

Уильям Гибсон:

# ВРЕМЯ СЕЯТЬ ЗЕРНО ДРУЖБЫ

Никогда прежде не видел его, хотя и знаком с его именем уже не один десяток лет. Уильям Гибсон оказался высоким, худым, с большими серыми вдумчивыми глазами (пожалуй, чем-то слегка похож на Грэма Грина, мелькнула мысль). Таким увидел я Гибсона во время нашей первой встречи в редакции журнала «Театр», где его, популярного американского драматурга, приветствовали советские коллеги.

Да, имя это известно в нашей стране широко. Кто не помнит премьеры спектакля «Двое на качелях» в «Современнике»? Кто не бегал тогда, в начале шестидесятых, к небольшому, неказистому дому на площади Маяковского, не простаивал в очереди к кассе, не спрашивал заветного «лишнего билета»? Кто не помнит совсем еще молодых Татьяну Лаврову и Михаила Козакова, тех первых «двоих»? Было то более двадцати лет назад. Скоро уж четверть века исполнится этому спектаклю, а он все жив, собирает теперь уже на Чистые пруды новых поклонников таланта драматурга. А «Сотворившая чудо»? А «Быть или не быть»? Названия, не сходящие с афиш наших театров долгие годы. И вот название новое — «Тряпичная кукла». На этот раз москвичам пьесу Гибсона представляют его соотечественники — артисты Театра для детей и юношества из города Олбани, штат Нью-Йорк.

Какая-то удивительная атмосфера в этом театре. — говорит Уильям. Мы сидим после спектакля в фойе Детского музыкального театра на проспекте Вернадского. Уильям явно устал. Но прерывать разговор не намерен. По всему видно — тема беседы занимает его.

То атмосфера вечного праздника, — говорит он. — Входишь сюда в фойе — и на душе делается чисто, светло. По-моему, выступле-

ния нашего коллектива не нарушили гармонию, царящую под сводами этого зала...

— Никоим образом, — замечаю я. — Напротив, они лишь утвердили ее.

— Мне, знаете ли, тоже так показалось. Актеры и зрители, сцена и зал сливались в некое единое целое. Да, то была подлинная радость встречи, радость общения, когда от сердца к сердцу как бы протягивается та самая нить, без существования которой ни один театр не может называть себя театром.

— К сожалению, именно таких театров, где нет этой подлинно творческой атмосферы, не так уж и мало сегодня...

— Безусловно, для Соединенных Штатов это поистине проблема проблем. Полным ходом идет процесс, который мы называем коммерциализацией искусства. А коммерция и искусство, по моему глубокому убеждению, не слишком-то совместимые понятия. Что такое современный американский коммерческий театр? Это и нередко весьма низкопробная драматургия, и высокие, непомерно высокие цены на билеты, и достаточно низкая, следовательно, посещаемость. Это, наконец, и актерская безработица.

— Как много безработных актеров в США?

— Точную цифру не назвать. Но возьмем, например, Нью-Йорк. Только профсоюз артистов этого города насчитывает 15 тысяч членов, 80 процентов — безработные. Быть может, подумаете вы, у американского артиста, таким образом, выход один: распрощаться с Нью-Йорком, поступить в один из региональных театров. Да, это допустимый путь. Но многие актеры боятся следовать ему. И не без оснований: расставание с Бродвеем нередко, а уж если быть откровенным до конца, как правило, сулит

забвение, безвестность. Вы покидаете театральный Олимп и одновременно оказываетесь вне зоны внимания режиссеров, критиков. Потом, понятно, нельзя сбрасывать со счетов и то, что большинство актеров мечтают о работе в кино. А на нее можно рассчитывать, лишь найдясь на Бродвее или, скажем, в Лос-Анджелесе. Работая, к примеру, в региональном театре города Миннеаполис, о кино мечтать не приходится. И все же региональные театры дают работу многим актерам, которых в Нью-Йорке без всяких преувеличений ждала бы просто голодная смерть.

Непостоянство театральной Фортуны испытывают не только актеры, но и драматурги Америки. Испытывают сегодня как никогда остро. Американский театр ныне как-то особенно сильно оказался подвержен капризам переменной моды. Вот, скажем, появляется новый талант. Его весьма охотно принимают, приветствуют. И талант этот несколько лет процветает. Но затем вдруг, однажды он делается ненужным, лишним. И уже вместо него требуется нечто иное, кто-то другой. Такова судьба многих всемирно признанных американских драматургов. Взять хотя бы Теннесси Уильямса и Эдварда Олби. В течение 10 последних лет ни одна пьеса Уильямса не была поставлена в Нью-Йорке. Около 15 лет не ставят в том же Нью-Йорке, который по-прежнему считает театральную Мекку Америки, пьесы Олби. В Соединенных Штатах ставят сегодня лишь те пьесы, которые наверняка принесут большие кассовые сборы. Да, что-то происходит сегодня с американским театром...

— Но вот что касается технической оснащенности, сценических эффектов, то уж тут ваш, американский театр, если, конечно же, верить вашей, американской

печати, не уступит пальму первенства ни одному другому театру мира.

— Приведу лишь один пример, — усмехнувшись, говорит Гибсон. — Это история нашего уникального вашигтонского центра искусств «Линкольн-центр». Его строительство, понятно, обошлось в немалую сумму. Это гигантский комплекс, оснащенный новейшей техникой, электронной аппаратурой, компьютерами. Настоящее чудо века. Но! Когда приступили к эксплуатации сего «чуда», то выяснилось, что, несмотря на поразительную по совершенству световую систему, гигантская полумильная сцена наполовину утопает во мраке. К тому же она оказалась настолько глубокой, что в этом постоянном полумраке актеры теряли друг друга. Поворотный круг сдвигался. Однажды на него даже пришлось укрепить новый круг, который мог вращаться немного быстрее. Словом, как сказал один актер, единственное, что можно было бы сделать с этим прекрасным театром, — это наполнить его водой и запустить туда кита.

— Быть может, стоило бы написать об этом комедию?

— Пожалуй. Разговор наш продолжался в полунутом «Икаресе», который лениво плыл по заснеженной Москве с проспекта Вернадского к кремлевским стенам, к гостинице «Россия». Уильям буквально прильнул к окну, живо интересуясь всем увиденным. Много расспрашивал о Москве, ее достопримечательностях, памятниках, о других древних городах России. Первые мгновения открыты чужой, неведомой земли. Как много неожиданного таят они в себе!

— Вернемся, однако ж, под своды театра Натали Сац, — предложил я. — Вернемся к вашей пьесе, к удивительному спектаклю, к порадовавшему всех — и вас,



и нас — финалу, когда публика кричала «браво», от души аплодировала, устремлялась к сцене, забросала ее цветами. Что чувствовали вы в этот момент?

— Огромную радость, конечно же. Прием и впрямь фантастический. Не ожидал ничего подобного. Ведь дети — самые чуткие зрители. Их невозможно обмануть, им не подсуешь фальшивку: не простят, засмеют, отвернутся.

— Но ведь в зале не только дети...

— Да, на вечерних спектаклях в основном взрослые. Тем полнее чувство гордости, огромного творческого удовлетворения, переполняющее меня. Откровенно говоря, «Тряпичная кукла» — не столько детская сказка, сколько притча, не имеющая точного возрастного адреса. Она в равной степени обращена и к детям, и к взрослым. Мотивы, определяющие ее содержание, ее смысл, идею направлены, поистине вечно: борьба добра со злом. И победа добра над злом. Победа любви над смертью. Это, пожалуй, прежде всего пьеса о любви, если хотите, своего рода признание в любви.

— А образ Генерала Д.?

— Он олицетворяет собой силы мрака, реакции.

— И войны?

— Да, бесспорно. В определенном смысле «Тряпичная кукла» — антивоенная пьеса.

— И не единственная в вашей творческой судьбе?

— Да, этой же теме посвящена и моя пьеса «Хэнди-Дэнди».

— Что легло в ее основу?

— Два года назад моя жена Маргарет была арестована за участие в антивоенной манифестации у ворот одного из заводов, производящих ядерное оружие. Признаться, то был первый импульс, не только побудивший меня взяться за перо, но и самому включиться в антивоенную борьбу. Затем спустя некоторое время мне позвонили из Бостона и спросили, не возьмусь ли я написать пьесу о бостонцах — участниках антивоенного движения. О том, как они пикетировали завод, занимающийся изготовлением направляющих систем для ракет. О том, как были они арестованы, как вершили над ними судебную расправу. Я попросил прислать мне материалы. Они представляли собой стенограмму судебного

слушания. Ознакомившись с ней, я понял, что меня просят из стенограммы сделать драму. Это показалось мне не слишком-то интересным. Но затем, при более тщательном ознакомлении с материалом, я увидел своих будущих героев — судью и подсудимого, точнее, подсудимую. Я ощутил, понял смысл моей будущей пьесы — это противоборство идей, мировоззрений. Это осознание человеком своего предназначения, своего долга, гражданского долга. Судьба человека и судьба человечества, взаимосплетение человеческих судеб, их тесная взаимосвязь — вот о чем эта пьеса. Эта пьеса о том, о чем не может и не должен, на мой взгляд, молчать ни один честный художник Америки, Европы, Земли.

Мы живем в трудное время. Мир сегодня хрупок как никогда прежде. Разрушить его, уничтожить человечество не стоит ни малейшего труда. В эти тревожные мгновения истории все люди доброй воли с огромным энтузиазмом восприняли весть о тех первых шагах на пути к более прочному миру, которые были сделаны в ходе женевской встречи М. С. Горбачева и Р. Рейгана. Человечество впервые за последние годы пока еще с робкой надеждой устремило свой взор в будущее, которое, быть может, удастся уберечь от зловещей тени апокалипсиса.

Хочется верить, что наш нынешний приезд в Советский Союз — еще одно зерно будущего урожая взаимопознания.

...В финале спектакля тряпичная кукла Рэггеди Энн отдает свое сердце маленькой девочке Марселле.

В финале нашей встречи с Уильямом Гибсоном у двери гостиницы «Россия» во время крепкого рукопожатия я ощутил в своей ладони небольшой металлический предмет. То был значок: на белом, как январский снег, поле — красное сердце.

Р. ЧЕРНЫЙ.

● Уильям Гибсон в Москве.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА  
г. Москва

11 ЯНВ 1986