стороны здания дремали два каменных льва, похожие на изображения Руссо-Таможенника. Перед входом в театр четыре акации образовывали арку, словно декорации к пьесе О'Нила «Любовь под вязами». В интерьере театра преобладали красный и светло-серый цвета. Сцена была шесть метров в ширину и пять в глубину. Несмотря на амбициозные планы Серро, не было денег ни на занавес, ни на освещение.

Авангардный характер «Вавилона» был очевиден, при этом репертуар театра демонстрировал высокий уровень вкуса: Жарри, Стриндберг, Кафка, Пиранделло, Брехт, Ионеско, Адамов и Беккет.

Здесь 3 января 1953 года и состоялась премьера спектакля «В ожидании Годо», чье появление на свет зависело от множества причин.

В 1949 году Роже Блен получил для ознакомления две пьесы Сэмюэля Беккета — «Елевтерию» и «В ожидании Годо». К этому времени Блен был известен главным образом как актер. В 1930–1940-е годы он сыграл не менее тридцати ролей в кино. На театральных афишах его имя соседствовало с Марией Казарес и Жераром Филиппом. Блен прятельствовал с Артюром Адамовым и Антоненом Арто. Его первая попытка выступить в роли режиссера датируется концом сороковых годов.

Блен не был знаком с Беккетом, но слышал о нем. В то время по радио шел цикл передач о поэзии, и в одной из них Блену предложили прочитать стихотворение «некоего» Беккета «Альба». Блен вспоминал: «Любопытно, что имя Беккета как будто было уже известно. То есть Беккета никто не знал, а имя вроде как уже слышали. Возможно, этой молве способствовал Томас Бекет»⁴.

В то время, когда Блен получил тексты беккетовских пьес, в театре «Гете-Монпарнас» он играл в «Сонате призраков» Стриндберга. В театре не было аншлагов. Беккет пару раз приходил на спектакль. Как вспоминал Блен, возможно, именно это заочное знакомство и побудило автора «В ожидании Годо» передать ему текст пьесы. При этом Блен допускает, что решение Беккета было вызвано иным обстоятельством: «Быть может, он решил, что, если я не изменил Стриндберга, значит, и его текст останется в сохранности»⁵.

⁴ Blin R. Souvenirs et propos recueillis par Linda Bellity Peskin. — Paris: Gallimard, 1986. P. 80.

⁵ Там же.

Роже Блен прочитал обе пьесы, и сперва решил ставить «Елветерию». Однако для постановки этого произведения Беккета, считающего семнадцать персонажей, нужны были немалые средства и солидная сценическая площадка. Ни того, ни другого у Блена не было. А вот что касается «В ожидании Годо» — с этой пьесой все было попроще — четверо персонажей, мальчик и дерево. Соответственно, решил режиссер, с постановкой не будет много трудностей. Все же была и другая, более важная причина: пьеса «В ожидании Годо» восхитила Блена юмором и провокациями, новым языком и оригинальным стилем.

По признанию Беккета, визуальная идея пьесы «В ожидании Годо» рождена картиной немецкого художника Каспара Давида Фридриха, написанной в 1824 году. На картине Фридриха мужчина и женщина созерцают луну. Пейзажным акцентом заканчивается каждый из двух актов пьесы Беккета: в лунном свете Эстрагон и Владимир стоят около дерева.

Версии, указывающие на визуальный источник «В ожидании Годо», многочисленны. Допустимо предположение, что Беккет был вдохновлен другим живописным текстом 1819 года, на котором двое мужчин, одетых в длинные плащи, созерцают луну, скрывающуюся за сухими ветвями большого дерева.

К одному из наиболее авторитетных относится утверждение, что на Беккета повлияла картина «Два путешественника» Дж. В. Йетса (1942), которую он мог видеть в мастерской художника, когда был в Ирландии в 1945 году. Так или иначе основной темой всех полотен становится ожидание.

Ожидание как главный мотив пьесы Беккета использовалось драматургами, чьи пьесы он хорошо знал, в частности, «Игра снов» Стриндберга и «Слепые» Метерлинка. В этих произведениях с прибытием кого-то или чего-то проясняется конфликт и соответственно надежды персонажей. Беккет кардинально меняет ситуацию. Персонажи никого не дождутся. Не только потому, что чаяния человека обречены, что Бог в это время занят более важными хлопотами и т. д. Любые объяснения, встречающиеся в искусствоведении, допустимы. Более значимым видится предположение, вытекающее из самой драматургической эстетики, выбранной Беккетом: сам «театр является только ожиданием», частные «неприятности и ускользающие попытки» человека, тщетные устремления «служат в первую очередь тому, чтобы снабжать драму напряжением нового рода». Для понимания театра Беккета чрезвычайно важен его ответ на вопрос, что главное в его произведениях. Ответ совокупно представляет драму человека, незречность судьбы, наивность веры: «Может быть»⁶.

⁶ Интервью Тома Драйвера с Самюэлем Беккетом // Театр абсурда: Сборник статей и публикаций. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 207.

Особую смысловую тональность пьесе придает история ее первой постановки.

Поначалу казалось, что каких-либо препятствий не предвидится, участники постановки были преисполнены оптимизма. Все были убеждены, что Роже Блен — владелец театра «Гете-Монпарнас», а как еще объяснить его независимость, дерзновения и любовь к экспериментаторству. На самом деле все было не столь благобно. Блен являлся лишь руководителем театра, владельцами которого были греческие эмигранты — актриса Кристина Тсенго и ее муж, они не имели французского гражданства и, соответственно, лицензии. Подобная ситуация сыграла на руку Блену. Он согласился стать фиктивным владельцем, при условии, что ему будет предоставлена вся полнота полномочий ставить спектакли по своему вкусу.

Неожиданно в игру вступает судьба в лице собственницы театра «Гете-Монпарнас» Кристины Тсенго, которая начинает отчаянно ругать пьесу. Причина ее критического отношения к «Годо» заключалась в отсутствии женских ролей. Блену приходится искать другую сцену: «Началась моя эпопея поиска сценической площадки, готовой приютить “В ожидании Годо”. Я распорядился напечатать несколько экземпляров пьесы и навестил директоров маленьких парижских театров. Все смеялись мне в лицо»⁷.

Блен неумоимо ищет, бегаёт по Парижу, встречается с владельцами театров. Переговоры с хозяйкой театра «Пош» закончились провалом. Режиссеру абсурдистской пьесы было выдвинуто абсурдное условие: «Ставьте свой спектакль. Только без дерева. Ветви создадут на сцене тень»⁸. Надежда поставить пьесу в «Ноктамбюль» тоже не осуществилась.

Дейдрэ Бэр — американский исследователь, биограф Беккета — через много лет безапелляционно утверждала, что Блен был весьма невысокого мнения о пьесе Беккета, поэтому не торопился ее ставить. В ответ Блен дипломатически заметил: «Мадам Дейдрэ Бэр в своей книге о Беккете объясняла неспешность рождения спектакля тем, что я недооценивал пьесу. Эта дама ничего не знала о проблемах вспомоществования маргинальным театрам во Франции, ведь в США меценатов в избытке... А я попросту находился в очень трудном положении, у меня не было ни су, ни театра. Я мог только ожидать, что кто-то согласится взять пьесу»⁹.

Блен был заморожен поэтическим ритмом текста и диалогами Беккета: «Психология, романтизм, брехтианство — в урну!»¹⁰. Пьеса, по признанию режиссера, меняла состояние театра. «Провокационный дар Беккета» поразил Блена больше, чем драматические качества текста.

⁷ Blin R. Souvenirs et propos recueillis par Linda Bellity Peskin. — Paris: Gallimard, 1986. P. 81.

⁸ Там же.

⁹ Blin R. Souvenirs et propos. P. 83.

¹⁰ Там же. P. 87.

Судьба слишком долго капризничала, затем решила передохнуть: директор театра «Вавилон» Жан-Мари Серро предложил свою сцену. Запутавшись в долгах, он решил закрыть театр, а под занавес хлопнуть дверью. Серро грустно шутил: «Я собираюсь закрыть лавочку, так пусть же все произойдет эффектно»¹¹. И «Годо», от которого все отказывались, будет сыгран на этой сцене в январе 1953-го.

¹¹ Там же. P. 81.

Серро настоятельно рекомендовал Блену обратиться в комитет по искусству и гуманитарным наукам за помощью. Грант мог составить до миллиона франков или чуть больше. Жорж Невё, будучи членом комиссии по грантам, прочтя пьесу, написал Блену восторженное письмо с обещанием «свирепо отстаивать “Годо”». Так как пьеса значилась «авангардной», на ее постановку было выделено меньше максимальной суммы — 500 тысяч франков, грант скромный, но достаточный для оплаты работы участников спектакля, чтобы они «не чувствовали себя в полном одиночестве»¹².

¹² Blin R. Souvenirs et propos. — Paris: Gallimard, 1986. P. 84.

Не обошлось без добрых самаритян. Несколько частных лиц предлагают спонсировать постановку. Среди них ученица Блена — двадцатилетняя Дельфин Сейриг, в будущем прославившаяся в кино (главная роль в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде»). Она прочитала рукопись, нашла текст красивым и сильным и предложила Серро деньги, доставшиеся ей по наследству.

Критик и издатель Морис Надо содействует радиопостановке. Жером Лендон обещает опубликовать текст в своем издательстве «Минюю». Подобная активность вокруг пьесы привлекает внимание критики и публики.

История подошла к репетициям. Выбор актеров свидетельствовал о проницательности режиссера. На роль Владимира он пригласил актера и певца кабаре Люсьена Рембура — «маленького человека» с «огромными голубыми глазами». Высокий и импозантный Пьер Латур репетирует роль Эстрагона.

Решая вопрос о пребывании персонажей в пространстве конфликта, Блен за точку отсчета взял их физиологические характеристики. Владимир страдает от простаты, и поэтому режиссер полагает, что персонаж должен постоянно двигаться по сцене, суетиться, пытаться убежать за кулисы. Подобное решение придало тексту роли необходимую многомерность: суматошность Владимира прочитывалась как проявление искренней надежды, что Годо обязательно появится. Зрители физически ощущали: для героя очень важно, чтобы Годо появился.

Конфликт решается режиссером на контрасте динамики и немоции, тишины и бурлеска. Инфантильный Эстрагон страдает от

боли в ногах, и поэтому по сцене он передвигается очень мало и с трудом. Герой постоянно хочет есть, он хочет спать, что-то бормочет, но время от времени на него нисходит просветление и являются проблески необыкновенного юмора.

Одним из символических ключей к прочтению пьесы и пониманию отношений между Владимиром и Эстрагоном для Блена стала повесть Джона Стейнбека «О мышах и людях», рассказывающая о жизни маргиналов — доморощенных философов, не чурающихся самоиронии и смеха. Литературная аллюзия позволила Блену «дописать» Беккета. В пьесе, к примеру, не говорится о росте и комплекции персонажей, но отсылка к Стейнбеку проясняет телесный формат героев: один крупный, не приспособленный к этому миру, нуждающийся в помощи, другой — маленький, всегда защищающий своего товарища. Блен вспоминал: «Когда я приглашал Люсьена Рембура на роль Владимира, я полагал, что это должно быть трогательно — маленький защищает большого»¹³.

¹³ Blin R. *Souvenirs et propos.* — Paris: Gallimard, 1986. P. 88.

По Блену, бродяги — Владимир и Эстрагон — нуждаются друг в друге, но им тяжело быть вместе. Режиссер сравнивает отношения героев с биением сердца. Не менее важным становится образ накипи, которая образуется на сердцах героев. Наличие разных полюсов — любви и отторжения между персонажами — позволило некоторым критикам заподозрить присутствие в пьесе гомосексуального подтекста, на что Блен ответил: «Все намного сложнее — найти вечное в отношениях между двумя людьми»¹⁴.

¹⁴ Там же. P. 89.

На роль Поццо Роже Блен хотел пригласить Мишеля Симона, но не осмелился: не было денег на достойный гонорар. Поццо репетировали несколько неизвестных актеров, однако в результате режиссер оставил роль себе. Чтобы сыграть тучного Поццо, а именно таким Беккет видел своего героя, стройному Блену пришлось сделать накладной живот. Поццо представлялся Блену наивным и ранимым, несмотря на свои частые окрики и желание казаться авторитарным.

Поццо в исполнении Блена отдаленно напоминал английского фермера: пальто с пелериной светло-коричневого цвета, брюки, заправленные в высокие сапоги, несколько прядей на лысой голове, плавные аристократические интонации, внезапные взрывы вульгарного визга. Герой курит трубку, задыхается, у него ожирение, болезнь сердца; он с трудом передвигается. Он любит лицедействовать, но, не получая зрительского восхищения, чувствует себя уязвленным. Поццо организует для Эстрагона и Владимира небольшой спектакль с Лаки. Он гордится тем, что владеет интеллектуальным рабом, который по приказу может

прочитать лекцию (Поццо убежден, что Лаки знает все). Однако недавшее представление (Лаки выдает столь абсурдный текст, что Владимир и Эстрагон, удивленные в начале, быстро начинают скучать) приносит Поццо немалые страдания.

Блен будет играть Поццо недолго, у него не было соответствующей физической фактуры персонажа. Режиссеру не по нраву оказалась роль стареющего толстячка с громогласным голосом. Тем более каждый вечер нужно было пристегивать накладной живот.

Самая большая сложность возникла с актером на роль Лаки. Проблема была решена, когда Блен сумел убедить своего старого знакомого Жана Мартена сыграть беккетовского персонажа. Актер «абсолютно соответствовал физически, — вспоминал режиссер. — Лаки, по моим представлениям, был худым, как Жан Мартен»¹⁵.

Чтобы «прочувствовать» персонаж, Мартен консультируется со знакомым врачом, интересуется, какие симптомы характеризуют болезнь Паркинсона, и включает их в рисунок сценической игры: трясучка, разбалансировка движений, жуткое слюноотделение. Таким образом актер хотел выразить идею человеческой нищеты — физиологической и социальной. Сказать, что роль не оставила зрителя равнодушным, значит промолчать. Даже костюмершу, которая немало повидала на своем театральном веку, вид бьющегося в конвульсиях и брызжущего слюной человека шокировал до тошноты. Случалось, что зрители покидали зал, так как не могли выдержать натуралистичности Лаки-Мартена. Блен и Мартен были удовлетворены убедительностью найденного образа и закрепили его как идею роли.

Долговязый и худой Лаки был одет в красный сюртук с золотыми галунами, короткие черные штаны, белые чулки, огромные башмаки, котелок, прикрывающий чудовищный парик. Необходимо заметить, в котелках все герои — это не прокомментированная «прихоть» автора. Когда Блен поинтересовался у Беккета, какими драматург видит персонажей, тот ответил: «Не знаю. Мне думается, что они все в котелках»¹⁶.

Блен так сформулировал для себя жанр и поэтику пьесы: синтез цирка и мюзик-холла: «Моя первая мысль, когда я прочитал текст, — вспоминает режиссер, — состояла в том, чтобы показать персонажей как в цирке. Потому что отношения Владимира и Эстрагона мгновенностью реплик незамедлительно заставили думать о диалогах клоунов или об американских комиках, а именно о Гарри Лангдоне или о Бастере Китоне, страстным поклонником которых я был. В “Годо” я обнаружил этот юмор. Мне

¹⁵ Blin R. Souvenirs et propos. — Paris: Gallimard, 1986. P. 84.

¹⁶ Blin R. Souvenirs et propos. — Paris: Gallimard, 1986. P. 89.

казалось, что на Беккета явно оказал влияние английский мюзикхолл, довольно типичный ирландский юмор самобичевания»¹⁷.

¹⁷ Там же. P. 84.

Блен выбирает между метафорическим и буквальным, между приуготовленностью к радостному смеху и склонностью к нарушению всех смыслов. Его концепция спектакля зиждется на уничтожении разрыва между постулируемым абсурдом и абсурдом, пронизывающим реальность. Режиссер выстраивает провокационные мизансцены, думает нарядить героев в белые пеньюары, которые будут сброшены на пол после нескольких гимнастических упражнений. И все же он не до конца принимает цирковую эстетику, справедливо подозревая ее в нарочитости. По его собственному признанию, «девяносто процентов мировых постановок» «В ожидании Годо» попались на крючок фарса, но, комментировал режиссер: «Я не мог заключить в рамки цирка монолог Владимира, который говорит: “Я спал, в то время, как другие страдали? Я сплю в этот момент?”»¹⁸. Блен остерегается усиливать трагическую сторону текста, но и чурается доминирования цирковой эстетики, обращаясь к ней лишь в сценах, очевидно помеченных смеховым зарядом. Режиссер очень гордился найденным компромиссом — удачной дозировкой смеха и волнения, чем-то средним «между фарсом и хныканьем»¹⁹.

¹⁸ Там же. P. 85.

¹⁹ Blin R. Souvenirs et propos. - Paris: Gallimard, 1986. P. 85.

Реквизит спектакля накапливался случайно. Огромный чемодан, который Лаки тащит по сцене, был находкой мужа костюмера, который подобрал его на улице возле мусорного контейнера.

Беккет присутствовал почти на всех репетициях. Драматург, имевший весьма скромные познания в законах театрального действия, редко вмешивался в репетиционный процесс и нечасто предлагал какие-нибудь советы.

Наконец день премьеры объявлен. Учитывая репутацию Серро, на «Годо» пришли известные критики, не сомневаясь, что постановка может стать событием.

Спектакль начался. Все, как в ремарках. «Сельская дорога, дерево. Вечер». На сцене дерево, похожее на скелет. Художник Сержио Жерстейн обклеил металлическую проволоку бумагой. Зрителей не покидало ощущение условности и страшной реальности происходящего. Дерево-крест, искореженное ветром, бесстрастно смотрело глазами-дуплами. Световое оформление подчеркивало равнодушие мира: обычный белый задник, три фонаря, свет направлен на пол. Ощущение тягостного вечера. Отсутствие акцентированного света делало персонажей похожими на реальных людей. Над светом работал Гастон Бати. Лаконизм отмечал каждую мизансцену: ночь — задник становился

темно-синим; ярко-желтым диском загоралась луна. Два темных силуэта стояли спиной к залу. И говорили. Говорили. И ждали...

Первые представления были приняты с умеренной прохладой. Но через некоторое время грянул успех. О «Годо» спорят в парижских кафе и салонах, пьеса делается гвоздем сезона. Маленький «Вавилон» регистрирует рекордную посещаемость.

Как подчеркивал Кеннет Тинан, успех «Годо» — своего рода победа нового театра: пьеса пересмотрела правила, которые до тех пор управляли театром.

Жак Лемаршан, один из наиболее последовательных защитников новой драматургии, заметил, что одних зрителей пьеса очарует и вдохновит, других оттолкнет своей неясностью, но равнодушных не будет.

Отклики критиков на «Годо» были самые разнообразные: «озадаченные», враждебные, благоприятные, нередко восторженные. Круг поклонников пьесы включал в себя авторитетных деятелей культуры. Одиберти в «Arts» (16 января 1953) признавал, что «В ожидании Годо» — идеальная работа и триумф заслуженный. В том же издании 27 февраля Жан Ануй написал свою известную заметку, где дал ставшее вскоре хрестоматийным определение подобного рода драмы: «Мысли Паскаля, сыгранные клоунами Фрателлини». «Arts» также опубликовал статью А. Салакру и в феврале 1953 года развернутое эссе А. Роб-Грийе, содержащее глубочайший критический анализ спектакля.

Роже Блен объяснял успех пьесы многомерностью текста, который он именовал «двусмысленным»: «Все наиболее серьезные и наиболее причудливые интерпретации текста были вложены туда самим Беккетом. Именно Беккет захотел, я уверен, этой двусмысленности. Без двусмысленности нет театра. Бесконечны споры о значении названия, о замечательном Годо, который никогда не приходит...»²⁰.

Режиссер отмечал и «смысловую щедрость» пьесы, позволяющую интерпретировать произведение в самых разнообразных семантических регистрах. Некоторые критики рассматривали отношения Владимира и Эстрагона как гомосексуальные, другие говорили, что речь идет о двух партнерах, которые не могут больше терпеть друг друга, но и не в состоянии друг без друга существовать. Третьи сравнивали отношения персонажей с отношениями, которые связывали Беккета и Джойса или Беккета и его жену Сюзанну. Одна дама после представления «В ожидании Годо» в Лондоне сказала Блену: «Я поняла, Владимир и Эстрагон — это Англия и Франция, которые не могут больше мирно сосуществовать, но которые обязаны быть союзниками, а Поццо

²⁰ Blin R. Souvenirs et propos. P. 87.

и Лаки — это советская Россия, которая держит на поводке Чехословакию и Болгарию»²¹.

²¹ Там же. Р. 86.

Небезынтересна реакция Беккета на подобные интерпретации текста. Блен свидетельствует, что они сердили драматурга, хотя именно он сам спровоцировал бесконечное множество вариантов комментариев: «Его развлекало, что текст предлагает ложные пути»²². В этом смысле, утверждает режиссер, Беккет сродни Чаплину — оба они предложили художественные опыты, где грань между трагедией и смехом намеренно размыта.

²² Там же. Р. 87.

Жизнь Беккета радикально меняется. Успех «Годо» для драматурга ознаменовал начало литературного и финансового успеха. Издательство «Минюи» дает разрешение на публикации и переводы пьесы в других странах.

... Сегодня театральные площадки, бывшие свидетелями рождения драмы абсурда, принадлежат воспоминаниям. Даже помещения не сохранились²³, в том числе и театра «Вавилон». Историческую значимость маленьких театральных залов невозможно преувеличить. Пьесы, впервые здесь сыгранные, потрясли театр. Так рождались спектакли, заговорившие со зрителями на новом сценическом языке. Так создавалась драматургия, предложившая новый способ осмысления реальности. Так появился новый театр, который дал зрителю новую эстетику самоидентификации. ■

²³ Исключение составляет театр «Юшетт», превращенный в некое подобие музея абсурда: «Лыся певичка» и «Урок» Эжена Ионеско продолжают свою жизнь на его подмостках. — Прим. авт.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Интервью Тома Драйвера с Сэмюэлем Беккетом // Театр абсурда: Сборник статей и публикаций.* — СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. — 215 с.
2. *Ионеско Э. Противоядия.* — М.: Прогресс, 1992. — 480 с.
3. *Adamov A. L'homme et l'enfant.* — Paris: Gallimard, 1968 — 254 p.
4. *Blin R. Souvenirs et propos recueillis par Linda Bellity Peskin.* — Paris: Gallimard, 1986. — 334 p.