



ЭРИК БЕНТАМ

ЖИЗНЬ
ДРАМЫ





БИБЛИОТЕКА ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ



ERIC BENTLEY

**THE LIFE
OF THE DRAMA**

ATHENEUM.

NEW YORK.

1967

ЭРИК БЕНТЛИ

ЖИЗНЬ ДРАМЫ



Перевод с английского В. Воронина

МОСКВА

АЙРИС  ПРЕСС

2004

УДК 821.0
ББК 83/85.334
Б46

Серийное оформление *А. М. Драгового*

Бентли Э.

Б46 Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина;
Предисловие И. В. Минакова. — М.: Айрис-пресс,
2004. — 416 с. — (Библиотека истории и культуры).

ISBN 5-8112-0818-9

Книга известного литературоведа, критика и исследователя драматического искусства Эрика Бентли посвящена наиболее актуальным проблемам драматургии и театра.

«Жизнь драмы» — труд воистину всеобъемлющий. Начиная с первой части, с самого «простого» — сюжета пьесы, автор постепенно подводит читателя к ее высшему назначению — сценическому воплощению. Таким же образом построена и вторая часть, которая обзорно знакомит со всеми видами пьес: от мелодрамы до трагикомедии, включая такой ныне популярный в России жанр, как мюзикл. Автор анализирует лучшие образцы драматургии от античности вплоть до середины XX века.

Книга предназначена студентам творческих вузов, где в популярной форме излагаются основы драматургии, и всем тем, кого интересует искусство театра.

ББК 83/85.334
УДК 821.0

ISBN 5-8112-0818-9

© Предисловие, оформление,
указатель, Айрис-пресс, 2004



ДРАМА ЖИЗНИ, ИЛИ СУМБУРНЫЕ ЗАПИСКИ О ДРАМАТИЧЕСКОМ

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

Борис Пастернак

Не будучи специалистом в драматургии, я взялся за написание этого предисловия лишь потому, что книга Эрика Бентли показалась мне шире своего непосредственного предназначения: разъяснить читателю, в чем собственно заключаются жанровые особенности искусства драмы.

Перед нами труд воистину всеобъемлющий, и чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на оглавление. Начиная в первой части с самого простого (порой настолько, что многие драматурги попросту о нем забывают) — сюжета пьесы, Бентли постепенно поднимает нас к ее высшему назначению — сценическому воплощению. Таким же образом построена и вторая часть. В ней мы знакомимся со всеми видами пьес: от мелодрамы до трагикомедии. И, тем не менее, книга Бентли не учебник драматургического искусства. Для учебника она написана слишком страстно и предвзято. Это труд человека, хорошо знающего предмет своего исследования, болеющего за него, требующего от всех, кто имеет к нему отношение (включая зрителей), — совершенства. Впрочем, автор «Жизни драмы» не догматик, понимающий совершенство лишь как следование классическим образцам. Бентли видит спасение сценического искусства в непрерывном развитии, в поиске новых форм, он верит в будущее серьезного театра, хотя и отдает должное такой его популярной и сегодня разновидности, как мелодрама.

Не только в обширности использованного материала и исследованной проблематики заслуга автора этой

книги. Она еще и в том, что Бентли попытался подойти к драматургическому искусству, как к проявлению общечеловеческой драмы — драмы жизни. Ведь именно из жизни черпает драматург темы и сюжеты своих произведений. А саму жизнь мы очень часто соотносим с той или иной разновидностью пьес. Если случается что-нибудь катастрофическое, мы говорим: произошла трагедия. Смешное называем комичным. В событиях печальных, но не страшных, нам видится нечто мелодраматическое. Мы постоянно ощущаем себя то зрителями, то участниками какого-нибудь политического фарса. А в общем, вся наша жизнь напоминает трагикомедию, где ужасающее и вызывающее смех так тесно переплетены, что порой невозможно отделить одно от другого.

В последнее время немало говорят и пишут о том, что передаваемые по телевидению репортажи о военных конфликтах, природных и техногенных катастрофах, а также террористических актах напоминают эпизоды из очередного голливудского блокбастера. Несколько лет назад на Западе даже вышла книга, автор которой вполне серьезно утверждал, что никакой «Бури в пустыне» (американо-иракской войны образца 1991 года) на самом деле не было. А была тщательно срежиссированная и поставленная в лучших традициях телевизионных сериалов, информационно-пропагандистская кампания. После американской трагедии 14 сентября 2001 года стало расхожим мнение, что террористы научились своему «ремеслу» у... киносценаристов. И таких примеров привнесения драматургии в жизнь немало.

На мой взгляд, при всей интригующей завлекательности подобных теорий, в них кроется один, весьма существенный, изъян. Их авторы явно путают причину со следствием. Драматурги не пишут сценариев для войн и терактов, это дело политиков и военных, но зритель, привыкший к постановочности телевизионных зрелищ (а ведь не секрет, что любая съемка должна основываться хотя бы на самом простейшем сценарии и режиссуре), волей-неволей отождествляет увиденное с драматическим действием. *«Весь мир — театр. Мужчины, женщины — все актеры»*. Эти знаменитые, и уже давно ставшие

общим местом, слова Шекспира, видимо, весьма крепко засели в подсознании современного человека.

И все-таки не следует путать жизнь и театр. В драме, разыгрываемой на сцене, гораздо больше смысла и сюжетной завершенности, нежели в той, что происходит на подмостках мироздания. Даже если речь идет о театре абсурда. В драме реальность сгущена до предела. Каждая реплика, каждый жест актера подчинены определенной задаче, которую можно сформулировать как раскрытие извечной тайны человеческого бытия. Персонажи пьес живут не просто для того, чтобы есть, пить, заниматься любовью, подобно подавляющему большинству людей, они возникают из ничего, чтобы рассказать нам о нас самих. И может быть, это единственный доступный человеку способ взглянуть на себя со стороны.

Надо сказать, что театр тоже пытается посмотреть на себя со стороны. И не только глазами критиков или таких вдумчивых и дотошных исследователей, как Эрик Бентли. Жизнь театра, его собственная внутренняя драма одна из излюбленных тем живописи, кино, художественной литературы и... драматургии. Примеров множество. Приведу лишь несколько, как говорится, навскидку.

Собственно разделение художественной литературы и драмы несколько условно. Литература стоит на трех китах: прозе, поэзии и драматургии. И все эти три кита охотно меняются ролями. Инсценируются и прозаические и поэтические произведения. Иногда это делается одним и тем же автором. В результате появляются два, не очень схожих, текста. Например, пьеса «Дни Турбиных» и роман «Белая гвардия» Михаила Афанасьевича Булгакова. Честно говоря, не могу вспомнить «случаи обратного превращения», когда из пьесы делался роман, но наверняка было. А вот то, что романисты охотно обращались к теме театра, могу утверждать вполне доказательно. Достаточно вспомнить только трех авторов: упомянутого выше, Булгакова, Сомерсета Моэма и Джона Бойтона Пристли.

Тема театра, сцены, проходит, пожалуй, через все творчество Михаила Булгакова. Один из героев «Белой гвардии» Леонид Юрьевич Шервинский собирается сменить

карьеру военного на карьеру оперного баса. В «Мастере и Маргарите» немало комичных и драматичных событий происходит в театре варьете. О судьбе великого французского комедиографа написана книга «Жизнь господина де Мольера». Театру посвящены пьесы «Кабала святош» и «Багровый остров». Но главная «театральная» книга Булгакова это, конечно же, «Записки покойника. Театральный роман».

В этой блестящей, остроумнейшей вещи Булгаков воспел театр. Воспел, не скрывая иронического отношения к закулисной жизни, к скандальной оборотной стороне театральной действительности. Герой этого неоконченного романа литератор Максудов делает выбор в пользу театра, с отвращением вспоминая о покинутой им литературной, как сказали бы сейчас, тусовке. И дело не только в том, что в Независимом театре к Сергею Леонтьевичу отнеслись как к своему, а в литературном мире его не поняли и не приняли, но и в том, что сам Максудов превратился из романиста в драматурга, и превращение это, как мне представляется, вполне закономерно. Писатель обращается в пустоту. Он не может ощутить читательской реакции на свое сочинение непосредственно (узкий круг близких и друзей, а также критиков не в счет). Драматург же, благодаря сценическому воплощению своего детища, имеет возможность услышать живое дыхание, смех и ту напряженную тишину, которая устанавливается в зале, когда зрители глубоко сопереживают персонажам драмы.

Перу английского писателя Сомерсета Моэма принадлежит роман, под незамысловатым и недвусмысленным названием «Театр». Это книга об актерстве на сцене и в жизни, о попытке превратить свою жизнь в мелодраму с хорошим концом, тогда как конец *этой* драмы всегда одинаков. А игра даже самой гениальной актрисы — это искусство, которому суждено забвение. В самом деле, история театра полна именами великих актеров. Мы можем ознакомиться с их биографиями, прочесть восторженные отзывы тех, кто имел удовольствие наблюдать их игру на сцене, на саму эту игру увидеть нам не дано. Правда, эта ситуация несколько изменилась в прошедшем столетии, благодаря видеозаписи, но на пленке

зафиксирована лишь малая часть сыгранного на сцене даже в XX веке, что уж говорить о веках предшествующих.

Увы, искусство актерской игры самое смертное из всех искусств. Представить, что актеры прошлого вдруг оживают, говорят, чувствуют, играют перед своими потомками, можно лишь в фантастическом произведении. Как это и сделал Дж. Б. Пристли в повести «Дженни Вильерс», имеющей, кстати, подзаголовок «Роман о театре». Главный герой романа — драматург, — находясь в зените карьеры, испытал острое разочарование в собственном творчестве и современном ему театральном искусстве вообще. Кому из пишущих не знакомо это чувство, когда все сделанное прежде кажется ничтожным, а то, что сделать предстоит, — бессмысленным? Утрата вдохновения, вот как это называется. И вернуть его может порой только чудо. С героем Пристли это чудо произошло. Оставшись наедине с самим собой в одной из комнат старого театра, он стал невольным свидетелем событий, которые случились здесь сто лет назад. Всего лишь несколько эпизодов из жизни гениальной актрисы Дженни Вильерс, погибшей в ранней молодости, прошли перед взором стареющего драматурга. Ее первое появление на сцене, триумф, пылкая любовь к партнеру (разумеется, выступавшему в амплу героя-любовника), заболевание и гибель могли бы показаться фрагментами мелодрамы, если бы не были пронизаны подлинной страстью, характером, судьбой.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышит почва и судьба.

Эти строчки из стихотворения Пастернака вполне можно было бы поставить эпиграфом к повести. Именно соприкосновение с этой судьбой возвращает герою Пристли вдохновение, веру в собственные силы и в бессмертие театра.

Раз уж мы заговорили о фантастическом в театре, не могу отказать себе в удовольствии немного поразмышлять на эту тему. Фантастика как литературный прием

сопровождает драматическое искусство на протяжении тысячелетий. Еще в древнегреческом театре в финале представления на сцену (скену) опускали при помощи специального приспособления «бога из машины», который одним мановением божественной длани решал все проблемы героев трагедии (а заодно и драматурга, запутавшегося в хитросплетениях сюжета). Боги, демоны, духи и прочие потусторонние существа населяли театральные подмостки всех времен и народов. Драматургам они были необходимы: кому для пущей эффектности, кому для того, чтобы взглянуть на жизнь человеческую со стороны. Тень отца раскрывает Гамлету глаза на происходящее в датском королевстве. Калибан в «Буре» олицетворяет зло. Духи и божества в комедии «Сон в летнюю ночь» одержимы страстями вполне человеческими. В отличие от Шекспира, Мольер обходился без фантастических существ. Ему хватало фантастической глупости вполне земных санарелей и горжибюсов.

Со временем реалистический театр вытеснил фантастику со сцены, но, к счастью, не навсегда. Например, великий чешский писатель и драматург Карел Чапек стал автором, по меньшей мере, двух фантастических пьес: «Средство Макропулоса» и «РУР», обогатив мимоходом словари новым понятием. Ведь аббревиатура в названии последней пьесы раскрывается как «Россумские Универсальные Роботы»! Немало фантастических пьес написано и знаменитым польским писателем и философом Станиславом Лемом. В России фантастические пьесы писали: Михаил Булгаков («Иван Васильевич», «Блаженство», «Адам и Ева»), Владимир Маяковский («Мистерия-Буфф», «Клоп», «Баня»), Евгений Шварц («Обыкновенное чудо», «Тень», «Дракон») братья Стругацкие («Жиды города Питера»), Кир Булычев («Товарищ "Д"»).

В жанре фантастического гротеска создано и несколько пьес Григория Горина. Достаточно вспомнить «Дом, который построил Свифт» и «Тот самый Мюнхгаузен». В этих пьесах (так же как и в их сценарных воплощениях) причудливо сочетаются действительные события и авторский вымысел. Биографии вполне реальных исторических личностей переплетаются с «подробностями» жизнеописаний

литературных персонажей. И все это одобрено неподражаемым юмором, глубокими философскими сентенциями, стремительным развитием сюжета. Для моего поколения слова горинского Мюнхгаузена: *«Дело не в том, летал Мюнхгаузен или не летал, а в том, что не врет»*, стали своеобразным девизом — вызовом официальному вранью.

И, тем не менее, фантастическая пьеса в современном театре редкость. Кинематограф, особенно американский, практически вытеснил фантастику со сцены. И не удивительно. Во-первых, профессиональные драматурги не считают фантастику литературой (вернее, считают ее низкопробным чтивом для инфантильных идиотов), а следовательно, не знают ни ее законов, ни возможностей. Во-вторых, нынешние фантасты не пишут оригинальных пьес, скорее всего, потому, что не видят возможностей для их постановки. В-третьих, существуют вполне объективные трудности с реализацией фантастики на сцене. Примером, не особенно успешной борьбы с этими трудностями, может служить инсценировка «Мастера и Маргариты», поставленная в знаменитом Театре на Таганке. Не спорю, спектакль прекрасный. Вот уже много лет он пользуется заслуженным успехом у зрителя (что лишний раз свидетельствует в пользу сценической фантастики), но, на мой взгляд, чудеса, которыми так насыщен шедевр Булгакова, показаны неубедительно. Обидно, когда столь интересный спектакль держится только за счет актерской игры и значительности литературного первоисточника.

Мне могут возразить, что на сцене не воспроизвести кинематографические спецэффекты. Но ведь и не надо! Мировая сценография накопила огромный опыт по части эффектов театральных. Еще в начале XX века на сценах парижских театров с огромным успехом шла инсценировка романа Жюль Верна «Вокруг света за восемьдесят дней». На глазах зрителя герои совершали кругосветное путешествие на всех видах тогдашнего транспорта, включая живого(!) слона. Этот спектакль, кстати, видели многие русские туристы тех лет и отзывались о нем с восторгом. Российские театры, тем более современные, гораздо беднее парижских и вряд ли способны разориться на живого слона. Однако на дворе сейчас уже XXI век, и

технические возможности театра возросли во много раз. Так дайте же зрителю умное, эффектное, захватывающее зрелище!

Мне, как человеку, имеющему некоторое отношение к словесному творчеству, особенно приятно, когда в основе спектакля лежат произведения, написанные моими любимыми авторами. С огромным удовольствием смотрю я в театре русскую и иностранную драматургическую классику, и с не меньшим интересом — пьесы современных авторов. Поэтому в полном соответствии с «нелинейной логикой» этих, несколько сумбурных, записок я хотел бы поговорить о пьесе братьев Стругацких «Жида города Питера».

У знатоков и ценителей драматургии такой выбор может вызвать недоумение. Как будто на свете мало других замечательных пьес? Чтобы предупредить взрыв благородного негодования, постараюсь обосновать свой выбор. Во-первых, эту пьесу я не только читал, но и смотрел в Театре на Малой Бронной в прекрасной постановке Льва Дурова; во-вторых, потому, что питаю слабость к хорошей и умной фантастике, а в-третьих, пьеса просто пронизана литературными реминисценциями.

Написанные в самом начале 90-х «Жида города Питера, или Невеселые беседы при свечах» (таково полное название пьесы) оказались произведением воистину пророческим. Буквально через несколько месяцев после того как она была закончена, в стране грянул путч. Само название пьесы имеет вполне определенный исторический контекст. Дело в том, что во время оккупации Киева слов «Жида города Киева» начинались «официальные обращения» новоявленных властей к еврейскому населению. Кстати, во время постановки пьесы в одном из киевских театров она получила именно такое название, что послужило нелишним напоминанием о не столь уж и отдаленном прошлом. Собственно, о прошлом, которое держит будущее за горло, и написана эта пьеса, ведь недаром ей предпослан эпитаф из Акутагавы: *«Назвать деспота деспотом всегда было опасно. А в наши дни настолько же опасно назвать рабов рабами»*.

О литературном «происхождении» «Жидов города Питера» свидетельствуют, прежде всего, фамилии главных героев: Кирсанов, и Базарин, и таинственный Черный Человек. Профессор Кирсанов — это, конечно же, *«рослый, склонный к полноте, украшенный кудрявой русой шевелюрой и бородищей, с подчеркнуто-величавыми манерами потомственного барина»* русский интеллигент. А Базарин напоминает своего литературного прототипа лишь отдаленно. Хотя кто знает, быть может, тургеневский нигилист Базаров, доживи он до столь почтенного возраста, и образумился бы, и о нем вполне можно было бы сказать, что он *«толстый, добродушнейшего вида, плешивый, по сторонам плечи — серебристый генеральский бобрик»*. Черный Человек — он и есть черный человек: таинственный заказчик «Реквиема» в «Моцарте и Сольере» А. С. Пушкина и мучитель лирического героя С. А. Есенина из одноименной поэмы.

Мне представляется, что выбор таких имен, вместе со всем богатством вызываемых ими ассоциаций, не случаен. Профессора Кирсанова равно возмущают и наглость самозванной спецкомендатуры СА, и видимое безразличие младшего сына к происходящему, то есть он против любых разновидностей нигилизма. Приятель профессора Базарин, вполне в соответствии с образом бывшего остепенившегося «нигилиста», готов приспособиться к ситуации, лишь бы лично ему ничего не угрожало. Страшный, особенно поначалу, Черный Человек в финале оказывается вовсе не провозвестником неумолимого рока, а обыкновенным, слабым человеком.

Кстати, если смотреть на пьесу, как на «Отцов и детей», написанных в конце XX века, то становится понятно, что традиционный этот спор решается Стругацкими все-таки в пользу «детей». Детям безразличны страхи отцов, они не собираются возвращаться в прошлое. Напомню, что пьеса создана в 90 году, когда до попытки реставрации казарменного социализма оставалось около полугода, и выбор поколения «детей» еще не был столь очевиден. Думаю, что в этом залог успеха «Жидов города Питера», чье сценическое воплощение (высшая стадия драматургической эволюции по Эрику Бентли) остается в репертуаре Театра

на Малой Бронной и по сей день. Нет ничего приятнее, чем вспоминать о благополучно миновавших нас неприятностях.

Но вернемся теперь к Эрику Бентли и его замечательной книге. К сожалению, поиск во всемирной паутине «Интернет» не дал мне сколь-нибудь исчерпывающих сведений об авторе «Жизни драмы». Известно лишь, что родился он в 1916 году в Англии, но творческая и личная его жизнь была связана с Соединенными Штатами и англо-американской культурой. Исследуемый им предмет известен Бентли не понаслышке, он много работал в различных театрах. Как профессор английской литературы — читал лекции по драматургии, как человек творческий — писал инсценировки и занимался переводами пьес, как теоретик — занимался изысканиями в излюбленной области.

Чтобы проиллюстрировать основное направление театроведческой деятельности Эрика Бентли, определившее не только творческую, но и личную его судьбу, позволю себе обширную цитату из статьи Д. Урнова «Апология театра».

«Когда Эрик Бентли говорит о серьезном театре, понятие это не нужно брать в кавычки, как приходится делать во многих других случаях, при одностороннем взгляде на творческую «серьезность». Для Эрика Бентли — именно в силу того, что и прошлое театра он прекрасно знает и связан с его живой жизнью, — никакие отдельные признаки, никакие благие намерения серьезности еще не гарантируют. К одной из своих книг он взял эпиграфом слова старого французского драматурга Франсуа Сарсэ: «В театре всякая идея живет только в драматической форме». Бентли также верит в живую, получившую цельное воплощение идею, и ни замкнутый суд знатоков, ни сложность драматургической конструкции для него еще не серьезность. Эрик Бентли был близким свидетелем поистине «тяжелых времен» для театра, когда, например, в Англии и выдающиеся мастера, вступившие в пору расцвета и зрелости, не в силах были заставить более или менее широкую аудиторию смотреть на сцену. Подобно гамлетовским «городским трагикам», которых из города на

гастроли вынудили отправиться “новшества”, а проще говоря, жестокий театральный кризис и конкуренция, Эрик Бентли отправился за океан, стремясь найти там широкую театральную аудиторию и новые возможности. Бродвей разочаровал его в принципе, хотя и не зачеркнул вовсе достижений коммерческого театра с его энергией, предприимчивостью, оперативными точными ответами на зрительские запросы. Эрик Бентли был с теми, кто не хотел принимать одно за другое, эрзац вместо подлинности».

Этим требованием серьезности или — как я уже писал выше — совершенства пронизана вся книга. Бентли подчеркнуто объективен, хотя и не беспристрастен. Рассмотрим небольшую главку под совсем не академическим названием «Спор литературы с театром».

В ней автор «Жизни драмы» задается вопросом: *«Является ли пьеса законченным целым без ее представления на сцене?»* А ведь в самом деле, существует ли драматическое произведение как полноценное литературное? Пьесы для чтения не в счет. Не очень даже понятно, зачем нужны такие пьесы. Если пьеса — то почему только для чтения, а если для чтения — то почему пьеса, а не, скажем, новелла или повесть? С другой стороны, пьесы, написанные Шекспиром, Мольером, Чеховым, можно и нужно читать и перечитывать. Это не просто самоценные произведения, но абсолютная классика, чье существование уже не зависит от капризов литературной и театральной моды. Как явление изящной словесности, пьеса не нуждается в постановке, но как литературный «материал» для сцены — она немыслима в иной ипостаси. Те, кто не осознают этой извечной двойственности драматургии, может быть, искренне, но горько заблуждаются. Бентли пишет об этом так: «Приверженцы театра страдают ограниченностью как истолкователи литературы. Приверженцы литературы страдают ограниченностью как интерпретаторы театра. И призывает нас “уяснить себе различие между текстом как таковым и текстом в сценическом его воплощении...”»

Различие это не всегда очевидно. Порой спектакль, поставленный по гениальной пьесе, из рук вон плох, однако у зрителя остается возможность, закрыв глаза,

наслаждаться текстом. И наоборот, крайне посредственные пьесы, но сыгранные если не с искрой истинного таланта, то хотя бы с искренним увлечением, смотрятся на едином дыхании. Спектакль — произведение синтетического искусства. На сцене сходятся не только поэзия и актерская игра, но и музыка и живопись, не говоря уже о сугубо театральных видах искусств. Именно поэтому «спор литературы с театром» беспредметен, что и блестяще доказано Эриком Бентли.

В завершении я хотел бы поговорить о будущем столь популярного у нас драматического жанра, как телевизионная мелодрама (телесериал). Опять же, рискуя вызвать у серьезного читателя раздражение, сразу скажу, что мелодрама — искусство отнюдь не пустячное. Цитирую Бентли:

«...как провести четкую границу между мелодрамой и трагедией. Ведь на самом деле они представляют собой не отдельные категории, а как бы части единого спектра, с одного края которого находится самая незрелая мелодрама, а с другого — высочайшая трагедия... В каждой трагедии есть что-то от мелодрамы, подобно тому как в каждом взрослом есть что-то от ребенка».

Итак, слово сказано: мелодрама — это детство трагедии. Причем, то самое детство, что остается на всю жизнь в виде самых разнообразных проявлений. Может быть, в этом и заключен секрет притягательности телемелодрам и мюзиклов? Они апеллируют к детскому в зрителе, тогда как трагедия взывает к его взрослости. Серьезное искусство требует глубокого сопереживания, на что у современного зрителя иногда просто не хватает душевных сил. Вот он и «забывается», с чувством полной отстраненности наблюдая за перепетиями очередного «Турецкого».

Иными словами, современная телемелодрама обладает всеми необходимыми свойствами, став еще одной разновидностью эскапизма. Но все же, чего-то не хватает ему — нашему зрителю — когда вечером после работы он садится перед телевизором. Казалось бы, современная отечественная телеиндустрия предлагает широкий ассортимент развлекательных фильмов и сериалов, в которых остросужетность сочетается с откровенностью (граничащей

порой с распушенностью). Уставший и раздраженный, он переключает каналы в надежде обнаружить в телеэфире хоть что-нибудь, что позволило бы ему отдохнуть душой и отвлечься от повседневных забот. Но, увы, почти ничего, кроме набивших оскомину «Ментов» и «Антикиллеров», он не увидит. Единственная надежда на то, что в сотый раз покажут старую добрую кинокомедию.

Выходит, дело не в количестве и даже не в качестве. А в чем же? Ответ прост до банальности — в отсутствии в современной отечественной телемелодраме таких важных составляющих, как доброта, любовь, верность и милосердие, о которых бы рассказывалось в красивой, романтической (лучше всего музыкальной), пронизанной добрым юмором, *сказке!*

Сказка — это не всегда история для детей. До сих пор огромной популярностью пользуются такие, совсем не детские, сказочные фильмы, как «Обыкновенное чудо» или «Чародеи». На этих фильмах выросло уже не одно поколение. Но нынешние молодые люди с удовольствием смотрят очередного «Гарри Поттера», или «Властелина колец», или сериалы вроде «Великого Мерлина» и «Десятого королевства», совершенно не веря в способность отечественной телеиндустрии создать что-нибудь не менее интересное, но основанное на наших российских традициях.

В чем преимущество киносказки перед фильмами других жанров? Она может быть по-настоящему семейным телесериалом. Популярность у широкого круга зрителей достаточно велика. Причем эта популярность достигается не за счет сцен насилия и обилия крови на экране. В съемках могут принимать участие актеры разных поколений, как именитые стареющие и невостребованные мастера, так и современные молодые кумиры российского зрителя. В сказке, как нигде, можно выразить национальную идею духовного и культурно-исторического единства России. Лишь в сказке можно неназойливо пропагандировать религиозную терпимость, патриотизм и гордость за свое отечество, без какого бы то ни было национализма. В ткань сказки может легко войти современная реальность, и благодаря этому можно будет испытывать ее — реальность, разумеется, а не сказку — на духовную прочность.

Не скрою, что воспользовался предоставленной возможностью и высказал некоторые заветные свои идеи. Драматическое искусство для меня многолико, и хотя сам я предпочитаю наслаждаться им, сидя в театральном кресле, считаю, что нет ничего дурного в том, что драма жизни приобрела в последние годы еще и «электронную» сцену. Сокрушит ли когда-нибудь телевидение старый, добрый театр? Не думаю. Ведь не сбылись же опасения наших предков, что фотография погубит живопись, кинематограф — театр, и уже в наши дни высказываются опасения, что Интернет вот-вот загубит книгу. Но ничего этого не произошло, да и не могло произойти. Настоящее искусство неизменно в своих главных свойствах, со временем оно только обогащается новыми техническими возможностями, и не более того. Драма на сцене живет для того, чтобы драма в жизни не казалась нам уж слишком пессимистической, или, как выразился Эрик Бентли:

«Подлинную надежду можно обрести, только испытав подлинное отчаяние — почти беспросветное и всепоглощающее в этой своей подлинности... комедия, исполненная мрачного уныния и заканчивающаяся несчастливо... трагедия, проникнутая комизмом, придающим картине еще более безрадостный вид, привлекательна для нас тем, что она предлагает нам ту единственную надежду, которую мы в состоянии принять. И если эта надежда не сулит нам вечной жизни в раю, она поддерживает нас в повседневной жизни, а это, ей-богу, не менее важно».

Игорь Минаков

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



АСПЕКТЫ ПЬЕСЫ



В вечной жизненности дело, а не в вечной жизни.

Ницше

*...Таков уж этот закон искусства:
театр не возбуждает ни нравственного отклика,
ни интереса, если мы не ощущаем тайной
своей причастности к драматическому сюжету.*

Бомарше

*Наше погружение в стихийные начала
нашего бытия получают таким образом оправдание
в последующем более свободном восхождении
к его цели: обращаясь к чувству,
мы лишь находим пищу для разума...*

Сантаяна



СЮЖЕТ



ЧТО СЛУЖИТ ИСХОДНЫМ МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ СЮЖЕТА?

Живое восприятие пьесы, как и романа или, скажем, музыкального произведения, — это поток наших переживаний, который то медленно течет по широкому руслу, то мчится подобно горной речке в теснине, то плавно струится, то кипит и клокочет на порогах, то низвергается водопадом, то разливается перед преградой, чтобы потом дальше нести свои воды в океан. Вот этому-то непосредственному восприятию ученые, критики и педагоги уделяют поразительно мало внимания. Они создают всевозможные теории, объясняющие «Гамлета», и совершенно убеждены в их непогрешимости. Но спросите их, почему зрители идут субботним вечером в театр или в кино, и вряд ли вы услышите вразумительный ответ. Всегда как-то настораживает, когда люди берутся за решение сложных проблем, не решив элементарных. А решены ли в нашем случае эти элементарные проблемы? На самые легкие вопросы труднее всего ответить. Поэтому и отвечать на них надо так же, как и на самые трудные: разбивая целое на составные части, постепенно переходя от простого к сложному, от сырого, исходного материала к обработанному продукту.

Что же такое сюжет? Мысленному взору сразу представляется законченный продукт, чрезвычайно сложный и тонкий. Что послужило исходным материалом для изготовления этого продукта? Жизнь, можем смело утверждать мы,

жизнь во всем ее многообразии, включающем в себя и так называемую «изнанку жизни». Но пока вопросы ставятся в столь общей форме, мы просто не в состоянии дать на них сколько-нибудь подробный ответ, пусть даже предварительный. Анализ исходного, необработанного материала, из которого строится сюжет, мы сможем начать только лишь после того, как нам удастся выделить менее широкий объект исследования, чем жизнь, причем, поскольку анализируем мы сюжет драматического произведения, лучше всего будет обособить в качестве объекта нашего исследования нечто характерное именно для драмы. В поисках этого «нечто» обратимся к известному высказыванию Джорджа Сантаяны о том, что если писатель-романист способен увидеть события сквозь призму сознания других людей, то драматург «позволяет нам увидеть сознание других людей сквозь призму событий». Если сюжет — здание, то события, случаи, эпизоды и происшествия являются теми кирпичиками, из которых складывается это здание.

Сами по себе события еще лишены драматичности. Они обретают драматичность, только будучи увиденны глазами зрителя. Увидеть в чем-то драматизм — значит, во-первых, *воспринять элементы конфликта* и, во-вторых, эмоционально откликнуться на эти элементы конфликта. Эмоциональный отклик состоит в том, что конфликт вас волнует, поражает, потрясает. Конфликт, взятый сам по себе, тоже лишен драматизма. Погибни все мы в пламени ядерной войны, конфликты останутся — в мире физики и химии. Эти конфликты представляют собой не драматическое столкновение, а простой процесс. Если драма есть нечто такое, что можно воспринять, то должен быть и некто, воспринимающий ее. Драма целиком принадлежит миру человека.

В какой мере драматична окружающая нас жизнь? Широко распространено мнение, что элементы драматизма встречаются редко и наше повседневное существование скучно, серо, бесконфликтно. Неоднократно говорилось, что жизнь вообще — это бесконечное повторение, движение по кругу. То же самое говорилось о жизни в те или иные конкретные исторические эпохи, в тех или иных конкретных местах.

Но раз мы установили, что драматизм подразумевает не только сами события, но и нашу эмоциональную реакцию на них, то приходится признать, что ответ на вопрос, в какой мере драматична наша жизнь, должен быть где-то субъективным. То, что нагоняет скуку на одного, глубоко волнует другого. Даже сторонники взгляда на жизнь как на лишенное драматизма существование не могут не видеть исключений.

«Банкир, удирающий на самолете; гангстеры, убивающие ребенка национального героя; девушка, превращающаяся в юношу; маляр, становящийся всесильным властелином, — все эти события, которые мы можем прояснить, поставив определенные имена, описаны неутомимым журналистом, который нисколько не заботится о правдоподобии».

Эти строки вышли из-под пера Робера Бразильяша в 30-е годы; в газетах 40-х, 50-х и 60-х годов можно найти немало столь же драматичных событий. Жизнь, какой она встает со страниц газет, исполнена драматизма. Не потому ли мы и покупаем газеты?

Нам могут возразить, что Линдберг был человеком исключительным, национальным героем, а гангстеры исключительны именно в силу того, что они — гангстеры. Газеты же предназначаются для простых смертных — людей, которые только в мечтах могут воображать себя национальными героями и с облегчением вздыхают при мысли, что не их детей убивают гангстеры. Как бы там ни было, принято считать, что жизнь миллионов простых смертных лишена драматизма. Это общепринятое мнение, как часто бывает с общепринятыми мнениями, соответствует лишь внешней стороне дела. Да, мы только воображаем себя национальными героями. Но ведь, с другой стороны, это значит, что в своих мечтах мы все-таки являемся национальными героями. Теперь стоит нам только осознать, что большую часть жизни мы гресим — во сне и наяву, — и мы вынуждены будем отказаться от общепринятого мнения и согласиться с тем, что наша жизнь полна драматизма.

В одной из своих книг, «Психопатология повседневной жизни», Фрейд убедительно показал, что в бессодержательных на первый взгляд элементах нашей речи кроется

глубокий смысл. Под покровом обыденной умственной деятельности таятся острые эмоциональные конфликты. Не можем ли мы говорить в этом смысле и о *драматизме повседневной жизни* даже в тех случаях, где драматизма, казалось бы, нет и в помине?

Слово *мечты* я употребляю в самом широком смысле: я имею в виду как мечтания наяву, так и сновидения, то есть все наши фантазии (кстати, наши предки, любившие говорить, что жизнь — это сон, тоже имели в виду оба типа наших грез). Эти фантазии представляют собой прямое или косвенное выражение желаний; желания же являются тем горючим, которое приводит в действие машину, именуемую человеком. Неправильно утверждать, что жизнь только кажется нам драматичной. Нет, раз мы хотим, чтобы жизнь была драматичной, то — поскольку это наше желание настойчиво и императивно — она действительно такова и есть. Ведь даже наши постоянные жалобы на скуку жизни свидетельствуют прежде всего о том, что мы не желаем скучать. Каждые сутки мы жаждем превратить в драму в двадцати четырех действиях. Даже отказ от жизни представляет собой драматический акт. В любом акте самоубийства можно обнаружить стремление отомстить, последнюю — жалкую и судорожную — попытку привлечь к себе внимание. Отсутствие в человеческом поведении драматического элемента — вспомним, к примеру, чопорные англосаксонские манеры — представляет собой не что иное, как уловку, средство произвести впечатление с помощью подчеркнутой сдержанности. Англосаксы до того высокомерны, что даже кричат шепотом. Нарочитая недраматичность — это особая англосаксонская разновидность драматизма.

Принято считать, что жизнь недраматична и обретает драматизм лишь после того, как журналист или драматург «драматизирует» ее конфликты. Но считать так значит упускать из виду фактор, на который и делают главную ставку журналист и драматург, — нашу неутолимую жажду драматического. Казалось бы, что может быть дальше от всякого драматизма, чем абсолютное ничегонеделание, когда даже мечтать не хочется? Вы устали, сели отдохнуть, на душе у вас вроде бы все спокойно, и вы мирно

подремываете в своем любимом кресле. Но вот вы засыпаете — и сразу же начинается «крошечный ад». Титанические схватки, страшные погони, мучительные сцены чередуются во сне перед вашим внутренним оком.

Если бы только все это обрывалось с вашим пробуждением! Но нет, овладевшее вами во сне расположение духа не проходит — и немудрено, ведь оно является выражением ваших главных скрытых тревог. Вы срываете дурное настроение на жене. Прямо как в пьесе Стриндберга! Охватившее вас раздражение достигает драматических масштабов вашего кошмара. Тут звонит телефон. На работе возникло маленькое осложнение. Однако в этот момент маленькое кажется большим. Служебная неприятность воспринимается по меньшей мере как воздушный налет. Вы в бешенстве бросаете трубку. Чем не социальная драма?!

Итак, с одной стороны — грандиозные драмы, участниками которых являются линдберги и гитлеры; с другой стороны — маленькие драмы, повседневно происходящие с каждым из нас. Однако в нашем воображении эти маленькие драмы приобретают размеры и полное подобие больших драм, о которых пишут в газетах. Нечто подобное происходит и с пьесами: пьесы обычно пишутся о крупных личностях, хотя то, что в них говорится, применимо к обычным, маленьким людям. С другой стороны, когда великий драматург — скажем, Чехов — изображает незначительность повседневной жизни, ему удается показать (как, впрочем, он и обязан сделать) величие повседневной жизни, грандиозность людских мечтаний, диапазон которых простирается от тайной жизни Уолтера Митти до рыцарских фантазий Дон Кихота.

Вирджиния Вулф однажды охарактеризовала роман как продолжение наших сплетен. В таком случае драму, представляющую собой менее утонченное явление, можно охарактеризовать как продолжение нашего злословия. Оба жанра свидетельствуют о присущей людям страсти к получению информации о своих ближних, особенно такой информации, которую те обычно скрывают, и здесь — так же как и во многих других «вещах — драматург проявляет себя человеком, который, не будь он драматургом, мог бы стать добровольным соглядатаем

или полицейским сыщиком. Если мы твердо не усвоим эту истину с самого начала, мы запутаемся в своем дальнейшем анализе, как это и случилось с некоторыми весьма проникательными в других отношениях критиками — например, с Эдвином Мюиром, который в своей книге, посвященной исследованию структуры романа, писал:

«Безотчетное наслаждение бурными событиями — вот что делает для нас привлекательным чтение остросюжетного романа. Почему простое описание насильственных действий доставляет нам удовольствие — это загадка, разрешить которую призваны психологи».

О чем свидетельствует вторая фраза этого высказывания, как не о сознательном стремлении литературоведа закрыть глаза на элементарные факты восприятия литературных произведений? Неужели Мюир и впрямь считает необъяснимой привлекательность для нас насильственных действий? И правда, почему нам нравится даже скверное описание насильственных действий? Да оно просто не может не нравиться! Считая, что наша будничная жизнь лишена элементов насилия, мы с удовольствием наблюдаем то, чего нет у нас самих. Томясь бесцветностью существования, мы рады разделить чье-то волнение. Будучи агрессивными по натуре, мы наслаждаемся зрелищем агрессии. (Если же мы сами не подозреваем о собственной агрессивности, то мы получаем тем большее наслаждение от зрелища агрессии.) Пусть самим нам не приходилось попадать в тяжелые передряги, зато мы любим смотреть, как солоно достаётся нашим ближним. И даже когда идет война и мы действительно ведем жизнь, полную насилия, убивая «врагов» или всаживая нож в спину своим «товарищам», когда не смотрят офицеры, вечером, едва стемнеет, мы любим включить телевизор и поглядеть, как американцы беззаботно прихлопывают друг друга в каком-нибудь лихом боевике. Таким образом нам удастся добиться того, чтобы поток насилия в нашей жизни не прекращался ни на минуту, ибо, конечно же, ему незачем прерываться на ночь, когда мы спим и видим сны.

Итак, мы должны сказать Мюиру следующее: насилие интересует нас, потому что оно у нас в крови. Причем люди, внешне тихие и кроткие, могут оказаться в

глубине души самыми буйными насильниками. Об этой возможности столько говорилось, что теперь в каждом Мильтосте мы готовы подозревать загнанного глубоко внутрь Торквемаду, а в каждом Джекилле видеть личину, за которой скрывается Хайд. Но тяга к насилию присуща не только людям смирного поведения. Она сидит во всех нас, за исключением разве что совсем уж немощных да еще особого рода праведников. Притом если немощь может быть врожденной, то этого не скажешь о непротивленческом смиренномудрии, которого праведник достигает путем непрекращающейся нравственной работы над собой. Но ведь праведникам драмы не нужны, а немощным телом и духом трудно попасть в театр. Всем же остальным по сердцу привкус насилия в драме. Иной раз мне приходит в голову мысль о том, что, быть может, было бы разумней обучать начинающих драматургов не шаблонным драматургическим приемам, а двум правилам, основанным на понимании человеческой природы: хотите привлечь внимание публики — вводите в пьесу насилие; хотите удержать ее влияние — подбавьте насилия. Правда, по такому рецепту стряпаются дрянные пьесы, но это еще не значит, что хорошие пьесы пишутся по иному рецепту.



ПОДРАЖАНИЕ ЖИЗНИ

Как соотносятся между собой исходный материал, заключающий в себе элементы насилия, и законченный сюжет?

Искусство — отражение жизни. Аристотель употреблял здесь слово *mimesis*. Утверждать, что это слово употреблялось им не в его буквальном смысле — простое подражание, — значит заниматься софистикой. Разве существовало бы вообще искусство, если бы люди не стремились жить вдвойне? Вы живете и своей собственной жизнью, и жизнью героев на сцене. Это так же просто, как и верно. Искусствоведы — знатоки античной Греции — постоянно

твердят, что, говоря о подражании, Аристотель имел в виду вовсе не подражание: тем не менее он все-таки имел в виду не что иное, как подражание.

«Подражание присуще людям с детства, — пишет Аристотель, — и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию... То, на что смотреть неприятно, изображение того мы рассматриваем с удовольствием... На изображения смотрят [люди] с удовольствием, потому, что, взирая на них, могут... рассуждать: это такой-то»¹.

Иначе говоря, исходный жизненный материал можно подать в виде произведения искусства. Ведь наслаждаемся мы в искусстве вовсе не отступлениями от жизни. Одного факта подражания достаточно, чтобы преобразить страдания в радость.

Всякая попытка разобраться в психологии драматического искусства должна начинаться с признания стремления к простому подражанию. Недостатком подобного точного копирования является отнюдь не какая-нибудь его принципиальная неполноценность, а крайняя ограниченность его возможностей. Именно в поисках новых возможностей мы и делаем отступления от строгой достоверности изображения. Но отвергать грубый исходный материал было бы ошибкой. «Бурные события» и «насильственные действия», о которых толковал Мюир, не являются чем-то таким, что должно быть отнесено к искусству низшего разряда. Сами-то по себе они, быть может, и низки, но только в том смысле, в котором низка земля по отношению к растущим на ней цветам. Грубое действие — это почва, питающая корешки цветов искусства драмы.

Один театральный критик заявил со страниц «Нью-Йорк таймс», что драматург должен быть немножечко шарлатаном. Это неверно, пусть даже здесь и есть какая-то доля истины. Ведь драматург — не старая дева. Он почти никогда не забывает о животной стороне нашей натуры. Как бы он ни стремился к усовершенствованию человека, он не станет приукрашивать человеческую природу. Быть может, самая возвышенная и утонченная из всех

¹ Аристотель. Поэтика. М.: Гослитиздат, 1957, с. 48–49.

великих трагедий — это «Федра», но ведь Федра была единокровной сестрой Минотавра и, так сказать, падчерицей быка.

Хотя на вкус некоторых читателей англосаксонского происхождения драматургия Расина представляется узкой и ограниченной, на самом деле она отображает и вершины человеческого духа, и бездны животной чувственности. Будучи ультравозвышенной, она является в то же время ультрагрубой.

Возьмем теперь Шекспира. В его пьесах есть вещи, которых, казалось бы, нельзя не заметить — и все же мы их не видим или не хотим увидеть. Современная респектабельность напоминает «изысканный вкус» неоклассицизма — это одна из форм слепоты. Тот, кто не испытывает вместе с Шекспиром «безотчетного наслаждения бурными событиями», слишком утончен для того, чтобы понять, как использует Шекспир подобные события. Комедии Шекспира имеют куда более грубо земной характер, чем это готовы признать их современные постановщики, а его трагедии далеко не во всем одинаково возвышенны. Некоторые недавние постановки шекспировских пьес, осуществленные в Европе, как утверждают, под влиянием левых взглядов, намного удачней американских и английских постановок, причем главным образом потому, что на них оказали влияние, во-первых, грубая жизнь вокруг нас и, во-вторых, окружающее нас грубое искусство (гангстерские фильмы, дешевое чтиво и т. п.).

Ни один драматург, в отличие от Мюира, не боится грубого действия. Сам Метерлинк не гнушается грубым действием, которое в «Монне Ванне», например, он доводит чуть ли не до порнографии. Шоу на словах высказывался против сюжета, но свои пьесы по большей части насыщал действием, причем в некоторых из лучших его вещей имеется весьма сложный сюжет. В пьесах Чехова насильственное действие изображено под непривычным для нас углом зрения, но оно все же там присутствует и играет решающую роль. Ведь профессор Серебряков, Наташа и Раневская — это хищники, традиционные «злодеи» драматургии, действия которых отличаются ужасающей (и тоже традиционной) разрушительностью. Только

благодаря искусству Чехова-драматурга публика не догадывается об этом.

Драма даже и не скрывает своей связи с грубыми, «нерафинированными» элементами, «безотчетно» интересующими нас, и в этом отношении она представляется менее утонченным жанром, чем лирическая поэзия или, скажем, роман. Последним и объясняется тот общепризнанный факт, что хорошая пьеса захватывает зрителей с самым различным уровнем художественного развития, причем каждый наслаждается ею в той плоскости, которая доступна его восприятию. Не следует забывать о том, какая плоскость нужнее всего: земля может обойтись и без цветка, а вот цветок без земли жить не может.



ИЗУМЛЕНИЕ И НАПРЯЖЕННОЕ ОЖИДАНИЕ

Искусство драмы прочно основывается на свойствах человеческой натуры, а человеку, между прочим, свойственно упиваться зрелищем бед и несчастий. Аристотель пишет, что изображение таких бед и несчастий может доставить удовольствие. Однако от простого подражания еще очень далеко до сюжета. В самом деле, пропасть между жизнью, какая она есть, и жизнью, какой она предстает в изображении мастеров драматургии, настолько широка, что просто диву даешься, как ее вообще удастся преодолеть. Неудивительно, что находятся люди, которые считают, что грубой реальной жизнью можно полностью пренебречь.

Впрочем, есть соединительное звено, связывающее жизнь и сюжет. Это рассказ, история. Зная известное количество случаев, можно легко составить из них историю — для этого достаточно соединить их при помощи союза «и». Психология историй проста до примитивности. Она рассчитана на наш интерес к тем самым насильственным действиям, о коих столь пренебрежительно отзывается Мюир. Ведь если вас интересуют сплетни, скандалы, несчастные случаи и катастрофы, то стоит мне

рассказать эпизод А, и вы захотите узнать эпизод Б. От эпизода к эпизоду ваш интерес будет все возрастать, и вы не дадите мне прервать повествование. Бывает, человек и орехи-то не любит, а щелкает их один за другим и никак не может остановиться. Нечто похожее происходит и тут. Как раз в этом и состоит секрет Шехерезады из «Тысячи и одной ночи». Ей удалось так «заинтересовать халифа, происшествиями А и Б, что он откладывает ее казнь, чтобы услышать эпизоды В и Г. Халиф этот напоминает «внутреннее сопротивление» каждого читателя, а Шехерезада — любого рассказчика и драматурга.

Что создает напряженное ожидание? Не одно только наше неведение относительно дальнейших событий, но и активное желание узнать, что же произойдет дальше, заблаговременно подогретое автором. Первая из страстей человеческих, по словам Декарта, — это изумление (*admiratio*). Эпизод А должен изумить нас — только тогда мы захотим узнать эпизод Б. При этом с самого начала уместно использование динамичного и грубого жизненного материала, о котором я уже говорил, ибо на наш интерес к нему смело можно рассчитывать. Ведь в этом случае для перехода от первого эпизода к следующему повествователю бывает достаточно приложить минимум художественных средств.

Таковы два основных компонента, порождающих в повествовании эффект напряженного ожидания. Их достаточно для создания произведений самого грубого, примитивного характера — например, «мыльных опер» и телевизионных «вестернов». И здесь тоже я говорю о грубых жанрах искусства не для того, чтобы облить их презрением, а для того, чтобы, так сказать, включить их в общее целое. Взрослые и сравнительно здоровые люди не должны накладывать на них запрет: подобно симптомам детской психологии или неврозу, эти явления входят в определение зрелости или душевного здоровья. Как говорит Ницше, человек не должен выбрасывать старый хлам — он должен, уподобясь океану, вместить его.

«Мыльные оперы» и «вестерны» сочиняются по вполне здоровой формуле. Если мы не проводим дни и ночи перед экраном телевизора, то только потому, что у нас есть

другие дела и развлечения. Быть может, со временем такие телефильмы наскучат нам, а быть может, войдут в привычку, как земляные орехи и сигареты. Динамичное действие, насыщенное насилием, и напряженная фабула чаще всего заставляют нас с интересом смотреть очередную телевизионную поделку. Ведь в основу ее положена здоровая психология, а каждый зритель — прежде всего человек со всеми свойствами человеческой психологии, а уж потом — ученый муж или джентльмен.

Почему же тогда мы прекрасно обходимся без «мыльных опер»? В данном контексте нам представляется особенно важным отметить следующее: мы обходимся без «мыльных опер» в их узкой и чистой форме, потому что можем «усладиться» ими как частью более широкой и сложной формы. Великое произведение не является прямой противоположностью низкопробной поделки: оно представляет собой «мыльную оперу» *плюс* что-то еще. Один французский критик как-то взял на себя труд показать, что фабулы пьес Корнеля и фабулы кинокартин эпохи Рудольфо Валентино одинаковы. Если вам нравится Валентино, то это еще не значит, что вам понравится Корнель, но Корнель вам наверняка не понравится, если вы будете его воспринимать, фигурально выражаясь, только головой, если вы не позволите сидящему в вас поклоннику кино обнаружить и полюбить у Корнеля то, что роднит его с Валентино. Особого рода традиция утонченности, царящая в ученом мире даже в наш век концентрационных лагерей, готова не только общество, но и отдельных индивидуумов делить на высококультурные и «низкие» элементы.



ПОДРАЖАНИЕ ДЕЙСТВИЮ

Итак, существует жизнь с ее событиями, действительно большая или только кажущаяся большой; жизнь драматичная от начала и до конца, хотя драмы в ней не пишутся, не ставятся и не разыгрываются. Существует, далее,

такая вещь, как повествование, самую элементарную форму которого я приводил в качестве примера: его главный двигатель — напряженное ожидание; его метод — расположение эпизодов в хронологическом порядке. Наконец, существует сюжет, представляющий собой повествование, с которым «что-то сделано», к которому что-то добавлено. Это «что-то» состоит в перестановке эпизодов в таком порядке, который, по расчету автора, лучше всего способен произвести нужный эффект. В повествование вводится принцип, сообразно с которым эпизоды обретают смысл даже принцип случайности способен превратить историю в сюжет. Форстер писал в своей книге «Аспекты романа»: «Король умер, а потом умерла королева» — это история, но она станет сюжетом, если мы напишем: «Король умер, а потом умерла королева — от горя».

Таким образом, сюжет есть нечто в высшей степени искусственное. Он является результатом художнического вмешательства, создающего стройное мироздание из событий, которые природа оставила в состоянии хаоса. По словам Ричарда Моултона, сюжет представляет собой «чисто интеллектуальную сторону действия», является «привнесением замысла в сферу человеческой жизни». Но коль скоро сюжет — это пример высокого и сложного искусства в том смысле, в каком искусство противоплагается жизни, то можно ли считать сюжет подражанием жизни? Нет, нельзя. Он может включить в себя некоторые из тех точных изображений, о которых упоминал Аристотель, но сам он представляет собой изменение действительности, ее усовершенствование.

Аристотель нигде и не говорит о сюжете как о подражании жизни. Он говорит другое, что сюжет есть подражание действию. Но что же такое «действие»? Об этом Аристотель умалчивает. Французский критик Эме Тушар определяет «действие» — назовем его Действием с большой буквы — как «общее движение, между началом и концом которого что-то зарождается, развивается и умирает». Определение это хорошо тем, что оно ничего, в сущности, не определяет. Тушар, совершенно очевидно, помещает Действие в наше сознание. А где ему еще быть? Ведь подтвердить, что такое общее движение на самом деле

существует, мы сможем, только сказав, что мы уже испытывали это ранее.* Мы и впрямь говорим так, находясь под влиянием сюжета. Соответственно, для драматурга подражать Действию — значит находить объективные эквиваленты субъективного опыта. Действие выступает здесь как определение в категориях эпизодов и событий чего-то неопределенного, таящегося в сознании драматурга. Впрочем, мы вовсе не хотим сказать, что только в этом и состоит Действие и что, следовательно, драма выражает исключительно внутренний мир автора; нет, мы всего-навсего хотим подчеркнуть, что независимо от того, какое выражение получают в пьесе внутренний и внешний мир, она от начала до конца является порождением своего автора: ее жизнь — это его жизнь. Среди хороших драматургов были и слабые знатоки окружающего нас большого мира, но не было, да и не могло быть ни одного хорошего драматурга, слабо чувствующего «общее движение» Действия.

Другой французский критик, Анри Гуйе, высказывал мнение, что сущность понятия «Действие» прояснится, если мы проследим его истоки в творческом процессе. Психологи давно уже заметили, что творческое воображение ученых и художников далеко не всегда идет от разработки частных к открытию всеобъемлющего целого. Сплошь и рядом оно идет от смутного осознания целого к раскрытию в ходе работы отдельных частных. Так работал, например, Кеплер. Можно предположить, что таков же и метод работы драматурга.

В одной из самых глубоких глав своего труда «Ум — энергия» Бергсон именует такого рода целое «динамической схемой». Применив идеи Бергсона к созданию драмы, мы можем постулировать четырехэтапный творческий процесс: первый этап — творческий эмоциональный подъем автора; второй этап — зарождение в его сознании смутной, но в то же время живучей общей идеи, или «динамической схемы»; третий этап — разработка Действия, представляющего собой «воспроизведение», конкретное выражение и развитие динамической схемы, и, наконец, четвертый этап — завершение пьесы, или оснащение Действия характерами, диалогами и постановочными моментами.

Раскрытию психологии творчества драматурга способствует также книга лорда Рэглена «Герой». Ее автор задался целью показать, насколько далек обычно сюжет от прямого подражания жизни. В сущности, он даже пересматривает изречение, гласящее, что сюжет является подражанием Действию. Согласно Рэглenu, сюжет представляет собой подражание мифу. Заметив, что «сюжеты не похожи на то, что происходит в реальной жизни», Рэглен следующим образом характеризует сюжет шекспировского «Генриха IV»:

«Принц Генрих — исторический персонаж, который в реальной жизни занимался подавлением валлийцев и лоллардов, и принц Генрих — литературный герой, который проводит время в попойках с Фальстафом, могут повстречаться на поле брани у Шрузбери, но это выходцы из совершенно различных миров, причем последний из них явно принадлежит миру мифов. В мире мифов всего два главных характера — герой и шут...»

Взятое в качестве воспроизведения не исторического факта, а легенды повествование о Фальстафе приобретает большую внутреннюю логику, а изгнание Фальстафа начинает казаться вполне правдоподобным и необходимым. Рэглен здесь вплотную подходит к теории прозаических архетипов, подобной теории, выдвинутой впоследствии Мод Бодкин в ее широко известной книге «Архетипы в поэзии». Кстати говоря, Мод Бодкин совсем незачем было привлекать для обоснования своих выводов сугубо специальные теории Юнга. Основное положение ее теории явно заключается в том, что в искусстве узнавание предпочтительней познания: хорош тот рассказ, который мы уже слышали раньше; иначе говоря, хороший рассказчик стремится создать эффект рассказываемого повторно, а хороший драматург — разыгрываемого повторно. Отсюда — значение ритуала: ведь ритуал и состоит в повторении. Гилберт Мэррей так объяснял — и это признает сама Бодкин — причину, по которой старинные примитивные истории так нравятся современному человеку:

«Отчасти, как мне кажется, дело тут в простом повторении... эти истории и ситуации... глубоко запечатлелись в памяти расы... есть в нас что-то, что живо откликается

на них, некий голос крови, подсказывающий нам, что мы всегда знали их».

И если старые истории вечно новы, то новые истории, чтобы впечатлять нас, должны быть всегда стары. Иначе говоря, мы в состоянии познавать только то, что мы уже знаем; знание без осознания бесполезно; всякое же познание — это сознательное или бессознательное узнавание (anagnorisis).

Развивая мысль Аристотеля, Сантаяна пишет в своей книге «Чувство прекрасного», что сюжет — это «самое трудное в драматическом искусстве». Вот почему сюжет остается наименее изученной и наименее понятной стороной драматургии. Как случилось, что в наше время эта сторона оказалась также и наименее признанной?



ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ ПРОТИВ СЮЖЕТА

Одних раздражает жизнь, других — искусство. Раздражение и тех и других проявляется в предубеждении против сюжета. Грубый, сырой материал сюжета раздражает своей неотшлифованностью. Законченный сюжет раздражает отсутствием простоты, искусственностью. Бывает, что одного и того же человека раздражает и то и другое. Покойный Джон Ван Друтен говорил: «Больше всего мне пришлось бы по душе пьеса, в которой все определялось бы атмосферой и не было бы никакого сюжета». Желание обойтись без сюжета соответствует современному отращиванию ко всякой искусственности, а стремление свести все к «атмосфере» соответствует современному отращиванию к физическому действию.

Если Эдвин Мюир являет собой пример критика, который свысока смотрит на литературу бурных событий и энергичных действий, то другой столь же выдающийся критик, Э.-М. Форстер, презрительно третирует законченную историю и законченный сюжет. «О да, — говорит он скучающим тоном, — роман рассказывает нам историю». Форстер приходит при этом к выводу, что

Генри Джеймс, виртуозно плетущий ткань повествования, расплачивается за свое мастерство дорогой ценой: «Чтобы представить на наш суд роман, он бывает вынужден поступиться живым дыханием человеческой жизни». Вместе с тем Форстер признает, что сюжет по праву занимает доминирующее положение в драме.

«В драме, — пишет он, — всякое людское счастье и несчастье должно принимать — и действительно принимает — форму действия. Не получив своего выражения через действие, оно останется незамеченным, и в этом заключается огромное различие между драмой и романом».

Но тут же он добавляет:

«Драма может тяготеть к изобразительным искусствам, она может допустить, чтобы Аристотель занимался ее упорядочением, ибо она не столь тесно связана с выражением человеческих чаяний. Наиболее богатые возможности для изображения человека дает роман».

Благодаря умелой расстановке эпизодов драматургии и Генри Джеймс добиваются эффекта красоты — за счет жизненной правды. И вот, утратив на момент всякое благоразумие, Форстер применяет эту теорию к творчеству Расина.

«В пьесах — например, в пьесах Расина — [красота], возможно, и оправданна, потому что на сцене [она] может быть великой властительницей и примирить нас с утратой людей, какими мы их знаем».

Право же, только человек, увлекшийся на какой-то миг заманчивой идеей, мог представить Расина — не кого-нибудь, а именно Расина — драматургом, приносящим в жертву «людей, какими мы их знаем», ради достижения эффекта красоты.

Форстер сваливает здесь в одну кучу совершенно разные вещи. За примерами ходить недалеко. Сюжет и впрямь важен для любой хорошей драмы, но это вовсе не обязательно должен быть сюжет в общеупотребимом смысле этого слова — замысловатое хитросплетение эпизодов. Расин, наверно, сказал бы, что данное общеупотребимое определение более применимо к творчеству его соперника Корнеля; сам же он стремился к воплощению Действия, низведенного до строжайшего минимума эпизодов, которые поставлены

в самую прямую и простую связь друг с другом. В сюжете такого рода вряд ли можно усмотреть препятствие к изображению живых людей, каковым Форстер, судя по всему, считает всякий сюжет. Вряд ли также можно ставить в один ряд Расина и Генри Джеймса, ибо последний действительно применял сложные сюжетные хитросплетения. Далее, нельзя так общо судить о творчестве Джеймса. Возможно, Форстер в чем-то и прав: филигранность писательской техники Джеймса подчас придает некоторую сухость его вещам. Но делать далеко идущие обобщения можно было бы лишь в том случае, если бы это случалось настолько часто, чтобы стать характерной чертой творчества этого автора. Похоже, Форстер увлекся эвентуальной ситуацией: чрезмерная забота о сюжете, являющемся «сугубо интеллектуальной стороной действия», может привести, рассуждал он, к отрыву от неинтеллектуальной, эмоциональной стороны, иначе говоря, сюжет может оторваться от материала, который служит ему сырьем. Но вероятность такого оборота дела не больше чем вероятность того, что цветок оторвется от своего корня, и собрание сочинений Генри Джеймса красноречиво свидетельствует о том, что этот мастер лишь в очень редких случаях утрачивал связь со своим собственным творческим гением. Пожалуй, ближе, чем Форстер, к истине подошел Жак Барзэн, считавший, что Джеймс в глубине души тяготел к мелодраме.



ЧЕМ БЫЛО ВЫЗВАНО ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ?

Первыми навлекли на сюжет дурную славу сами ревнители сюжета. Самыми большими ревнителями сюжета были французы. Разумеется, не все французы, но, во всяком случае, большинство французских теоретиков искусства и драматургов двух великих и плодотворных столетий в истории театра — примерно с 1650 по 1850 год. А то, что говорили и делали французы в области драмы, становилось правилом для остального мира. Пожалуй, за всю историю театра не было другого такого периода, когда

какой-то один способ писания пьес превозносился бы до небес, а все другие обливались презрением. Ничего похожего не наблюдалось в пору расцвета елизаветинской или испанской драматургии. Никто не пытался навязать всему миру творческий метод Шекспира и Лопе де Вега. Этот метод не только не был никому навязан — он был предан забвению. Другое дело французы — здесь мы сталкиваемся с типично галльским пристрастием к пропаганде и регламентированию культуры.

Все это вызывало бы меньше сожаления, если бы пропагандировался творческий метод Корнеля, Расина или Мольера, но каждый из членов этой великой троицы, исповедуя современные ему драматургические теории, так далеко отходил от них в своем творчестве, что их самих резко критиковали как нарушителей канонов. Французская концепция драмы была разработана критиками, теоретиками-искусствоведами и второстепенными драматургами, причем своей законченной формы и расцвета своего влияния она достигла лишь в восемнадцатом столетии — в комментариях Вольтера.

Неоклассическая теория драмы, какой она предстает в изложении Вольтера, представляется ухудшенной версией аристотелевской теории. Если аргументация Аристотеля получает дальнейшее развитие, то развивается она лишь в одном узком направлении. Аристотель называл фабулу душою трагедии. Вольтер же говорит, что душою трагедии является сохранение атмосферы неизвестности до самого последнего момента, а это звучит как адаптация Аристотеля для современных курсов начинающих драматургов.

«Трагедия, — пишет Вольтер, — должна быть сплошным действием... Каждая сцена должна служить для завязки или развязки интриги, каждая реплика должна подготавливать что-то или препятствовать чему-то».

Аббат д'Обиньяк категорически заявил, что законом театра является напряженное ожидание. Другой теоретик неоклассицизма, Мармонтель, трактовал о способах достижения такого эффекта: под стать любому бродвейскому критику он считал стремительное развитие действия непременным условием драмы, а что касается напряженного ожидания, то он советовал драматургу постоянно

подогревать интерес публики, продуманно наращивая напряженность ситуаций.

Логическим следствием подобного подхода к театру было то презрение к Шекспиру, которым «прославились» французские деятели искусства восемнадцатого века. Эта французская доктрина распространилась далеко за пределы Франции, о чем наглядно свидетельствуют высказывания прусского короля Фридриха Великого, ученика Вольтера, называвшего пьесы Шекспира «фарсами, которые можно разыгрывать разве что перед дикарями Канады». Да и у самого Вольтера можно найти немало подобных же высказываний. Греческих классиков он ставил едва ли не ниже Шекспира, их пьесы с танцами и хором вряд ли вообще причислялись в век Вольтера к произведениям драматического искусства. Еще бы, ведь даже шедевры французского классицизма были объявлены недостаточно классическими! Так, Вольтер утверждал, что все они чрезмерно длинны и что, например, последний акт «Горация» Корнеля совершенно излишен.

В начале девятнадцатого века облик драмы несколько меняется. Проза все больше и больше вытесняет александрийский стих, а персонажи в современных костюмах — героев в тогах и туниках. Меньше изменилось само представление о драме. «Действие [драматической] поэмы, — писал Мармонтель, — можно рассматривать как своего рода загадку, ответом на которую служит развязка». В этом замечании как в зеркале отражается не только теория, но и умонастроение. Напряженное ожидание. Стремительное развитие действия. Подогревание интереса. Наращивание напряженности ситуаций. Сохранение атмосферы неизвестности до последнего момента. Завязка и развязка интриги. Действие, действие, действие! Как знаком нам этот язык — язык современной кинорекламы и театральных колонок в газетах! Одно лишь выражение «завязка и развязка интриги» звучит старомодно. Однако и оно не выходило из моды добрую сотню лет после того, как родилось под пером Вольтера. Театр девятнадцатого века был театром «хорошо сделанной пьесы», а «хорошо сделанная пьеса» — это одна из форм трагедии, созданной по канонам классицизма, причем такая ее форма, которую в зависимости от точки

зрения можно охарактеризовать и как наиболее законченную и как клонящуюся к упадку.

Драмы подобного типа представляют собой «сплошной сюжет», и, даже не будучи знакомым с «хорошо сделанными пьесами», можно представить себе, почему этот жанр в конце концов приобрел многочисленных противников среди мыслящих людей. Поскольку вся пьеса — это сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не приходя в столкновение. В результате — мелькание, суэта, но никакого движения в том или ином определенном направлении. Здесь и в помине нет «ощущения того, как что-то зарождается, развивается и умирает». Применив к такого рода произведениям четырехступенчатую формулу Бергсона, мы не обнаружим там полноты драматизма, потому что в них нет всеобъединяющего Действия. Действия же там нет, потому что нет одушевляющей его динамической схемы, а динамическая схема отсутствует потому, что написание пьесы не требовало творческого эмоционального подъема.

Эта наименее интеллектуальная из всех разновидностей драмы — драма для совершенно неинтеллектуального зрителя — терпит фиаско не из-за интеллектуальной, а из-за эмоциональной несостоятельности. Правда, она служит искусным средством возбуждения одного чувства — нетерпеливого ожидания того, что же произойдет дальше; но все остальные наши чувства остаются незатронутыми. Такие пьесы сочиняются сугубо рассудочным путем, если только можно включить в понятие «рассудок» владение драматургической техникой. Слово «техника» мы чаще всего употребляем в значении «механическая сноровка»; так вот, «хорошо сделанная пьеса» строится по *механической* схеме, тогда как всякое истинное произведение искусства строится по *органической* схеме.

«Фабула есть подражание действию», — говорит Аристотель. Фабула, сюжет воспроизводят миф, возражает лорд Рэглэн. И в том и в другом случае речь идет не о всей пьесе, а о составной ее части. Причем сюжет существует не в отрыве от смыслового содержания всей пьесы — напротив, он способствует выявлению этого содержания и в свою очередь сам определяется им. И в этом тоже,

как и во многом другом, проявляется отличие фабулы, сюжета от простого воспроизведения жизни.

«Творчески построенный сюжет, — пишет Рамон Фернандес, — это нечто большее, чем точное воспроизведение жизненно вероятного. Своей законченностью, действенностью и значимостью он обязан той смысловой нагрузке, которую он несет».

Сюжет «работает» на то миропонимание, которое отстаивается всей пьесой в целом.

Поскольку в девятнадцатом веке «хорошо сделанные пьесы» на какое-то время монополизировали театральные подмостки, нетрудно понять, почему сюжет стал впоследствии чуть ли не бранным словом.

«В ту пору, когда критики, — писал Бернард Шоу, — с упоением толковали о «конструировании» пьес, я постоянно твердил, что произведение искусства подразумевает естественный рост, а не конструирование. Когда скрибы и сарду производили на свет божий искусно сделанные и ярко разукрашенные колыбельки, критики восклицали: «Ах, какая тонкая работа!», тогда как я спрашивал: «А где же ребенок?»

Надо сказать, что в действительности Шоу не был противником всякого конструирования, более того, он и сам прекрасно умел строить сюжет. В его пьесах излюбленные приемы Скриба остаются незамеченными, потому что он нагружал их полезными функциями, придавал им целенаправленность. Поскольку пороком «хорошо сделанных пьес» был отрыв сюжета от остального содержания драмы, Шоу просто выправлял положение. И если при этом в своих высказываниях он продолжал изображать дело так, будто в его пьесах вовсе нет сюжета, то не следует полностью принимать их на веру.

Для Шоу смысл сюжета заключается в его искусственности. Он использовал сюжеты пародийно, последовательно противопоставляя то, что происходит у Скриба, тому, что случается в реальной жизни. Ибсен мог непосредственно использовать сюжетные приемы Скриба. Они оказались как раз тем, что ему было нужно. Если Ибсена можно назвать первым современным драматургом, то вместе с тем его можно назвать и последним продолжателем французского классицизма.

Ибсен и Шоу были исключением из общего правила. В их эпоху основным направлением в драматургии был натурализм, ратовавший за отказ от сюжета. Натурализм заменял сюжет документальным замыслом. Последовавший затем бунт против засилья натурализма в драматургии получил название экспрессионизма, но в одном важном и интересующем нас отношении экспрессионизм продолжал традицию натурализма. Он культивировал драму без сюжета. То же самое можно сказать и о символизме — течении, существовавшем бок о бок с натурализмом в 90-е годы прошлого века. Символист Метерлинк пропагандировал не только бессюжетную, но и бессобытийную драму, которую «больше нельзя было бы назвать действием».

Если идея сюжета заняла прочное место в драматургии двадцатого века, то в этом большая заслуга Бертольта Брехта. Он не предлагал вернуться к писанию «хорошо сделанных пьес». Настораживает в этих пьесах то, что они ограничивают представление людей о сюжете одним конкретным видом сюжета. Брехт отвергал драму, представляющую собой «сплошной сюжет», так же как отвергал он и замкнутые, вызывающие клаустрофобию сюжетные построения Скриба. Представление Брехта о действии восходит непосредственно к Бюхнеру и, значит, косвенно — к Шекспиру. Разве мог бы он найти лучший образец для подражания? Драматург, на которого французские поборники сюжета смотрели сверху вниз как на варвара, сам был непревзойденным мастером в искусстве создания сюжета. Все дело в том, что его мастерство и его понимание сюжета в корне отличались от теории и практики последователей французского неоклассицизма.



ШЕКСПИР

Вот уже полтора столетия, как Шекспир пользуется всеобщим признанием. Но какие стороны его творчества завоевали ему популярность? Похоже, прежде всего это Поэзия и Великие характеры. Поэзию можно извлечь из

пьес в выдержках и цитатах. Великие характеры можно прославлять в книгах, где они рассматриваются в отрыве от пьесы и где им приписывается такое, о чем поэт даже не подозревал. Правда, в последнее время подобный подход все чаще подвергается критике, но он тем не менее широко распространен. А что касается тенденции отрывать поэзию от всей пьесы, то она даже усилилась в связи с тем, что в двадцатом веке возрос интерес к образному строю.

На протяжении всей современной эпохи подразумевалось, а то и открыто утверждалось, что сюжет не был сильной стороной творчества Шекспира. Шуточки по поводу сюжетов его пьес стали расхожим товаром окололитературного журнализма. О непочтительном отношении к Шекспиру-рассказчику красноречиво говорит факт сокращения его пьес театральными постановщиками и кинорежиссерами. Разве можно было бы что-нибудь понять в фильме Оливье «Гамлет», если бы мы не знали содержания пьесы? В театральных постановках «Гамлета», гораздо более продолжительных, обычно опускается значительная часть сюжетной линии Фортинбраса. Интересно, потому ли, что пьеса слишком длинна, или потому, что мы не ощущаем связи между отдельными частями повествования? Если справедливо последнее, то, значит, нам чужд Шекспир-рассказчик.

Даже среди профессионалов — ученых и критиков — подавляющее большинство склоняется к мнению, что Шекспир не проявил особого таланта по части сюжетных построений. Они превозносят другие его таланты, а когда речь заходит о сюжете, безапелляционно заявляют, что он заимствовал сюжеты у других авторов. Шекспир и впрямь нередко заимствовал *истории*, рассказанные другими писателями, но он, как правило, переделывал их и всегда создавал свой собственный *сюжет*. Даже если бы создание сюжета сводилось к соединению двух историй, оно потребовало бы тонкого мастерства. У Шекспира же взаимодействие двух историй — это высокое искусство и изобразительное средство, исполненное глубочайшего смысла.

Будет целесообразным и, пожалуй, даже необходимым попытаться прочесть Шекспира так, как если бы вы

вновь стали ребенком и читаете его впервые, а это прежде всего означает, что при чтении вы станете *следить за тем, что происходит*. На словах-то сделать это легко, но на деле нас подстерегают по меньшей мере две трудности. Во-первых, мы уже лишены детской наивности и нам трудно увлечься чисто событийной стороной дела. Во-вторых, сюжеты Шекспира далеко не просты — подчас их сложность сбивает с толку. Какую обильную информацию доводит автор до нашего сведения в первом действии «Гамлета»? Игнорируя ее, мы идем по линии наименьшего сопротивления. Немудрено, что потом мы слышать не хотим о Фортинбрасе!

О «Гамлете» написаны сотни, если не тысячи книг; казалось бы, каждая мельчайшая подробность в пьесе должна быть многократно проанализирована и истолкована просто-таки *ad nauseam*. Однако у меня сложилось впечатление, что вновь и вновь анализируются все те же четыре-пять положений, для иллюстрации которых приводится с полдюжины одних и тех же монологов или сцен. Прочитав большую подборку такой литературы о «Гамлете», я обнаружил, что в ней очень редко упоминаются многие чрезвычайно важные и далеко не простые моменты. Так, для меня всегда было много непонятного в той части пьесы, которая начинается с возвращения Гамлета из Англии. В каких взаимоотношениях находится он теперь с Клавдием? Чем объясняется заметное просветление в его душевном состоянии? Как ни крути, убийство Клавдия в финале носит случайный характер. Интересно, как бы развивались события, если бы не эта случайность?.. Можно прочесть тысячи и тысячи страниц книг и статей, пользующихся репутацией лучших критических работ по «Гамлету», и не найти там разбора важнейших вопросов, если это вопросы сюжета.

Вполне вероятно, что сюжеты Шекспира не были оценены по достоинству именно потому, что они превосходны: их не замечают, так как они органически слиты с темой и созданием характеров, и мы просто не можем рассматривать их изолированно от всего остального.

Многих наших современников коробит грубость «Ричарда III» — ах, там совершаются такие грубые вещи! Но

если мы будем оценивать эту пьесу по законам, которым следовал при ее создании сам автор, если мы поймем, пользуясь выражением Ричарда Моултона, «ее сложный замысел с многократно возникающим мотивом возмездия», мы уразумеем, что это шедевр драматургии. По-моему, Моултону удалось неопровержимо доказать, что эта пьеса, которую многие критики считали композиционно рыхлой и в недостаточной степени подчиненной единой цели, на самом деле целенаправленна и строго организована. Шекспир вымерил все с математической точностью, и правильность его расчетов раскрывается в великолепных сюжетных находках — таких, например, как кульминационная сцена, которая производит огромное эмоциональное впечатление благодаря тому, что автор умело ее подготовил и безошибочно поместил именно туда, куда нужно.

Или возьмем другую сцену — сцену соблазнения Анны, которой многие наши современники отказывают в жизненной достоверности. Вспомним, что действие пьесы происходит в разгар гражданской войны. Йорки вновь и вновь мстят Ланкастерам, а затем один из Ланкастеров отмщает Йорку. Леди Анна больше всех пострадала от злодеяний Йорков, причем самые большие мучения причинил ей Ричард. Именно поэтому леди Анна надеется, что брак с ним, возможно, откроет путь к прекращению распри и к всеобщему примирению. Но средство, избранное ею в надежде положить конец злу междоусобицы, становится гибельным для нее. Искуснейшая расстановка сцен, смелое воображение, чередование событий и столкновений — все здесь подчинено главной идее, отчетливо выявленной уже в завязке. Вот каким бывает драматическое повествование, когда его ведет подлинный мастер.

Говоря все о том же «Ричарде III», Моултон отмечает: «Сюжет реализуется в цепи событий в человеческой жизни, принимающих форму преступления и возмездия за него, пророчества и его исполнения, возвышения и падения личности или просто какой-то истории».

Исследователь не должен пренебрегать ни одной мельчайшей деталью сюжетов великих мастеров; очень многое может дать, в частности, анализ того, как Шекспир

или Лопе де Вега связывает один эпизод с другим. Но ведь это же во всех смыслах самое незначительное из того, что они делают. Сюжеты великих пьес создаются отнюдь не путем механического соединения эпизодов, а путем последовательного применения определенных объединяющих принципов. Одним из таких принципов является, например, пророчество и его исполнение. В пьесах пророчества всегда делаются неспроста. Все предсказанное в первом действии впоследствии обязательно сбудется, и зрители это прекрасно знают. Правда, в подобной логике есть что-то детское. Но в этом-то как раз и все дело: на рассказ, историю живо откликается не что иное, как сохраняющееся в нас детское начало. Современная враждебность к повествованию не может стать творческим кредо художника — для этого она слишком ограничена, будучи исключительно взрослой установкой. Художник вполне может рассчитывать на то, что в любой здоровой зрительской аудитории (то есть не состоящей из доктринеров-теоретиков) такая вещь, как пророчество, вызовет правильное детское отношение к себе. Коль скоро пророчество изречено, детское начало в нашем сознании заинтересовано в том, чтобы оно сбылось.

Но как же быть с напряженным ожиданием? Ведь знание того, чем дело кончится, казалось бы, полностью исключает его. С точки зрения логики — да. Но с точки зрения психологии — нет. Все дело в том, что напряженное ожидание не снимается, а усложняется. Хотя у нас и нет оснований сомневаться в предсказанном исходе, мы все-таки сомневаемся и хотим убедиться в том, что предсказание взаправду сбудется. Не умом постичь, а сердцем убедиться — вот что нам нужно. Нечто подобное сплошь и рядом происходит в жизни, когда нам заранее сообщают, что должно случиться, а мы восклицаем: «Поверить не могу!» — после того как это действительно случилось. В Древней Греции зрители всегда заранее знали содержание пьесы, и рассмотренная нами психологическая сторона дела имеет к этому прямое отношение. Да, они знали содержание пьесы, и в том, что они знали его, состояла отличительная черта этой аудитории. Однако это отличие заключалось не в коренном изменении психологической

ситуации, а в ее усложнении, благодаря которому в сознании поддерживается неустойчивое равновесие между уверенностью и неуверенностью. (По-моему, критика и литературоведение обратили внимание на это психологическое явление только через посредство философии. При рассмотрении смысла и значения древнегреческой трагедии критики не раз указывали, что в ней достигается тонкое равновесие между свободой и необходимостью, свободной волей и детерминизмом. Другими словами, развязка заранее известна *и в то же время неизвестна.*)

На первый взгляд может показаться, что возвышение и падение личности не имеет ничего общего с пророчеством и его исполнением. Однако эта схема может оказать Драматургу определенную психологическую услугу. Конец предопределяется уже с самого начала. Хотя о грядущем падении заранее не сообщается, зрители его предчувствуют, а драматурги во многом полагаются на зрительское предчувствие. Ведь оно избавляет их от необходимости тратить время на объяснения. Но что еще важнее, это предчувствие порождает волнующее ощущение неотвратимости рока. И, как я уже говорил, достигается все это при сохранении атмосферы напряженного ожидания.

Если на основе вышесказанного у читателя сложилось впечатление, что сюжетная схема автоматически избавляет художника от всяких творческих забот, то я потороплюсь развеять эту иллюзию, предложив ему сравнить творчество разных драматургов — например, использование сюжетной схемы возвышения и падения героя некоторыми елизаветинцами раннего периода с таким непревзойденным образцом в этом смысле, как «Макбет». Художник меньшего таланта вынужден в значительной степени полагаться на схему (то есть на работу, которую делают за него другие). Например, он стремится всего-навсего ускорить процесс падения. Этим способом он может придать своему произведению убедительность в глазах многочисленных сторонников мнения Вольтера, что драматург всегда должен избирать кратчайший путь к цели. На ум сразу приходят избитые фразы вроде «нестись навстречу своей судьбе» и прочие клише, используемые для рекламы кинофильмов и развлекательного

читава. Превосходство Шекспира проявляется в том, что он не разгоняет, а притормаживает Действие. Падение Макбета происходит с громадной инерцией. Такое падение производит тем более жуткое впечатление, что этой инерции противопоставлена другая сила. Благодаря этому мы наблюдаем не падение человека с отвесной стены, а медленное, дюйм за дюймом, соскальзывание со скалы в пропасть. Именно такого эффекта достигает Шекспир.



СЮЖЕТ — ЭТО ЕЩЕ НЕ ПЬЕСА

«Сырьем» для сюжета служит жизнь, но только не серенькое повседневное существование в его банальных внешних проявлениях, а, скорее, чрезвычайные обстоятельства редких жизненных кульминаций или каждодневного бытия в его сокровенных, не всегда осознаваемых формах. Дrame противопоставлен взгляд на жизнь, отвергающий эти чрезвычайные обстоятельства.

Построение сюжета состоит в упорядочении этого «сырого» материала, в применении того или иного рационального принципа к хаосу иррационального. Следовательно, любой сюжет имеет двойственный характер: он создается из сугубо иррационального материала, но сам процесс построения сюжета вполне рационален, интеллектуален. Интерес к сюжету, пусть даже самому элементарному, подразумевает интерес к обоим этим факторам, а еще больше — к их взаимодействию. Мы лишь с неохотой признаем наличие интеллектуального элемента в «мыльной опере» и в прочих видах мелодрамы. Это обратная сторона нашего нежелания признать, что в произведениях высокого искусства наличествует грубо эмоциональный элемент. Впрочем, интеллектуальный элемент занимает в произведениях «низкого жанра» весьма ограниченное место — такое же, как в детских играх. Ведь игры тоже требуют подлинной изобретательности при разрешении возникающих по их ходу маленьких проблем. Сюжет в этом отношении можно уподобить шахматной

доске: своей притягательностью он во многом обязан нашему пристрастию к хитроумным комбинациям.

«Всем людям от природы свойственно стремление познать», — писал Аристотель. Читая детективный рассказ, мы стремимся обнаружить «неизвестного убийцу» и, значит, поступаем как философы. У нас возникает нетерпеливое желание выяснить истину. В положительном контексте мы называем это чувство жаждой знаний, в отрицательном — назойливым любопытством, а в нейтральном — любознательностью. Изумив меня чем-то и скрыв от меня объяснение удивившего меня явления, вы возбуждаете мое любопытство. Теперь я как на углях, пока вы меня не просветите. Вот на этих самых углях и готовят примитивное драматургическое варево. Все держится в таких пьесах на напряженном ожидании. Когда об авторах этих пьес говорят, что они «умело закручивают сюжет», это означает, что они ловко играют на зрительских чувствах изумления и нетерпеливого ожидания.

Однако далеко не все драматургические произведения характеризуются «умелой закруткой сюжета» в вышеуказанном смысле, а те произведения, которые характеризуются ею, по большей части принадлежат к числу второсортных. Первоклассная драматургия преследует иную цель, чем построение сюжета. Теория, утверждающая прямо противоположное, «выводится» из учения Аристотеля вопреки ясно выраженному намерению последнего. Ведь даже в тех случаях, когда Аристотель рассуждает о таких сюжетных приемах, как «перипетия» и «узнавание», называя их «сильнейшими средствами эмоционального интереса», не подлежит сомнению, что он имеет в виду нечто значительно большее, чем простое чувство любопытства. Аристотель говорит о зрителях, которые «содрогаются от ужаса и размягчаются от сострадания». Чувство ужаса (страха) и чувство сострадания упоминаются в самом известном, хотя и не самом ясном из всех высказываний Аристотеля — высказывании о том, что путем сострадания и страха в трагедии совершается «очищение подобных аффектов». Здесь нам достаточно будет отметить, что, какие бы разнообразные толкования ни давались этой фразе, никому еще не приходило в голову попытаться свести

ее смысл к защите драмы, рассчитанной только на то, чтобы «заинтересовать» (или возбудить любопытство).

Что такое хороший сюжет? Ответить на этот вопрос нелегко, потому что сюжет бывает хорош не сам по себе, а как часть целого. Называя сюжет «душою» трагедии, Аристотель, вероятно, хотел сказать, что, по его мнению, сюжет является главным среди целого ряда изобразительных средств, имеющихся в распоряжении драматурга. Если драма — это искусство, изображающее чрезвычайные ситуации, то сюжет — это средство, с помощью которого драматург вовлекает нас в эти ситуации и (если он того хочет) выводит из них обратно. Сюжет служит ему способом создать необходимые столкновения, коллизии. Драматург действует, как действовал бы свихнувшийся регулировщик уличного движения, который, вместо того чтобы предотвращать столкновения, направлял бы машины друг на друга. Столкновения возбуждают у зрителей любопытство; при соответствующей расстановке столкновений можно добиться эффекта напряженного ожидания в зрительном зале. Этого достаточно для создания вполне удовлетворительного второсортного театрального зрелища. О том, каким образом сюжет может способствовать созданию первоклассного театрального зрелища, я коротко рассказал в этой главе. Теперь остается рассказать о том, каким образом могут способствовать созданию такого зрелища характер, диалог, мысль и сценическое воплощение.





ХАРАКТЕР



ЧТО СЛУЖИТ ИСХОДНЫМ МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ ХАРАКТЕРА?

Восприятие неразрывно связано с потребностью. Поскольку наши истинные потребности сравнительно немногочисленны, относительно немногочисленны и наши восприятия. Кроме того, последние сравнительно слабы, отрывочны и неточны. В этом заключается одна из причин, по которым нам бывает нелегко воспроизвести в театре тот или иной пласт жизни. Простой человек считает, что жизнь — это то, что за порогом, и приходит к выводу, что ничего не стоит сгрести в кучу несколько кусков жизни и швырнуть их на сцену. Но что мы действительно *видим* за порогом? Видим ли мы то же самое, что «видит» объектив фотоаппарата? Или кинокамеры? И насколько сильный объектив? Мы неточно называем фотографическим всякое подробное изображение. В действительности же фотографическое «видение» носит переменчивый и избирательный характер. Было бы весьма трудно определить, в каких случаях «видение» фотоаппарата было аналогично видению человеческого глаза или даже какого-то конкретного человеческого глаза. Правда, на сетчатку попадает определенное изображение, но видим-то мы не сетчаткой.

Чаще всего мы вообще не видим и не смотрим, довольствуясь предвзятыми мнениями. Нервно бросив вперед торопливый взгляд, чтобы ни на что не натолкнуться, мы соединяем в голове увиденное вскользь с тем, что, по нашему убеждению, мы уже знаем. Довольно часто этим

увиденным вскользь бывает тот или иной представитель рода человеческого, причем на таких вот беглых взглядах нередко основывается то пресловутое «знание человеческой души», которым так щедро наделяют своих героев авторы песен и рассказов.

Сплошь и рядом бывает, что, побыв пару минут в компании с совершенно посторонним нам человеком, мы вдруг решаем, что он — точная копия нашего дядюшки Джорджа. При этом знали бы мы хорошо хоть дядюшку Джорджа! А то ведь и он всего лишь олицетворение какого-нибудь нашего детского кошмара. Миллион нервных, скользких взглядов не заменит собой одного полноценного взгляда; вот и выходит, что мы ни разу по-настоящему не рассмотрели даже своего дядюшку Джорджа.

Теперь давайте разберемся в том, насколько хорошо сыновья и дочери знают своих родителей, а родители — своих детей. Могут ли быть другие столь же полные незнакомцы, спрашивает Шоу, как родитель и его ребенок? Их связывает родственная близость. Они конфликтуют друг с другом, иной раз беспрерывно. Весьма возможно, что они питают друг к другу взаимную привязанность — это вполне естественно. Они даже могут питать по отношению друг к другу такое сильное чувство, которое по справедливости можно назвать любовью, — и это великолепно. Но все это ни в малейшей степени не доказывает, что им удалось заглянуть друг другу в душу или что им когда-либо удастся узнать друг друга. Издавна повелось, что одному только богу приписывают дар заглядывать людям в душу, читать их тайные мысли, узнавать их сокровенные чувства, ибо сам этот дар считается божественным. Простые же смертные видят друг друга, как через стекло — мутное, искажающее очертания, а то и вовсе ничего не видят.

Если исходным материалом для сюжета служат события, особенно бурные, то «сырьем» для характера служат люди, в особенности в своих грубо земных порывах. Говорят, что младенцам, которых соединяет с матерью сначала пуповина, а потом грудь, весь человеческий мир представляется в виде единого целого. Если это так, то напрашивается аналогия: младенец пребывает в раю, покуда не познает ту истину, что мир разделен на две части: на него

самого и всех прочих людей, и познание это равносильно изгнанию из Эдема. С годами, развив интеллект, мы начинаем подразделять мир людей на более сложные категории: как патриоты мы делим его на страны и народы, как марксисты — на классы, и так далее. И все же в повседневной жизни мы по-прежнему делим человечество на две простые части: я и все другие люди. Изначальная группа этих других людей, каковой является наша семья, образует первый состав действующих лиц и исполнителей в драме жизни; впоследствии мы разыгрываем эту драму снова и снова, причем все больше и больше людей исполняют все те же несколько ролей. Сами же вы являетесь человеком-невидимкой. Себя ведь увидеть нельзя — можно лишь видеть людей, с которыми вы себя отождествляете.

Итак, исходный материал, из которого лепится характер, на поверку оказывается не таким уж и исходным. Он уже переработан в своего рода искусство — искусство вымысла. Жизнь — это двойной вымысел. В окружающих нас людях мы видим неких дублеров, замещающих других людей. Себя мы видим в образе тех, с кем мы себя отождествляем. Платон говорил, что мы видим не жизнь, а лишь тени жизни, колышущиеся на стене пещеры при свете костра. Оптимист! Впрочем, он, вероятно, учитывал, сколь искаженной и непохожей предстает действительность в неверной игре теней.



ОТ ФАКТА ЖИЗНИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВЫМЫСЛУ

Раз уж писатель не видит и не воспроизводит всей жизни, то, может быть, он видит и воспроизводит хотя бы какую-то ее часть? По этому вопросу среди широкой публики распространены весьма противоречивые представления. С одной стороны, она доверчиво прислушивается к мнению, что художник якобы вообще ничего не отображает, а творит по вдохновению, причем из-под его пера выходит чистой воды вымысел. С другой стороны,

она обычно не торопится с признанием неизбежных многочисленных отступлений искусства от жизни, но зато спешит посетовать, что тот или иной исторический роман «изобилует неточностями фактического характера».

Однако даже прозаическое произведение или пьеса, поражающие неискушенного читателя тем, что все в них «как в жизни», оказываются при ближайшем рассмотрении непохожими на «всамделишную» жизнь. Один из персонажей Олдоса Хаксли жалуется, что в художественной литературе нет менструаций. Это запретная тема. Есть и другие запретные темы. Существует множество других тем, которые могут быть затронуты в произведении искусства, но не должны повторяться в нем так же часто, как в реальной жизни, потому что это было бы скучно. Взять, к примеру, хотя бы мытье рук!

Посмотрим, далее, как отражаются в искусстве важнейшие события человеческой жизни. По словам Апенека Суини, таких событий три: рождение, совокупление и смерть. Только последнее из них можно без труда изобразить на сцене. Причем такое изображение весьма проблематично, ибо никто из зрителей не познал смерть на собственном опыте, и поэтому возможность узнавания и понимания здесь равна нулю.

Следовательно, многие переживания и события — как обыденные, так и решающие в нашей жизни — по необходимости не получают отображения в литературе, а все то, что находит в ней отражение, присутствует там в иных пропорциях, нежели в жизни. Пока что я говорил о том, что есть в жизни, но отсутствует в литературе. А чего в ней больше, чем в жизни? Разумеется, чувства, причем такого чувства, которое не просто помещено в литературное произведение в гигантских контейнерах с надписями «Ненависть», «Любовь», «Зависть» и тому подобное, а отличается динамичностью, нарастанием и ослаблением на протяжении поэмы, романа или пьесы. Читая, смотря или слушая, мы окунаемся в эмоциональную атмосферу произведения искусства, живем в этой стихии чувства.

Э.-М. Форстер писал:

«Отвлеченно размышляя о романе, вы ассоциируете его с любовной тематикой, вы представляете себе мужчину и

женщину, которые хотят соединиться и, возможно, осуществляют свое желание. Отвлеченно размышляя о своей собственной жизни... вы испытываете иное и более сложное впечатление... Примечательна постоянная обостренность чувств в отношениях персонажей друг с другом, не имеющая параллели в реальной жизни... Да, в жизни бывают моменты страсти, порой глубокой и сильной, но нет в ней этой постоянной игры, бесконечной перестройки, извечной неутоленности чувств».

Если писатель и воспроизводит часть жизни, то он придает ей совершенно новые формы и очертания. «Искусство является искусством, — говорил Гёте, — именно потому, что оно не является жизнью». Горничной не нужны были бы грошовые романы, если бы то, что в них описывается, она могла наблюдать у себя на крылечке черного хода. Мы не стали бы слушать квартет Бетховена, если бы легко умели вызывать в себе такую же душевную просветленность, такой же экстатический подъем. Бетховен является Бетховеном, потому что он не является нами. Можно выразить эту мысль несколько иначе. Было два Бетховена: Бетховен-композитор, творивший в своей музыке мир эмоциональной свободы, и Бетховен — нервный холостяк, не имевший ее в своих взаимоотношениях с племянником да и со всеми окружающими. В конечном счете мы обращаемся к музыке Бетховена по той же причине, по которой уходил в музыку он сам. Гений писателя — автора романа или пьесы — находит выражение в том мастерстве, с которым он проецирует и контролирует «эту постоянную игру, бесконечную перестройку, извечную неутоленность чувств». Он призван обнаружить подспудную реку чувств и затем, уподобясь инженеру-гидротехнику, то перегораживать ее течение, то изменять ее русло, постоянно стремясь к максимальному использованию ее стихийной мощи.

Вернемся, однако, к вопросу о том, воспроизводит ли художник хотя бы краешек жизни, попадающей в его поле зрения. Да, иной раз имеет место буквальное воспроизведение, но это отнюдь не простое снятие копии с убогой кинокартины, которая прокручивается у нас на сетчатке. Понятие «литература вымысла» удачно передает смысл этого процесса воспроизведения. И роман и пьеса суть

сочинения. Выдумка придает им ту последовательность и целостность, которые были бы невозможны при простом копировании реальной действительности. Истина ведь менее правдоподобна, чем вымысел, ибо вымысел, в отличие от истины, понятен своей осмысленностью.

«В повседневной жизни, — пишет Форстер, — мы не понимаем друг друга: нам неведомы ни абсолютная пронизательность, ни абсолютно искренняя исповедь. Мы знаем друг друга лишь приблизительно, по внешним признакам... А вот героев романа читатель может понять до конца, если того хочет сам автор...».

В подтверждение этой мысли Форстер противопоставляет исторические романы книгам по истории. Историк рассказывает только о том, что так или иначе вывнилось, обнаружило себя. Автор исторического романа сообщает истины, оставшиеся в умах людей. Но постигает он эти истины только через фантазию; его правда — это правда вымысла. «Выдумана» не только сюжетная канва его произведения. Мир, создаваемый в соответствии с таким творческим методом, основывается на несколько иных принципах, нежели известный нам мир действительности. Прежде всего, в мире вымысла все целенаправленно, причем цель в известной степени доступна нашему пониманию. Хотя материальная вселенная, какой мы ее сегодня представляем, носит далеко не антропоцентрический характер, в центре мироздания, воссоздаваемого искусством, по-прежнему находится человек. А что касается драматического искусства, то там человек царит и в центре и на периферии.

Несмотря на то что сам Форстер считает, что романист располагает лучшими средствами изображения людей, чем драматург, изложенный им принцип применим и по отношению к драме. Пьеса тоже предполагает наличие граничащей с ясновидением пронизательности и искренней исповеди. Драма тоже основывается на законах, отличных от законов мира действительности. И пьесу мы смотрим по той же причине, по которой читаем роман: мы испытываем потребность в гармоничных, длительных и сильных эмоциях.

В часто цитируемом очерке Эдуарда Буллафа «Психическая дистанция» есть любопытное высказывание о различии между драмой и жизнью.

«Постоянная целенаправленность, пылкая приверженность своему идеалу, упорство и энергия, намного превосходящие возможности обыкновенного человека, — вот что образует элемент исключительного в трагедийных фигурах, который делает их столь непохожими на людей, встречающихся нам в повседневной жизни».

Избавленный, фигурально выражаясь, от обязанности мыть руки сценический персонаж получает возможность сосредоточить все усилия на достижении своей главной жизненной цели. В реальной жизни подобные «главные жизненные цели», когда они вообще имеются, спрятаны в шкафы и темные чуланы. Наши же комнаты заполнены полотенцами, зубными щетками, деловыми письмами, телефонами и телевизорами.

Такого рода двойственность может представить определенный творческий интерес для современного писателя. Например, Чехов находит особое удовольствие в том, чтобы, изображая ничем не примечательную обстановку, обыденную одежду и повседневные разговоры, дать понять, что в шкафах и темных чуланах прячутся призраки. Заурядные внешне люди с бородками и в жилетах обуреваемы в глубине души мощными первобытными страстями. Однако метод Чехова не традиционен. Традиционный же метод заключается в том, чтобы выделить и тем самым подчеркнуть основные движущие силы. В этом, по Буллафу, и заключается причина разительного принципиального различия нашего впечатления от Гамлета и нашего впечатления от Смита. Но если Джонс и Смит — реальные люди, то кто же такие Гамлет и Макбет?



В ПОХВАЛУ ТИПАМ

Давно прошло то время, когда критики хвалили драматурга за удачный сюжет. Ныне они хвалят его за созданные им характеры, а характеры они хвалят за то, что это «подлинные живые люди», «люди, в реальность

которых веришь». Слово «тип» обозначает в их устах нечто прямо противоположное. Тип — это плохо.

И хотя эта теория имеет наибольшее хождение среди недоучек, недоучки позаимствовали ее из того же источника, из которого они обычно черпают теоретические познания в области литературы, — от людей образованных и ученых. Последние, кстати говоря, по-прежнему дают недоучкам возможность вволю порезвиться. Так, например, Форстер называет индивидуальные характеры «объемными», а типические характеры — «плоскими», не скрывая своего предпочтения к первым из них: они-де и на новые ситуации реагируют, и живут, как реальные люди, и разговаривают правдоподобно... Персонажей Расина и Эмили Бронте он, не задумываясь, причисляет к «объемным».

Сущность предлагаемых Форстером определений такова: «объемные» характеры внутренне свободны, их поступки непредсказуемы и способны удивлять, тогда как «плоские» характеры могут делать только то, что они делают, причем их поведение известно заранее и удивить они ничем не могут. Что и говорить — поистине уничижающее определение «плоских» характеров! И все же мы позволим себе задаться вопросом: неужели для «плоских» характеров — даже понимаемых сообразно вышеприведенному узкому определению и нелестному названию — нет места в литературе? Человек, будущие поступки которого можно предсказать, потому что он выработал для себя определенные правила поведения, является человеком привычки. Но ведь, как это ни ужасно, большинство из нас — люди привычки, и любой писатель вправе изобразить нас в качестве таковых. Человек привычки, который перед лицом новых ситуаций не вырабатывает новых ответных реакций, а лишь повторяет свои реакции на прежние ситуации, но большей части говорит неправду. Делая это сознательно, он лицемерит. Делая это бессознательно, он занимается самообманом. И в том и в другом случае он представляет собой превосходный материал для одного из основных драматических жанров — комедии (включая фарс). Напомнив о том, что такой признанный мастер романа, как Чарлз Диккенс,

использует в своем творчестве «плоские» характеры, Форстер пишет:

«Те, кому не нравится Диккенс, получают великолепное подтверждение своей правоты. Диккенс не мог не быть плохим писателем».

Правда, затем чувство юмора берет у Форстера верх над логикой его рассуждений, и он добавляет:

«Огромный успех диккенсовских типов говорит о том, что в плоских фигурах, возможно, заключается больше смысла, чем это кажется строгим критикам».

О тесной связи, существующей между литературными типами и жанром комедии, с наибольшей определенностью сказал Анри Бергсон в своем эссе о смехе:

«Любой комический характер представляет собой тип. И наоборот, в любом сходстве с типом есть что-то комическое...»

К сожалению, едва только признав за типами право на место под солнцем, Бергсон с чисто галльской любовью к точности принимается отмерять границы отведенной им территории.

«Итак, мы можем с полным основанием утверждать, что комедия дает общие типы; более того, мы вправе добавить, что комедия является единственным видом искусства, в котором целью ставится достижение «общего...»

Далее аргументация Бергсона развивается по линии принижения комедии, которую он отказывается признать за настоящее искусство, видя в ней какую-то помесь искусства с жизнью. Оказывается, комедия изображает типы в силу своей поверхностности.

«Оставаясь на поверхности, она не способна к глубокому изображению и посему берет людей в разрезе их общения друг с другом, когда у них могут обнаружиться черты сходства».

Но, право же, считать чем-то несущественным «общение [людей] друг с другом» — значит явно недооценивать все человеческие взаимоотношения. Вот что предлагает Бергсон в качестве альтернативы:

«В творчестве поэта нас интересует проникновение в глубины определенных настроений или душевной борьбы».

Если упор здесь делается на настроениях, то, значит, представление Бергсона о драматической поэзии страдает излишним лиризмом и романтизмом. Если же главный упор сделан на борьбе, то Бергсон допускает ошибку, полагая, что глубокая внутренняя борьба получает изображение только лишь в трагедии: ведь крупнейший французский комедиограф Мольер выразил душевную борьбу в комедии с такой же полнотой, как Расин — в трагедии.

Бергсон с большой проницательностью отмечает, что, когда автор комедии группирует вокруг своего главного героя второстепенных персонажей, эти персонажи как бы повторяют характер главного героя в уменьшенном или частичном виде. Но вслед за этим он с излишней категоричностью отрицает всякую возможность такого же явления в трагедии, утверждая, что, тогда как в комедии изображается тип, в трагедии изображается индивидуум. Но позвольте, разве не являются второстепенные персонажи трагедии типами в простейшем понимании этого слова? Ведь это же «плоские» фигуры. Кто такой Горацио, как не олицетворение верного друга? Кто такой юный Малькольм, как не собирательный образ прекрасного молодого принца? И так далее, до бесконечности.

«Всякое искусство, — говорит Бергсон, — стремится к изображению индивидуального своеобразия». Доктор Джонсон в свое время говорил: «Ничто не может доставить такого большого и длительного удовольствия, как достоверные изображения общих свойств». Казалось бы, два этих взгляда на искусство невозможно примирить. Однако они оказываются вполне примиримыми, как только мы осознаем тот факт, что даваемые художником «достоверные изображения общих свойств» в каждом конкретном случае глубоко индивидуальны. Бергсона, как видно, ввела в заблуждение игра слов: искусство индивидуально — следовательно, оно должно изображать индивидуумов. Но второе вовсе не вытекает из первого. На самом же деле, как я только что указывал, даже в трагедиях имеется немало характеров, которые принято называть типами. А поскольку Бергсон сам признает, что в комедиях выводятся преимущественно типы, невольно напрашивается такой вопрос: уж не является ли герой

трагедии единственным драматическим персонажем, не принадлежащим к числу типов? О каком-нибудь лице, существующем в реальной жизни, мы можем спросить: что он за человек? И наши друзья опишут нам его. Но можем ли мы попросить кого-нибудь охарактеризовать нам героев известнейших трагедий? Что за человек Эдип? Единственная характеристика такого рода, которую мне довелось услышать, сводилась к тому, что это человек опрометчивый. Но из пьесы «Царь Эдип» как будто бы и не вытекает, что Эдип как царь проявляет особую опрометчивость. С другой стороны, если опрометчивость — единственное отличительное качество Эдипа, если он опрометчив — и только, то, значит, это тип в простейшем смысле данного понятия.

Что представляет собой Гамлет, этот классический пример своеобразного героя мировой драматургии? Говорят, Кольридж представлял Гамлета точь-в-точь таким же, каким он был сам. Говорят, что и Гёте представлял Гамлета как две капли воды похожим на него, Гёте. А ведь при всем том между Гёте и Кольриджем не было даже отдаленного сходства! Да если на то пошло, то и позднейшие литературные критики тоже представляли Гамлета похожим на них самих — какими они были в реальной жизни или рисовались себе в собственном воображении. Великий русский бунтарь Белинский видел в Гамлете великого русского бунтаря. Сальвадор де Мадарьяга видел в нем Макиавеллиевого Князя. Все это, похоже, свидетельствует о том, что создатель Гамлета не стремился к подробной индивидуализации его облика. Как видно, это молчаливо признается и читателями всего мира, которые зачастую представляют Гамлета худошавым, тогда как в тексте пьесы ясно сказано, что он толст. Так разве не является Гамлет типом?

Избитое положение педагогической науки о человеческих типах — что в жизни люди не подразделяются на ревнивцев, холериков и т. п. — совершенно справедливо, и нет оснований полагать, что оно не было известно классикам мировой драматургии. Да они и не пытались втиснуть нас с вами в рамки сухой формулы — напротив, в свои типы они вкладывали изрядную толику нашей эмоциональной жизни. Если, согласно одному определению,

тип обозначает какую-то обособленную часть рода человеческого (национальную, классовую, расовую), то, согласно другому, тип выходит за все национальные, классовые, расовые и прочие рамки и обозначает какую-то часть каждого человека. Своим Пер Гюнтом Ибсен затрагивает склонного к самообману и преувеличениям фантазера в любом из нас. Сервантес затрагивает своим Дон Кихотом ищущего романтика, человека не от мира сего, который живет в душе каждого.

(Впрочем, здесь я слишком упрощаю. На самом же деле в начале книги, где мы только знакомимся с ним, Дон Кихот больше соответствует первому определению типа: это не мы с вами, а чудаковатый субъект, принадлежащий к классу идадьго, ярко выраженный испанец, обладающий характерными чертами латинской расы. Но затем это определение мало-помалу утрачивает для нас свое значение и на первый план выступает другое. То же самое происходит и при чтении «Записок Пиквикского клуба», этого английского «Дон Кихота»: простодушный холостяк, принадлежащий к сословию джентльменов, англичанин до кончиков ногтей, типичный представитель англосаксонской расы, постепенно превращается в легендарную фигуру, в вечного неудачника, в олицетворение утраченной наивности. Согласно терминологии, значение которой я раскрою несколько ниже, Дон Кихот и Пиквик превращаются из *второстепенных* характеров в характеры *главные*, из *типов* в *архетипы*. Касаясь тематики второй половины книги, можно отметить, что здесь имеет место переход от *остроумия* к *юмору* и почти что от *комедии* к *трагедии*.)

Далее, персонаж художественного произведения прежде всего является *движущей силой в развитии действия*, а уже потом личностью, наделенной индивидуальным своеобразием портрета или хорошей фотографии. Мы обычно признаем это, да и то скрепя сердце, когда дело касается второстепенных персонажей, роль которых мы можем уничтожительно свести к роли простых зубцов в шестерне сюжета. Но ведь всегда считалось вполне закономерным, что некоторым персонажам в пьесе как раз и отводится роль такого рода зубцов. Вестники в древнегреческой драме выполняют только эту функцию. Второстепенные персонажи

в пьесах Шекспира воплощают какое-то одно-единственное качество (тон, колорит), что, похоже, не отвечает требованиям нынешних режиссеров-постановщиков, которым хотелось бы, чтобы у этих персонажей была «биография» или «история болезни». Такие персонажи существуют не столько сами по себе, сколько как члены какой-либо группы, шайки или компании. У них больше общего с участниками кордебалета, чем с персонажами романа.

Даже главные персонажи Шекспира, возможно, не удовлетворяют пожеланий поклонников современных романов. У них нет развернутой жизненной истории. Их мотивы и побуждения принадлежат к иному, менее знакомому миру и, против ожидания, недостаточно подробно проанализированы. Если изображаемая в романах действительность «реальна» — а романисты из всех сил стараются монополизировать это слово, — то из этого вполне может следовать, что многие из героев Шекспира «нереальны». Мотивы Яго — или отсутствие у него таковых — служат объектом непрекращающейся полемики. Знаменательно, что данный вопрос всегда вызывал споры. И происходило это потому, что, даже если у Яго и есть мотивы, они не превращают еще его в характер в духе романов девятнадцатого века. Прежде всего, он представляет собой движущую силу в развитии действия. Сравнение Уилсона Найта, который назвал Яго кислотой, разъедающей все высшие идеалы, удачно именно потому, что оно указывает на действие, а не на состояние. Яго и вправду не является типом в наиболее общеупотребимом современном смысле этого термина. Никому ведь не придет в голову воскликнуть: «У нас в городе — сплошные Яго!» Но он является типом в том смысле, что Яго сидит в каждом из нас.



ТИП И АРХЕТИП

Из сказанного выше о главных и второстепенных персонажах, я допускаю, могло создаться впечатление, что главные персонажи не являются типами в том смысле, в

каком являются ими второстепенные персонажи. Второстепенный персонаж Осрик представляет собой тип в смысле, близком к определению Форстера, то есть «плоский» характер. Едва ли будет желательно применять это же понятие по отношению к Гамлету. Или возьмем, к примеру, какой-либо из главных персонажей Шекспира, который представляется кое-кому типом в простейшем понимании этого слова. Скажем, в *Отелло* иные видят тип «ревнивца». Но, не говоря уже о том, что в тексте пьесы есть слова «был нелегко ревнив» (6, 424)¹ — слова эти принадлежат Отелло и необязательно должны приниматься за чистую монету, — Отелло никак нельзя охарактеризовать как просто ревнивца. Этот образ отнюдь не сводится к попытке изобразить олицетворенную ревность. Более того, ревность — это даже не главное в характере Отелло. Очень метко высказался по этому поводу Кольридж:

«Вовсе не ревность представляется мне главной причиной охватившей Отелло ярости; страдания человека, обнаружившего, что женщина, которую он считал ангелоподобной... оказалась грязной и недостойной, — вот что, по-моему, привело его в исступление. Он борется с собой, пытаясь вырвать любовь к ней из своего сердца. Его гнев рожден чувством нравственного негодования и горького сожаления о столь низко павшей добродетели».

Мне могут возразить, что некоторые (если не все) из упомянутых переживаний — страдание, внутренняя борьба, негодование и сожаление — чаще всего бывают связаны с ревностью. Правильно, но ведь это еще не есть сама ревность; кроме того, Кольридж далек от мысли утверждать, что ревность не получила в пьесе никакого отражения. Ревность — это первое, что приходит в голову при мысли о пьесе, и Шекспир, надо полагать, сознательно рассчитывал на такой эффект. Искусство Шекспира как раз и состоит в том, что по ходу пьесы он переставляет акценты, заставляя нас отказаться от статичного представления

¹ Произведения Шекспира цитируются по изданию: *Шекспир У.* Полн. собр. соч. в 8-ми т. М.: Искусство, 1957—1960. Цифры, указанные в скобках, обозначают соответственно том и страницу.

о «ревнивце» в пользу живого переживания чувства ревности. Будучи переживанием, ревность не составляется из абстрактных черт характера и не определяется ими. Она получает выражение через диалог (со всей его поэзией) и через действие (в том числе и внутреннее действие, то есть борьбу с собой, упомянутую Кольриджем). Благодаря этому мы видим не типический характер, по черточке обрисовываемый автором, а живого человека, переживающего типичное состояние. Это переживание не обусловлено полностью его характером, и посему оно не сводится к простой иллюстрации этого характера. Ведь Отелло не просто «испытывает муки ревности», наподобие, скажем, Пейджа из «Виндзорских кумушек» (представляющего собой «плоский» характер). Нет, страдания его вызваны опустошающей душу утратой благородного образа любимой. Если бы нам ничего не оставалось делать, как признать, что характер Отелло создан для иллюстрации чего-то, мы могли бы сказать, что он призван проиллюстрировать природу такого опустошающего душу страдания и такого крушения идеала.

Другой пример подобной же «перестановки акцентов» мы найдем в пьесе Мольера «Мизантроп». Мольер называет Альцеста «мизантропом», как бы предопределяя типичность этого характера самым наименованием. Помимо того, в драматургии семнадцатого века было принято вводить в пьесу краткое прозаическое описание подобных общих типов. Но герой Мольера не соответствует такой характеристике мизантропа. Это идеалист. С самого начала он слишком многого ждет от людей. Он способен любить своих близких, более того, он безумно влюблен в Селимену. У него общительный характер. Ему постоянно нужен собеседник, которому он мог бы адресовать свои ворчливые замечания, а еще лучше целая компания, которая одновременно играла бы роль и слушателей, и мишени его насмешек. Даже к концу пьесы он далек от настоящей мизантропии и лишь *хотел бы* стать мизантропом. В финале, когда опускается занавес, он не одинок, так как может рассчитывать на общество своего друга, на которое он мог рассчитывать и в момент поднятия занавеса в первом акте.

Если Отелло — это «ревнивец», который оказывается не только и не столько ревнивцем, то Альцест — это «мизантроп», который оказывается не только и не столько мизантропом. На самом деле Альцеста помимо всего прочего снедает ревность. Значит ли это, что Мольер, описывая ревность, изображая состояние ревности, рисует прежде всего черты характера? Не больше, чем Шекспир! Правда, он в большей степени прибегает к характеристикам — в тексте пьесы имеется по меньшей мере одна такая описательная вставка, — потому что такова была его традиция и традиция тогдашней публики. Но при всем том он пользуется для изображения главного героя классическим методом драматургии — показом через действие. В его пьесах страсти персонажей создают события и выявляются посредством этих событий, в том числе и событий внутренней жизни, которые обнаруживаются благодаря диалогу. В драматическом произведении ревность, как и всякая другая страсть, не может просто присутствовать — она должна проявляться в словах или поступках. Ревность Альцеста проявляется в бурных словоизвержениях. У нее есть свой отправной пункт и пункт назначения: ведь сцены должны не просто сменять одна другую, а двигаться от одной точки к другой в определенном направлении. Можно предположить, что Мольер руководствовался при написании пьесы таким планом: начать с мизантропии (она упомянута уже в заглавии), затем перейти к гневу (о нем говорится буквально с первых строк и местами дальше) и только после этого показать, что герой охвачен ревностью.

То обстоятельство, что главные персонажи, представляющие собой типы, отличаются большей сложностью, чем персонажи второстепенные, само по себе еще не является чем-то особенным или удивительным, но оно служит указанием на явление гораздо большего значения: в руках мастеров типы становятся архетипами. Если традиционные застывшие персонажи олицетворяют явления меньшего масштаба — скажем, особенности, недостатки, причуды каких-то групп лиц, — то персонажи, являющиеся архетипами, служат воплощением более широких явлений и свойств, чем простые черточки характера. Выше

уже говорилось о Дон Кихоте и Пер Гюнте. Существуют и такие пластичные архетипы, как образ Фауста, развивавшийся в течение столетий.

Чем отличаются подобные архетипы от живых людей — наших знакомых? Давайте представим на миг в своем воображении реально существующего человека, который напоминает нам какой-то архетип или на которого похож тот или иной архетип. Вот у меня, например, есть приятель — назовем его N, — пользующийся репутацией Дон Жуана. Но какого именно из Дон Жуанов, созданных мировой драматургией, напоминает мой друг N? Дон Жуана Бернарда Шоу, пользующегося в наше время наибольшей известностью, мы можем сразу же отбросить как образ парадоксальный или пародийный. Дон Хуан Сорильи, хорошо известный в странах, где говорят по-испански, тоже не подходит, поскольку в конце концов оказывается, что он поддается не только любовному, но и богословскому соблазну. Дон Жуан Моцарта? Этому Дон Жуану крупнейший богослов-психолог Кьеркегор посвятил стостраничный разбор. Вслушайтесь в музыку сцены, в которой появляется статуя, или прослушайте хотя бы «арию с шампанским». Каждый пассаж глубоко характеризует моцартовского Дон Жуана. Но ведь за моим другом N никогда не являлась статуя, а его ветреность не проявляется с такой поистине демонической повторяемостью, о которой говорит «ария кружения». Если мы сойдем дальше в глубь веков, в семнадцатое столетие, то трудности наши возрастут еще больше. «Дон Жуану» Мольера давались прямо противоположные толкования. По мнению одних, Мольер в этой пьесе берет сторону атеизма; по мнению других, он выступает против него. Кто ломает копыя по поводу атеизма в наши дни? Мой приятель N исправно посещает церковь — ведь там бывает столько юных особ женского пола! Кстати сказать, совершенно неправильно утверждение, что в мольеровской пьесе атеистическая направленность берет верх над изображением характера. Дон Жуан Мольера — это выразитель не только определенного мировоззрения, но и жизненной позиции. Он является отщепенцем и бунтарем не только в богословском, но и в социальном смысле. Он так одинок, что достаточно

чуть-чуть переставить акценты, и мы почувствуем к нему жалость. Его любовные победы представляют собой не столько проявление чувственности, сколько демонстрацию техники оболыщения. Ему нравится ощущать свою власть и даже показывать ее. Роль зрителя при этом он охотно предоставляет Сганарелю. Театральные зрители отождествляют себя с последним, становясь сонаблюдателями бравады Дон Жуана. В конце концов Дон Жуана ждет возмездие — он ввергнут в геенну огненную. Но можем ли мы воспринять такой финал буквально или хотя бы просто серьезно? Пожалуй, *можем*, но это еще не значит, что обязательно *должны*. Как отмечал Рамон Фернандес, проблема безнаказанности вырастает у Мольера в крупнейшую драматическую тему: в его изображении дурным людям удается избежать расплаты за убийство. Каре, постигшей под конец Дон Жуана, придается так мало значения по сравнению с предшествующей безнаказанностью, что вся комедия в целом наводит на мысль: разве этим кончилось бы дело в реальной жизни? Итак, в Дон Жуане Мольера много неясного, недосказанного. То же самое можно сказать и о самом первом из всех Дон Жуанов — «озорнике» Дон Хуане, выведенном Тирсо де Молиной. Вполне можно согласиться с мнением, что «Севильский озорник» Тирсо — пьеса скорее с богословской, чем с любовно-психологической проблематикой, хотя при этом необходимо добавить, что богословские проблемы решаются в ней драматическими, а значит, и эмоциональными средствами. Так же как и в пьесе Мольера, религиозная тема присутствует здесь далеко не в чистом и абстрактном виде. Она облечена в социальные формы. Дон Хуан бросает вызов богу, нарушая божественные установления, закон гостеприимства, таинство брака, оказывая полное неуважение к преклонному возрасту, отцовскому и королевскому авторитету. Хотя Дон Хуан, созданный Тирсо, не является безбожником и лишен величия мольеровского Дон Жуана, он тоже великий бунтарь, концентрированное выражение в одном лице бунтарского духа многих тысяч... И так далее и тому подобное. Чем лучше мы представляем себе масштабы этой легенды, тем мельче начинает казаться при сравнении с ней реальная действительность. Несмотря на

то, что, будучи живым человеком во плоти и крови, наш N претендует на индивидуальное своеобразие, причем его поддержат в этом его современники, ярко выраженные индивидуалисты, он выглядит сущим ничтожеством рядом с Дон Жуанами великих драматургов, являющимися все-го-навсего типами.



ТИПОЛОГИЯ И МИФОЛОГИЯ

Короче говоря, то, что Форстер называет «плоским» характером, а Бергсон — комедийным типом, никоим образом не исчерпывает собой понятие типического как одного из изобразительных средств драматургии. В конечном итоге определение Форстера и Бергсона грешит недооценкой даже самих традиционных застывших типов, если это типы, выведенные в комедиях мастеров классической драматургии.

Взять, к примеру, персонажи комедий Бена Джонсона. Если в качестве критерия нам будет служить сведение образа к одной или нескольким чертам, то их вполне можно назвать «плоскими» характерами. Во многих случаях они приближаются к фигурам латинской и итальянской комедии. Но ни понятие «плоский» характер, предлагаемое Форстером, ни понятие «механическое качество», подчеркиваемое Бергсоном, не дают сколько-нибудь удовлетворительного объяснения той особой жизненности, которой обладают эти персонажи. Зато сам Джонсон, бывший помимо всего прочего незаурядным теоретиком литературы, гораздо ближе подходит к такому объяснению в своем знаменитом определении того, что он называет «нравом», которое мы можем с полным основанием отнести к персонажам джонсоновских комедий:

Когда одно какое-либо свойство
Настолько завладеет человеком,
Что и дела его, и ум, и силы,
И все сплетенье чувств направит
Одним путем, то это и есть нрав.

Какими бледными и худосочными выглядят в сравнении с этим определением все привычные описания комедийных персонажей! Здесь речь идет не о простой человеческой странности, не о чудаковатом простачке, не о славном пройдохе или милой жеманнице, а о существе гораздо более полнокровном и в то же время менее добродушном, странность которого носит более ярко выраженный и совершенно болезненный характер, но которое зато живет с исступленной напряженностью пляшущего дервиша или маньяка, одержимого какой-то одной идеей. Теоретики литературы — будь то Форстер, Бергсон или даже Мередит — упускают из виду, что главное здесь не черточки характера, а человеческая и нечеловеческая энергия.

Интересно, многие ли из тех, кто знает, что *commedia dell'arte* — комедия масок — на протяжении нескольких веков была главной носительницей традиции постоянных характеров, отдают себе отчет в том, что она была также и носительницей традиции комедийной живости, яркости, бесшабашности? Не стану настаивать на том, что второе обстоятельство важнее первого, но берусь утверждать, что представления о характерах-масках, не принимающие в расчет этого второго обстоятельства, страдают односторонностью и подводят к неправильному пониманию типов как обыкновенных персонажей, которым чего-то недостает, тогда как на самом деле это жизненные и полнокровные образы.

Поскольку, согласно общепринятому мнению, *commedia dell'arte* представляет собой театральное искусство в его чистом виде, мы постараемся разобраться с ее помощью в том, что является для драматического театра абсолютной необходимостью, а без чего он может и обойтись. *Commedia dell'arte* может обойтись без постоянно возобновляемых и оригинальных исследований индивидуальных характеров. Но она не может обойтись без готовых к использованию масок, причем, если зрители потребуют нюансов и новизны, ей придется искать их не в изображении новых героев, а в новых представлениях, с их вечно новым живым общением между людьми.

Жаль, что не написано книги о постоянных характерах, о персонажах-масках, в которой получил бы должную

оценку их положительный вклад. Автору такой книги пришлось бы углубиться в вопросы типологии. Если бы он при этом понимал, что имена Пульчинелла и Скарамуш служат целям его исследования ничуть не хуже, чем мудреные термины «экстраверт» и «интроверт», он вплотную подошел бы к изучению того, что, пожалуй, является классической типологией западной традиции, — типологии народного театра вообще, и комедии масок в частности.

От типологии автор такой книги неизбежно перешел бы к мифологии. То, что архетипы вовлекают нас в сферу легенд, вполне очевидно: ведь они сами представляют собой легенду, а их создатели принадлежат к числу великих мифотворцев. Вот тут-то, а может быть, и раньше мы пришли бы к выводу, что разобранные нами две разновидности типов не разделены непроходимой пропастью. Даже менее важные характеры — маски латинской традиции, не являющиеся архетипами, принадлежат к мифологии, как это было убедительно показано Фернандесом. Мы не сразу замечаем это лишь потому, что отождествляем мифологию в драматургии только с мифическими историями, положенными в основу тех или иных трагедий. В согласии с трагедийной традицией характеры могут с каждой пьесой меняться, потому что неизменной остается история. В комедии же постоянными оставались характеры, а изменения претерпевали сюжеты. Если трагедия использует повествовательную легенду, то комедия использует легенду о характере.

Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного и тем самым оградить нас от той пустоты, которую образует абсолютная новизна. Искусство призвано удовлетворять определенные ожидания, а миф дает самый экономный способ выдвинуть такие ожидания. Как я уже говорил в предыдущей главе, для искусства важно не знание, а узнавание: искусство сообщает вам не то, чего вы не знали (для этой цели более пригоден телефонный справочник), а то, что вы «знаете», помогая вам постигать. Общеизвестно, что древнегреческие мифы дают идеальный материал для того, чтобы подвести зрителя к такому постижению. В качестве одного из тысячи примеров, подтверждающих

это, можно привести хотя бы всех Электр, созданных драматургами, начиная от Эсхила и кончая О'Нилом и Сартром. Незаслуженно меньшим признанием пользуются те характеры-мифы новогреческой комедии, которые просуществовали свыше двух тысяч лет, доказав тем самым свою жизненность. Бернард Шоу был счастлив признаться в том, что в своем творчестве он опирался на традицию Панча и Арлекина с Коломбиной. Однако кое-кого так увлекают пустые разговоры о неповторимой индивидуальности, что они попросту не замечают, какие богатые возможности таят в себе типы.



СОВРЕМЕННАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Точка зрения, согласно которой драматическое искусство имеет дело «не с типами, а с индивидуумами», в значительной степени основывается на современной психологической драме. Если эта точка зрения хоть сколько-нибудь состоятельна, она должна отражать действительное положение вещей по меньшей мере применительно к этому виду драмы. Но на самом деле даже в драме этого рода немало элементов «типического».

Среди крупнейших драматургов «психологической» школы наиболее психологичны Ибсен и Чехов. Что касается Чехова, то его с самого начала привлекали типические характеры, причем в своих одноактных пьесах он блистательно использовал фарсовые типы. С самого начала работал он и над созданием образов главных героев, которые носили характер архетипов. В первой своей многоактной пьесе он вывел русского Дон Жуана, во второй — русского Гамлета. Об этом последнем образе, Иванове из одноименной пьесы, он писал: «Какой бы неудачной ни была пьеса, я создал тип, имеющий литературную ценность»¹. Что касается шедевров Чехова, то

¹ По-видимому, здесь неточно переведена на английский язык выдержка из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 30 декабря 1888 года: «Я не сумел написать пьесу...» и далее. (*Примеч. пер.*)

люди, считающие, что эти пьесы сотканы из одних лишь нюансов и настроений, не видят их более основательных особенностей, таких, например, что в каждой из них есть традиционный «злодей», выполняющий традиционную сюжетную функцию всех злодеев в пьесах — направлять Действие к катастрофе. Ведь именно это делают профессор в «Дяде Ване», Наташа в «Трех сестрах» и Раневская в «Вишневом саде». В «Чайке» роль злодея делят между собой Аркадина и Тригорин.

Ибсен также стремился в начале своего творческого пути создавать крупные фигуры главных героев, носящие характер архетипов. Достаточно вспомнить Юлиана Отступника, Бранда, Пер Гюнта. Впоследствии, как это всем известно, в его творчестве произошел перелом, но даже и после этого Ибсен продолжал выводить в своих пьесах фигуры, пользующиеся заслуженной известностью как собирательные образы большой силы обобщения. Бернард Шоу говорил, что действие «Кукольного дома» может происходить в любом пригороде любой европейской страны. Рильке отмечал, что «Дикая утка» имела огромный, поистине всеобщий резонанс. Герой этой пьесы Яльмар, как указывали многие, являет собой архетип мелкобуржуазного идеалиста. Но вот самый поразительный пример: когда Зигмунду Фрейду понадобилось описать типичнейший случай определенного невроза, он, по его собственному признанию, не смог найти среди своих пациентов больного, чье заболевание было бы настолько же типичным во всех своих проявлениях, как невроз одной из героинь Ибсена. И поэтому в свой очерк «О типах характера» он включил жизнеописание Ребекки Вест.

Те, кто ратует против типов, противопоставляя им индивидуальное своеобразие неповторимой личности, сплошь и рядом идут в своих рассуждениях еще дальше и объявляют себя сторонниками драмы, в которой обрисовка характера превалирует над темой, сюжетом и диалогом. Тем самым они бросают вызов традиционной — Аристотелевой — точке зрения, согласно которой характер должен быть подчинен сюжету. Джон Голсуорси как бы полемизирует с Аристотелем:

«Человек — вот лучший из сюжетов... Драматург, приспособливающий своих действующих лиц к сюжету, вместо того чтобы приспособливать сюжет к характеру действующих лиц, совершает непростительный грех».

Поскольку подобные взгляды, вне всякого сомнения, возникли на почве современной драматургии, будет справедливо — и даже необходимо — разобраться в том, разделяли ли их — сознательно или бессознательно, в теории или на практике — основоположники современной драмы.

Ибсен рассказывал, что он трижды переписывал свои пьесы, причем все три варианта «значительно отличались один от другого в обрисовке персонажей, но не в действии». Иными словами, менялись мотивировки, а Действие оставалось неизменным. Далее Ибсен приводит такие подробности.

«[В первом варианте] я знаю моих персонажей не лучше, чем случайных попутчиков в поезде: мы познакомились и потолковали о том о сем. В следующем я знаю их так, как если бы прожил бок о бок с ними месяц-другой на курорте: мне известны основные черты их характера, знакомы их маленькие странности, однако не исключена возможность, что в каком-то важном отношении я глубоко заблуждаюсь. В последнем варианте я, наконец, знаю все о моих героях: мы давно и хорошо знакомы, это мои близкие друзья, в которых я не ошибусь и своего мнения о которых никогда не изменю».

Итак, черты характера, причем даже основные, могут оказаться обманчивыми «в каком-то важном отношении». В конечном счете мастер современной психологической драмы интересуется не столько используемыми им чертами характера и индивидуальными особенностями, сколько «каким-то важным» фактором, на который эти черты и особенности необязательно указывают. Ведь решающим моментом в создании Ибсеном образа фру Альвинг является, в конце-то концов, не великолепная обрисовка тех или иных черт ее характера в первых двух актах, а мучительное осознание ею самой, Освальдом и нами того факта, что вина, которую прежде она возлагала на мужа, лежит также и на ней. Другими словами,

Ибсен явно не на стороне Джона Голсуорси. В его драматургии действие отнюдь не играет вторую скрипку по отношению к характеру. Подобно драматургам предшествующих эпох, Ибсен заботится не столько о том, чтобы собрать побольше сведений о своих персонажах, сколько о том, чтобы высказать о них какую-то большую правду, которая осветит их словно вспышка молнии. При таком драматургическом методе характер тоже не играет вторую скрипку по отношению к Действию. Характер и Действие в пьесах Ибсена настолько хорошо скоординированы, что вопрос о приоритете того или другого теряет всякий смысл.

Если современная драма — это «сплошная психология», «сплошной характер», то, значит, Ибсен не модернист. Он — социальный драматург, причем в гораздо более глубоком смысле, чем тот, который вкладывали в эти слова современники Ибсена, восхвалявшие или, наоборот, критиковавшие идейное содержание «Кукольного дома» или «Привидений». Если главные действующие лица пьес Ибсена — фигуры в моральном плане негероические, они тем не менее обладают собирательным и обобщающим характером, что роднит их с героями минувших эпох. (Ведь нам свойственно забывать, что древнегреческий герой не обязательно был гладиатором или бойскаутом, но зато обязательно олицетворял свою общину: когда умирал он, умирали они, и наоборот.) Рильке говорил, что его поразила звучащая в «Дикой утке» тема судьбы, рока. Сам Ибсен однажды сказал: «Я не прекращу работу над своим персонажем до тех пор, пока не доведу до конца его судьбу», и в этой связи нам важно отметить, что у героев ибсеновских пьес есть не только характер, но и судьба. Что касается старой и избитой формулировки, согласно которой характер и есть судьба, то (если только ей не приписывается какой-то скрытый смысл) она вообще не соответствовала действительности вплоть до появления довольно слабой и чрезмерно психологической драмы двадцатых годов нашего столетия. Характер никогда не был судьбою *сам по себе*. Слово «судьба» всегда обозначало внешнюю по отношению к людям силу, которая обрушивалась на них, «ту силу, что, живя вне нас, свершает

справедливость» или, наоборот, несправедливость. Идея, что судьба целиком и полностью заключена в самом человеке, приводит к созданию не ибсеновских пьес, а в лучшем случае таких произведений, как пьесы Юджина О'Нила, в которых психология совершает грех кровосмешения с психологией. У Ибсена, так же как и у его предшественников, судьба обозначает нечто такое, что, как мы говорим, «носится в воздухе» и что для драматурга так же реально, как надвигающаяся гроза в душный день. Героям Ибсена и Чехова присуща одна важная особенность: все они носят в себе и как бы распространяют вокруг себя чувство некой обреченности, более широкое, чем ощущение личной судьбы. Поскольку печатью обреченности в их пьесах отмечен весь уклад культуры, оба они выступают как социальные драматурги в самом широком смысле этого понятия. Выведенные ими персонажи типичны для своего общества и для своей эпохи.



ПРЕВЫШЕ ТИПИЧНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО

Впрочем, было бы нечестно оборвать на этом наши рассуждения, оставив читателя при убеждении, что Ибсен и Чехов были не только сторонниками драматургии типического, но и решительными противниками драматургии индивидуального. Ибсену принадлежат следующие слова, под которыми вполне мог бы подписаться и Чехов:

«Прежде чем я напишу хотя бы одно слово, в моем сознании должен полностью и целиком сложиться характер. Я должен заглянуть в каждый уголок души моего героя. Я всегда иду от индивидуума, личности. Художественное оформление спектакля, драматический ансамбль — все это приходит само собой и ничуть меня не беспокоит, если только я уверен в жизненности героя как личности во всех проявлениях его человеческой сущности. Наряду с этим я должен вплоть до последней пуговицы представлять себе костюм моего персонажа, его осанку и походку, его манеру держать себя, тембр его голоса».

Подобное высказывание характеризует вид драмы, который в свое время был таким же новшеством, как, скажем, елизаветинская драма в век Елизаветы. И если мы позволяем себе оценивать такую драму отрицательно, то виной тому — поделки, являющиеся продуктами последовавшего в двадцатом веке упадка этой новой драматургии, по которым мы главным образом и судим о ней. Ибсен и Чехов принадлежали к числу лучших выразителей современной идеи значимости отдельной личности *в искусстве*. Слова «в искусстве» призваны подчеркнуть, что здесь и речи не может быть о пропаганде какого бы то ни было «изма». И уж индивидуализм-то они, во всяком случае, видели насквозь. Хваленый индивидуализм экономики свободной конкуренции доказал свою враждебность полнокровной жизни индивидуальной личности. Более того, он душил человеческую личность. Ибсен и Чехов были противниками этого индивидуализма, потому что они являлись сторонниками индивидуальности. При всем различии их манеры творчество каждого проникнуто чувством любви к человеку как к отдельной личности. Судя по всему, ими был разработан новый метод изображения характера, который, за неимением более удачного слова мы назовем «биографическим». Теперь персонаж обретает *историю жизни*, причем, если драматург не может изложить ее в одном каком-нибудь монологе, он сообщает сведения о прошлой жизни персонажа по кусочкам тут и там, с тем чтобы читатель или зритель смог впоследствии сложить их воедино. Эта «биографичность» героев наряду с введением в пьесы — под влиянием романа — емких реалистических деталей, по-видимому, и представляет собой наиболее своеобразную черту «новой драмы» в плане создания характеров.

Однако из только что сказанного никак не вытекает, что персонажей «новой драмы» следует считать «индивидуумами, а не типами»: во-первых, им присущи упомянутые выше типические черты; во-вторых, термину «индивидуум» не хватает ясности. Да и само понятие «тип», пользу которого мне, как я надеюсь, удалось продемонстрировать, полезно лишь до известного предела. Когда дело доходит до подразделения «типов» на

две категории, причем одна из них оказывается сложной и включает в себя Гамлета, вполне простительно спросить: а нельзя ли, в конце концов, назвать Гамлета «индивидуумом»? Это значило бы дать наименование «индивидуум» понятию «сложный тип»!

На каком-то этапе от разграничения на типическое и индивидуальное волей-неволей приходится отказаться, потому что интерес великих драматургов к характеру, будь то типическому или индивидуально своеобразному, имеет свои пределы (чего нельзя сказать о некоторых теоретиках, чей интерес к характеру поистине беспределен). Аристотель отметил это обстоятельство, но его высказывания могут быть истолкованы в том смысле, что он ставит его в зависимость от другого тезиса: сюжет важнее характера. Сам по себе сюжет не может быть важнее характера. В дальнейшем я покажу, что отнюдь не сюжет, а вся пьеса в целом важнее каких-то отдельных ее компонентов. То же самое можно сказать и о характере. Характер подчинен чему-то еще, причем это подчинение ставит его в строгие и узкие рамки. Сюжет, диалог и тема, не говоря уже о сценическом воплощении, налагают на драматурга определенные требования, мешающие ему высказать многое из того, что он мог бы поведать о людях. Иначе говоря, возможности создания драматургом «типов» или «индивидуумов» строго ограничены.

Когда я говорю, что интерес драматурга к изображению характера имеет свои пределы, я имею в виду также и то обстоятельство, что он видит людей не только как те или иные характеры, индивидуальные или типические. А в каком еще качестве можно их видеть? И что такое характер? Здесь достаточно будет сказать, что в реальной жизни слово «характер» обозначает нечто малопривлекательное. В труде Вильгельма Райха «Анализ характера» последний изображен как нечто вроде лат, которые ребенок надевает, чтобы защититься от внешнего мира, — этакий черепаший панцирь для психики. Шандор Ференци выразил весьма схожую мысль: «Характер — это... своего рода ненормальность, конкретный способ реагировать, доведенный до автоматизма». Литературные «характеры», конечно, не сводятся только к этому, но определения,

подобные вышеприведенному, напоминают нам о том, что даже в литературе характер в значительной степени является всего лишь представлением — представлением человека о самом себе, представлением автора о человеке. Такие представления складываются по установившимся шаблонам, соответствуют привычным условностям. Говоря о «прекрасно выписанном характере», мы приветствуем старую рутину в новом выполнении...

«Ну а какое отношение имеет все это к характерам в пьесах?» — спросит читатель. Даже величайшие драматурги не могут обойтись без них и мирятся с неизбежно сопутствующей им упрощенностью. Но мы уже видели на примере «Отелло», как драматург может перейти от характера главного героя к его человеческой сущности. Шекспир чаще всего бывает заинтересован не столько в том, чтобы наделить своих героев теми или иными чертами характера, сколько в том, чтобы продемонстрировать, что это живые и земные люди. Когда мы отождествляем себя с тем или иным персонажем Шекспира, наши чувства лучше всего могут быть переданы не фразой «Я и есть этот человек — ведь у меня те же черты характера», а совсем по-другому: «Становясь этим человеком, я понимаю, что значит быть живым». Потери, которые драматургия несет при изображении характера, восполняются конкретным воспроизведением динамики живой жизни.

В этом есть своеобразная простота, заставляющая вспомнить замечание Гёте о том, что всякое искусство поверхностно, ибо искусство имеет дело с внешней стороной жизни. Замечание это, справедливость которого применительно к живописи вполне очевидна, в некоторых отношениях столь же верно и применительно к драме. Для драматурга внешняя сторона жизни состоит в том, что люди ходят, стоят, сидят, разговаривают, кричат, поют. Изображение такого рода действий на сцене и есть театр.

У Бенжамена Констана есть одно очень емкое высказывание о «том волнообразном изменчивом движении, которое свойственно человеческой природе и которое как раз и образует конкретных людей». Драматург в первую очередь воспроизводит эту волнообразность движения, эту изменчивость, которая образует нас и составляет нашу

сущность, а уж затем изображает характеры. И пожалуй, драматургам следовало бы внушить, что, вместо того чтобы создавать характеры, они призваны вдыхать в своих действующих лиц жизнь. Ведь в этом они, так сказать, уподобляются богу, который, как известно, на шестой день сотворил человека, хотя нам ничего не известно о том, был ли у этого человека характер.

«Весь театр экзистенциален, — пишет Этьен Сурио, — его высший триумф, его героический акт состоит в том, что он заставляет существовать воображаемые характеры». На мой взгляд, смысл этого изречения выявится во всей своей глубине, если мы сделаем ударение на слове «существовать», а не на слове «характеры». Драматург прежде всего стремится создать таких действующих лиц, которые были бы живыми существами. При этом подразумевается и конкретный способ их существования — действие. Обо всем этом писал еще Аристотель, а Джордж Сантаяна, развивая данную мысль в своей работе «Чувство прекрасного», добавил, что в таком своем стремлении драматург становится на позиции здоровой философии жизни.

«Сюжет синтезирует поступки и действия; он состоит в воспроизведении тех восприятий нашего опыта, в которых берет начало наше представление о людях и вещах; ведь характер можно наблюдать только по тому, как он проявляется в поступках... Действия являются для нас информацией, а характер — это выводимый из нее принцип».

Мне не хотелось бы, чтобы читатель пришел на основании моих слов к выводу, что поступки и действия происходят в вакууме и что характеры где-то обретают самостоятельное существование. Спору нет, художник-портретист может создать подобие какого-то одного конкретного лица. Казалось бы, почему бы и драматургу не последовать его примеру? Почему бы ему не вывести даже нескольких лиц, каждое из которых отличалось бы индивидуальной неповторимостью? Он мог бы попытаться сделать это, если бы характер в драматургии не выражался через действия. А ведь, как известно, «нет человека, который был бы, как остров, сам по себе», и

действия человека никогда не бывают отделены от других людей. Более того, они главным образом как раз и бывают направлены *на* других людей. Нас нисколько не удивляет вывод современной психологии, что даже самоубийство, этот последний поступок человека, направленный, казалось бы, только против самого себя, является в то же время актом агрессии по отношению к оставшимся в живых. Иной раз этот акт агрессии бывает направлен и против умерших — это значит, что самоубийца вымещает свою ненависть на человеке, которого давно нет в живых. В данном случае агрессия совершается в воображении: «Помучился бы такой-то, узнав о моем поступке!» Здесь мы имеем дело с действием человека, направленным на самого себя, но мы не можем добраться до сути его отношения с самим собой и даже не можем найти слова для описания этого отношения иначе как через его отношения с другими людьми, живыми или мертвыми.

В принципе драма изображает человеческие отношения, то есть поступки людей по отношению друг к другу — и ничего больше. Прочие вещи не изображаются на сцене, а только подразумеваются (если они вообще присутствуют в пьесе). Так, например, в «Короле Лире» природа и боги *подразумеваются*, а на сцене *изображаются* король и его подданные, отец и его дочери. Если литературные критики всячески подчеркивают вещи, которые только подразумеваются в пьесах, то они делают это на свой страх и риск. Надо полагать, что если бы подразумеваемое представляло для автора основной интерес, он не избрал бы форму драматического произведения. Прав был Мильтон, решивший не придавать драматической формы своей поэме, в которой он намеревался «оправдать перед людьми пути господни». И, напротив, великие произведения испанской религиозной драмы велики именно в силу того, что религиозная проблематика в них изображена экзистенциально, то есть через взаимодействие живых, полнокровных людей. Тогда как с точки зрения религии эти люди подвластны богу, с драматургической точки зрения даже сам бог подчинен им. К напряжению, существующему между искусством и жизнью, испанская религиозная драма добавляет напряжение между

искусством и религией. Этим и объясняется ее пламенный, волнующий характер. Богослов-католик Гилсон задавался вопросом, не связано ли каждое великое произведение искусства в известной степени с отречением от бога. Если это так, то о драматурге-католике можно сказать, что он постоянно играет с огнем. Несколько позже я постараюсь показать, что такая игра с огнем была любимым занятием великих испанских драматургов.

Век богословия позади. В наш век индивидуализма многих огорчает то обстоятельство, что в каком-то глубоко смысле драматург больше интересуется обществом, чем отдельной личностью. Карл Маркс говорил, что сущность человека представляет собой совокупность всех его общественных отношений, и в этом плане каждый драматург в глубине души своей — марксист, пусть даже общество он определяет в семейных, а не в классовых категориях. Все дело в том, что драматург, вместо того чтобы по аналогии с живописью стремиться к созданию статичных портретов, изображает динамику человеческих взаимоотношений. Вот почему наивного современного читателя поражает отсутствие в произведениях классиков драматургии «реальных людей». Он находит в этих произведениях только сюжет и тему. Ведь наивный современный читатель — индивидуалист, которому даже в голову не приходит, что сущность всего человеческого кроется не в мертвом грузе обособленного существования, а в живой игре взаимоотношений.

А как же монолог? — могут спросить меня. Может быть, по крайней мере он является драматическим средством создания индивидуального портрета? Похоже, что нет. Какую бы мы ни взяли вещь — «До завтрака» Юджина О'Нила, «Человеческий голос» Жана Кокто или даже поэму «Моя последняя герцогиня» Браунинга, мыслившуюся автором отнюдь не в виде пьесы, — всюду монолог представляет собой не больше как искусный прием, посредством которого автору удается изобразить отсутствующий персонаж так же реально, как если бы он находился на сцене, а во всех прочих отношениях продолжать развитие действия средствами ортодоксальной драматургии, то есть драматизируя отношения между

людьми. Что же касается монологов в пьесах обычного типа, то он с обеих сторон окружен диалогом, и его можно охарактеризовать как продолжительную реплику «в сторону», когда драма человеческих отношений в течение какого-то короткого времени передается с помощью иных изобразительных средств (то есть с помощью прямого обращения к зрителю).

Что видим мы во время представления на сцене какой-либо пьесы? Мы видим прежде всего неожиданные встречи и живое общение людей друг с другом, происходящие подчас в какой-нибудь живописной обстановке. Мы видим только это и — в принципе — ничего больше: скажем, если в спектакль вводятся элементы акробатики, то это делается либо, как говорится, «сверх программы», либо для того, чтобы придать большую наглядность общению. Изречение, гласящее, что драма родилась в момент, когда из хора выступил вперед солист и произнес монолог, следовало бы, пожалуй, несколько переиначить: драма родилась в тот момент, когда из хора выступили вперед два солиста и начали диалог. А может быть, первый солист вступил в разговор с самим хором, и диалог впервые возник именно таким образом. Так или иначе, живое общение является альфой и омегой всякого известного нам драматического представления.

Определив место личного общения в самом центре процесса жизни, а значит, и процесса лечения (то есть коррекции жизненного процесса), Дж.-Л. Морено, основоположник «психодрамы»¹, проявил себя подлинным знатоком психологии драматического. Ведь в личном общении, освобожденном от действия всяческих запрещающих факторов, мы принимаем самое полное и открытое участие в наиболее прямом и непосредственном из всех видов взаимоотношений, на которые мы способны, — во взаимоотношении с другим человеком. Подобное живое общение представляет собой настоящую «сцену из пьесы»: оно полностью разыгрывается. Взглянем теперь на дело с другой стороны. В пьесах содержится великое множество сцен, в которых встречаются два человека. Даже

¹ См. раздел «Психодрама» в гл. 5 наст. кн.

сцены с участием многих персонажей сплошь и рядом оказываются, по существу, сценами встречи двух людей. «Не в добрый час я при сиянье лунном /Надменную Титанию встречаю» (3, 148). Присутствие свит эльфов в этой знаменитой сцене из «Сна в летнюю ночь» ничуть не мешает ей быть в основном сценой встречи царя и царицы эльфов. С натуралистической точки зрения должны казаться сущей нелепостью столь частые «случайные встречи» многочисленных пар в драме. Встреча — это свидание с судьбой. Скрещиваются пути людей, и могут скреститься мечи.

Здесь мы вплотную подходим к парадоксу «драмы и жизни»: жизнь драматична, но ее драматизм невозможно выделить и изобразить на сцене, не сделав при этом отступлений от обыденного образа действий людей. В нашей повседневной жизни царят сдерживающие факторы и внутренние запреты. Встречи чаще всего не ведут к живому общению. Да оно и не может быть иначе: ведь сколько бы тогда они причиняли нам неудобств, как изматывали бы и опустошали нас! Не беспрестанные встречи-поединки как акты общения с другими людьми, а средства держать людей на почтительном расстоянии — вот что нужно человеку в быту. В качестве таких средств ему служат вежливые манеры, этикет, приличия, условности. Мы говорим: «Рад вас видеть» — при встрече с человеком, которого мы вовсе не рады видеть, ибо мы не хотим обидеть его. Благодаря этому нам не приходится разыгрывать «сцену», в которой один оскорбляет, другой оскорбляется, и дело, быть может, доходит до дуэли и гибели обидчика или обиженного. На театральных подмостках это была бы подлинная сцена, *scène à faire*. В театре жизнь предстает лишенной внутренних тормозов и запретов — жизнь разыгрывают на сцене во всей ее полноте. Не в этом ли, кстати, следует искать объяснения тому факту, что живо воспринимать жизнь, изображаемую на сцене, мы способны лишь в течение какой-нибудь пары часов подряд? Что касается средств, с помощью которых мы удерживаем жизнь на почтительном от себя расстоянии, то для выполнения этой своей естественной бытовой функции они на сцене не нужны;

впрочем, сценическая жизнь без них тоже не обходится: иной раз они фигурируют как наглядное подтверждение того, что люди действительно прибегают к таким средствам, иной раз (в комедии) — как указание на то, что поведение действующего лица носит не однозначный, а двойственный характер. Комедия нравов, как это явствует уже из названия, специализируется на показе зрителям упомянутых средств, но подлинным произведением искусства ее делает изображение того, как эти средства, назначение которых состоит в том, чтобы помогать людям скрывать свои чувства и избегать подлинного общения, не достигают своей цели. Комичность положения как раз и состоит в том, что персонажи, церемонясь и манерничая, пытаются уклониться от живого общения, но это им никак не удается. Пожалуй, наибольший комизм достигается при ситуации, когда он и она своей манерой поведения как бы показывают, что никакой любви между ними нет, тогда как на самом деле они в это же самое время поддаются взаимному влечению. Как тут не вспомнить Мирабеля и Милламанту Конгрива!

На сцене каждая встреча — это акт общения. Для того чтобы показать в театре встречу, не являющуюся актом общения (скажем, беседу двух лиц, не слушающих друг друга), автор должен либо дать ее в сопровождении актов подлинного общения между другими персонажами, либо сделать так, чтобы встреча, не носящая характера живого общения, в конце концов обернулась бы таковым. Последнее может быть пояснено на примере встречи Альцеста и Оронта в первом акте «Мизантропа». Эти двое не могут встретиться в духе взаимного уважения или даже взаимного понимания. Вот почему они с такой утонченной любезностью воздвигают между собой глухую стену. Но если ни один из них не может относиться к другому с уважением, причем один не понимает другого, то зато оба они кипят гневом. И вот наконец на почве этого роднящего их сходства возникает живое общение — и сцена обретает законченность.

Двухплановая по самому своему существу жизнь комедийных персонажей усложняет характер таких актов общения. В более простом виде последние можно

наблюдать в трагедии и драме. Мысль Морено о роли личного общения может быть развита с помощью идей Мартина Бубера, который в 1910 году принадлежал к тому же, что и Морено, кружку молодых венских интеллектуалов. Жизнь в подлинном общении — это жизнь, которой мы хотели бы жить, если бы смогли пренебречь предписаниями здоровой жизненной психологии — так сказать, требованиями гигиены и эффективности установившейся системы малых связей. Бубер утверждал, что в тех встречах, которые не становятся актами живого общения, мы низводим других людей до уровня предметов, превращая своих ближних в неодушевленное «оно». В живом общении человек, с которым вы имеете дело, — это уже никакое не «оно». Это неизбежно «ты», Thou, Du, Tu, наконец, «вы», если язык имеет только вежливую форму. Интересно отметить, что большинство знаменитых подлинных встреч и актов живого общения между «я» и «ты» происходит — помимо «реальной жизни» — в диалогах персонажей, созданных великими мастерами драматургии. Надо ли добавлять, что каждая хорошая сцена в любой пьесе по большей части сводится к такому живому общению? Можно ли выразить «я люблю тебя» четырнадцатилетних влюбленных или «я люблю тебя» снедаемых страстью любовников с большей полнотой, чем это сделано в «Ромео и Джульетте» и «Антонии и Клеопатре»?

Хотя нам постоянно прививают убеждение, будто в жизни, изображаемой на сцене, нас интересует прежде всего характер отдельных личностей, в действительности нас больше увлекает и захватывает в театральном представлении нечто другое — зрелище более близкого и глубокого общения людей друг с другом, а значит, и более глубоких и тесных отношений между людьми, чем все то, что имеет место в реальной жизни. Такие отношения устанавливаются в результате подлинных актов живого и искреннего общения, где (если не считать исключений, которые показательны сами по себе) каждое «я» находит свое «ты».

(Пьесы хороших драматургов, в которых ставится под сомнение самая возможность существования подобных отношений, не составляют исключения. Для того чтобы

сказать, что люди не в состоянии войти в тесный душевный контакт друг с другом, Брехт был вынужден ввести в свою пьесу «В чаще городов» сцены, где они вступают в такой контакт, — пусть даже этот контакт носит садистско-мазохистский отпечаток. В пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, стремясь показать, как мучается Отец в результате явной оторванности от всех людей на свете, применяет такой прием: он снова и снова повторяет травмирующую встречу Отца с Падчерицей. Чувство одиночества приходит после травмы; таким образом, для определения этого чувства Пиранделло вынужден вновь сослаться на травму.)



ВЕЩЕСТВО, ИЗ КОТОРОГО СОЗДАНЫ СНЫ

Теперь мне хотелось бы коснуться элемента величия в драматической характеристике, поскольку это имеет прямое отношение к делу. «Великие» характеры — Гамлет, Федра, Фауст, Дон Жуан — таят в себе что-то загадочное. В этом отношении они составляют резкий контраст с персонажами — ну хотя бы современной психологической пьесы, которые до конца *объяснены*. В подобной современной пьесе бросается в глаза наивно-рационалистический подход к делу: все в ней или имело ранее, или получает по ходу действия рассудочное объяснение, а весь состав действующих лиц напоминает гряду потухших вулканов. Загадочность великих персонажей помимо всего прочего связана с тайной жизни и смерти, она как бы подводит к мысли о том, что жизнь — это огонек среди бескрайней тьмы.

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь (8, 192).

Эти строки так часто цитируются, что мы порой забываем, что их можно — вернее, даже нужно — понимать как окончательный вывод, к которому пришел

величайший из драматургов в отношении людей, этого центрального объекта его творчества. Как верны эти слова применительно к людям, населяющим пьесы Уильяма Шекспира! Как точно они отражают жизнь, показанную в этих пьесах, — ослепительно яркую в центре и постепенно теряющую яркость у той грани, за которой начинается философская тайна!

Мотив этой тайны мощно и величественно звучит во всех греческих трагедиях; звучит он также и в греческой комедии. Отсутствует он в латинской драме, в результате чего она так и осталась второстепенным явлением искусства. В пьесах Расина всегда ощущается присутствие этой тайны, у Корнеля же это чувство сопричастности тайне бытия появляется лишь тогда, когда ему удастся побороть в себе мучительное и противоречивое стремление к правде вещей. Это чувство сопровождает всех великих Фаустов и Дон Жуанов, как бы ни менялись интерпретации их характеров. Вступительные монологи доктора Фаустуса сразу же говорят нам, что мотив этой тайны звучит в драме Марло; мы безошибочно распознаем этот мотив уже на первой странице «Севильского озорника»:

О, предвечный!

Кто со мною?

Первый встречный!¹

В начале девятнадцатого века чувство философской тайны жизни передавали в своих пьесах Клейст и Бюхнер; в конце Ибсен, Стриндберг и Чехов. Пиранделло облакает это чувство в характерную для двадцатого века форму: оно исходит у него от персонажей пьес, которые как бы все еще находятся в процессе создания. Даже в творчестве Шоу временами проскальзывает это чувство, как, например, в образе Жанны в последних сценах с ее участием. Бертольт Брехт сознательно ни за что бы не стал выражать это чувство в своих пьесах, но, сам того не желая, он наделил им Галилея и Мамашу Кураж — архетипы, созданные им путем раздвоения собственного «я».

¹ *Тирсо де Молина*. Комедии, т. 2. М.: Искусство, 1969, с. 149.

Раз окончательное впечатление от величия драматических образов — это впечатление тайны, то и здесь мы находим подтверждение той мысли, что нам, зрителям, не следует требовать — или ожидать, — чтобы все персонажи были либо заранее предопределенными абстрактными типами, либо вновь созданными конкретными индивидуумами. Таинственный характер — это характер, который не очерчен до конца: нельзя сказать, чтобы он был совершенно неопределенным (ведь тогда вообще не было бы никакого характера, а таинственность обернулась бы простым сумбуром); скорее, его незаконченность похожа на незамкнутую окружность. В качестве общепризнанного примера такого характера можно назвать Гамлета. Действительно, что представляют собой все новые и новые определения, которые давали и дают этому характеру бесчисленные исследователи, как не попытки замкнуть круг, умышленно оставленный Шекспиром незамкнутым? Попытки эти отнюдь не так уж неразумны — неразумны лишь те литературоведы, которые полагают, что великий геометр забыл замкнуть окружность по чистой случайности.





ДИАЛОГ



КАК НАМ НРАВИТСЯ ГОВОРИТЬ!

Вся литература слагается из слов; особенность пьес состоит в том, что они слагаются из слов, которые должны быть произнесены. Правда, вслух можно прочесть вообще любое литературное произведение, но пьесы, в отличие от прочей литературы, специально пишутся для того, чтобы их читали вслух. Драма изображает людей, которые говорят, — вот почему, для того чтобы показать драму, театр нанимает людей, умеющих говорить со сцены. Это обходится дорого. И ничто так наглядно не свидетельствует о том интересе, с которым люди слушают произносимые со сцены слова, как их готовность платить деньги за это удовольствие.

Иной раз случается слышать, как взрослые люди уверяют, что они знают иностранный язык, хотя не умеют говорить на нем и не понимают устной речи. Каждому, кто пытался изучить язык подобным манером, известно, как мало дает нам такое владение языком. Слова и выражения, заученные с написанного («Поворот направо», «Осторожно, злая собака»), быть может, и имеют некоторую практическую пользу, но они никогда не смогут значить для нас то же, что слова и выражения языков, на которых мы свободно говорим. Ведь роль языка далеко не сводится к сугубо практической пользе. В некоторых руководствах проводится мысль, будто дети выучивают слова, чтобы просить то, что им нужно. На самом же деле у детей есть более действенный способ потребовать все, что им

может понадобиться, — громко заплакать, причем они прибегают к нему и до и после того, как научатся говорить. Всякий, кто слушал лепет двухлетних малышей, знает, что они говорят не столько ради того, чтобы добиваться, чего им хочется, сколько ради удовольствия говорить. В двухлетнем возрасте мой сын Филип изрек: «Мама, не говори! Филип говорит!» Ему нравилось слушать звук собственного голоса, и от взрослых он отличался только лишь тем, что совсем не стыдился этого.

В день шестой господь сотворил человека, и человек изрек: «Человек говорит!» — после чего он заговорил и, не переставая, говорит до сих пор. Онтогенез повторяет филогенез. Каждый из нас мог бы чистосердечно признаться: «Я хотел бы говорить без умолку». Чем это объясняется? Ну, прежде всего тем, что Нарцисс — всегда Нарцисс: в зеркало он смотрелся только потому, что еще не изобрели магнитофона. Среди всех известных нам форм и проявлений жизни речь является главнейшим способом самоутверждения людей, будь то младенец в колыбели или проповедник на кафедре, обитатель бревенчатой хижины или Белого дома. И не такое уж это безобидное занятие — говорить. Человеческую речь часто сравнивают с брачными песнями птиц, но ее можно с таким же успехом сравнить и с рычанием голодных зверей. В своем ненасытном стремлении причинить боль друг другу люди прибегают и к пулям и к словам, причем на одну пулю приходится миллион слов, ибо слова в еще большей степени, чем пули, позволяют им сочетать предельную враждебность с предельной трусостью.

Интересно отметить, что психоанализ представляет собой лечение исключительно словом. Врач и пациент только говорят — либо молчат в паузах разговора. Этот метод лечения является, пожалуй, еще большей заслугой Фрейда в деле познания загадок Слова, чем десяток томов его собрания сочинений. Ибо по тому, как человек говорит, можно узнать о нем все, что угодно. Даже если не вдаваться в содержание слов, можно составить о говорящем полное представление, анализируя погрешности его речи: неумение вовремя остановиться или, наоборот, вовремя начать, запинки, нежелание помолчать, чтобы

дать собеседникам возможность ответить. Отсутствие стиля — это человек!

Как установил Фрейд, люди постоянно выдают себя. Других, подобно Иуде, они могут предать поцелуем, себя же они чаще всего предают словом. Фрейд с его пристальным вниманием ко всему, что важно для изучения психики человека, еще на заре своей научной деятельности заинтересовался такой странной на первый взгляд темой, как оговорки и вообще всякие ошибки речи. Читая его исследование на эту тему, мы обнаруживаем, что нашему языку свойственно делать оговорки и что, прежде чем претворить свои ошибки в дела, люди обычно совершают их в мыслях и словах. До того как был убит Юлий Цезарь или, скажем, король Дункан, принималось решение убить их, решение, облеченное в слова. Вот здесь-то и открываются широкие возможности перед драматургом.

О великих ораторах мы говорим, что они зачаровывают слушателей. Волшебство в более буквальном смысле этого слова с самого начала преследует именно эту цель — зачаровать. С помощью слов мы надеемся получить власть над вещами. Вера в волшебство — это вера в беспредельное могущество слов; в то, что, если правильно заклинание, слова сдвинут с места горы. Вера в слова всегда была более крепкой и более распространенной, чем вера в бога. Попав в беду, люди, не верящие в бога, мысленно произносят молитвы, эти словесные формулы верующих. Поступая так, они отнюдь не обретают веру в бога, а просто-напросто проявляют свою веру в слова. Для людей образованных выражение «магия слов» носит фигуральный характер. Оно охватывает широкий круг явлений как положительных, так и отрицательных. Гитлер ведь тоже владел «магией слова». Что касается положительных явлений, то «магия слова» — это помимо всего прочего и магия литературы, в особенности литературы драматической.

Кроме того, это выражение означает, что каждый человек хотел бы говорить не только непрерывно, но и несравнимо лучше других. В возрасте двух, а может быть, и трех-четырёх лет мы уверены, что и то и другое нам доступно, но с годами мы утрачиваем наряду с другими также и эту иллюзию, что не так уж и плохо, ибо в мире,

населенном миллионами и миллионами людей, вряд ли жилось бы удобней, если бы каждый человек говорил не умолкая. Разочаровавшись, мы замолкаем и впервые начинаем внимательно слушать. По счастью, в нашем сознании имеется механизм, благодаря которому мы не умираем от зависти, услышав недосыгаемо прекрасную речь. Механизм этот называется актом отождествления. Если не можешь превзойти их, присоединяйся к их компании. Если вам не дано стать великим оратором, отождествляйте себя с великими ораторами. Когда мы распеваем в ванной «O Sole Mio», нам кажется, что мы ничем не уступаем Карузо. Но раз уж мы соперничаем с Карузо, то можем соперничать и с Уинстоном Черчиллем, Демосфеном, Лоренсом Оливье, Дэвидом Гарриком, Оскаром Уайльдом и Бернардом Шоу. Если не принимать такое соперничество всерьез, оно представляется вполне здравым и даже необходимым явлением — иначе как бы могли мы поддерживать живую, непрерывную связь между собой и великими словами? «В конечном счете, — писал Ницше, — из самого себя не выскочишь». Независимо от того, отражает ли это замечание всю истину, оно привлекает внимание к определенным неизменным пределам, ограничивающим наши способности и возможности. Человек, не наделенный от природы красноречием, «подключается» к красноречию других. Похоже, никто не может обойтись без красноречия: оно нужно всем, а тяга к нему просто непреодолима. Мы можем пожалеть об этом обстоятельстве, столкнувшись с красноречием какого-нибудь демагога или странствующего проповедника, но благодаря ему же вечно сохраняется живой интерес людей к великим произведениям драматургии, в основе которых лежит, по словам Рональда Пикока, «голос поэта».



ДРАМАТУРГ КАК ЛЮБИТЕЛЬ ПОГОВОРИТЬ

Почему мы не умеем говорить выразительно? Почему мы не только не обладаем ораторским даром, но даже в обычной беседе говорим не так, как нам хотелось бы?

Процесс говорения затрагивает всего человека, разговор между людьми затрагивает все общество. Отточенная до совершенства речь могла бы существовать разве что в утопическом обществе суперменов. Среди же простых смертных в известных нам человеческих обществах язык еще далек от совершенства. Люди либо говорят не то, что нужно, либо не говорят того, что нужно. Одни говорят слишком много, другие — слишком мало. Некоторые же говорят попеременно — то слишком много, то слишком мало. Одни никак не могут остановиться, другие не могут начать. В Соединенных Штатах был президент, который частенько запутывался в своих фразах. От беседы осталось одно лишь название: в реальной жизни люди говорят, не слушая друг друга. Познакомившись с человеком, пользующимся репутацией «самого блестящего собеседника нашего времени», убеждаешься в том, что это всего-навсего сочинитель самых длинных в мире монологов. Познакомившись кое с кем из людей, которых считают самыми большими мудрецами современности, обнаруживаешь, что от застенчивости они вообще не открывают рта.

Будучи животным, умеющим говорить, человек не очень преуспел в этом своем умении. И в каждом из нас, за исключением особо бойких говорунов, живет сознание собственного косноязычия, бессилия выразить словами все, что тебе хотелось бы сказать, которое является могущественной, хотя и отрицательной силой — языковым компонентом выпавших на долю человека страданий. Сознание собственного косноязычия говорит об уважении к выразительной речи. Чем косноязычней мы сами, тем больше у нас оснований жаждать красноречия. Ведь в конце концов в детстве мы приучаемся говорить, потому что нас со всех сторон окружают взрослые, которые говорят так складно и так быстро, как мы не надеемся говорить даже в самых наших смелых мечтах. Ощущение несовершенства нашей собственной речи и сознание того, что где-то вне нас существует совершенство, порождает у нас чувство уважения к красноречию. Разумеется, в нежном детском возрасте мы не понимаем того, что именно говорят взрослые: мудрость и правдивость их речей мы принимаем на веру. Впрочем, в детстве принимать на веру легко и естественно.

Если слова — это волшебство, то и волшебство нуждается в словах для своих заклинаний. Назвать демона по имени, найти для него слово-заклятье значит изгнать его. Подобно тому как малыши благоговейно воспринимают воображаемое красноречие взрослых, взрослые с благоговением воспринимают речи тех, кто в умении владеть словом превосходит их настолько же, насколько они превосходят детей. Оратор производит на нас тем большее впечатление, чем менее выразительно говорим мы сами.

Такова жизнь. Всякое искусство возмещает несовершенство жизни. За скверную писанину наших будней литература вознаграждает нас великолепной прозой, вызывающей восторг и изумление. За низкую культуру речи в нашем повседневном окружении драма вознаграждает нас, давая возможность изумляться и восторгаться прекрасным языком своих персонажей. Драма — это мечта любителя поговорить и реванш молчальника. Еще бы, ведь она сплошь состоит из разговоров! Пьесы пишутся людьми, которые одержимы желанием говорить и только говорить, обращаясь к аудитории, которая согласна оставить все занятия и внимать этим речам.

Желание «говорить и только говорить», понятно, включает в себя желание одному играть все роли. «Подходит ко мне начальник и говорит...» И вот в повествовательную форму устной речи вводится диалог, изображаемый одним лицом, этот коронный номер всякого любителя поговорить. Безумолчный говорун говорит попеременно от многих лиц, причем в большинстве случаев такой солист, по-настоящему бойкий на язык, проводит определенную подготовительную работу: он слушает и запоминает то, что говорят другие. Да и все мы понемногу слушаем и запоминаем — ведь в противном случае мы бы не знали, что именно говорит, подойдя к нам, начальник, и не смогли бы впоследствии придумать блестящий ответ, который почему-то не пришел нам в голову сразу. Поскольку большинство диалогов создается в мечтах, где обыкновенный человек — это драматург, сочиняющий для самого себя, всякий, кто рассчитывает стать драматургом, творящим для обыкновенного человека, по необходимости начинает с изучения мечтаний этого последнего.

Мы любим повторять, что искусство драмы чуждо идеализации, и в определенном смысле так оно и есть: драма не приукрашивает мрачную сторону жизни. Но есть среди отрицательных явлений жизни одно, которое драма может и должна приукрашивать (что чаще всего ей прекрасно удается), — это наше косноязычие и наша неразговорчивость. Косноязычие и молчаливость могут быть использованы в пьесе только в исключительных случаях, для достижения особых целей. Например, для того, чтобы показать, что тот или иной персонаж косноязычен. Этого эффекта можно достичь, либо окружив реплики косноязычного персонажа выразительной речью других действующих лиц, либо преувеличив это косноязычие до комичной гротескности. Однако построить всю пьесу на молчании — это значит написать сценарий пантомимы, а построить всю пьесу на косноязычных речах — это значит написать плохую пьесу. Мне неизвестны истинные исключения из этого правила. Кажущимися исключениями являются пьесы, в которых язык персонажей плох лишь местами, и пьесы, в которых автор, изображая косноязычных людей, ухитряется сделать это посредством хорошо написанного диалога. Последнее на первый взгляд представляется прямо-таки невозможным, но на самом деле это удавалось многим драматургам. Оказывается, из нескладных, запинаящихся высказываний людей, не умеющих как следует выражать свои мысли, можно создать красноречивый и выразительный диалог. Пожалуй, первым доказал это Бюхнер в «Войцеке». Через некоторое время я еще остановлюсь на драме, отвергающей красноречие. Она действительно представляет собой исключение. Общее же правило состоит в том, что на сцене язык, которым мы говорим в жизни, идеализируется. Драматург берет речь Эйзенхауэра и переделывает ее так, чтобы она зазвучала как речь Черчилля. Этим главным образом и объясняется прелесть драматического диалога — прелесть выразительности, доведенной до совершенства. Здесь получает выражение все, что должно быть выражено. Каждый говорящий высказывает все, что он должен был высказать причем высказывает он это в совершенной форме, соответствующей данному контексту, то есть в

одних случаях остроумно и кратко, в других — поэтично и отточенно и так далее. Быть может, все это само собой разумеется, но перед лицом царящей в мире путаницы и неразберихи и неспособности большинства людей проявить в нужный момент находчивость хороший диалог сам по себе служит источником наслаждения и поражает как нечто достойное изумления.

Бюхнер добивается выразительности в изображении косноязычия Войцека, но создание вокруг такой фигуры целой пьесы было делом беспрецедентным. Шекспир, например, вводит в пьесу — чтобы зритель посмеялся — косноязычного Догберри, но спустя сцену-другую спешит от него избавиться. Ибо вообще-то в драме нет места людям, не умеющим говорить. Из того факта, что пьесы Расина изобилуют длинными монологами, было бы неправильно заключить, что автор хотел изобразить чрезвычайно говорливых людей, но зато вполне правомерен другой вывод: поддающаяся истолкованию часть любого из созданных Расином характеров представляет собой исчерпывающе полное словесное выражение самых тяжелых человеческих ситуаций. В реальной жизни никому из нас не удавалось полностью выразить в словах все, что мы думаем и чувствуем в таких ситуациях. В жизни найти слова, могущие выразить то, что творится у нас на душе, когда с нами случается что-нибудь ужасное, так же немыслимо, как найти этим своим чувствам музыкальное выражение и запеть наподобие героя оперы Верди или Вагнера. Говоря о характерах Расина, мы имеем здесь в виду не столько обрисовку конкретных ролей, сколько творческую предпосылку, предполагающую, что человек способен выразить свою сущность в словах. Драматург исходит из того, что люди раскрываются в своих речах. Слова служат для обозначения их человеческой сущности. Вспомним слепо-глухо-немую девочку Элен Келлер¹, человеческая природа которой смогла проявиться только после того, как она научилась понимать слова.

¹ Жизненная история этой девочки, ставшей впоследствии известной писательницей, положена в основу пьесы У. Гибсона «Сотворившая чудо». (Примеч. пер.)



КРАСНОРЕЧИЕ В ДИАЛОГЕ

Вообще говоря, драматург должен писать красноречиво; иными словами, язык каждого персонажа и всей пьесы в целом должен намного возвышаться над уровнем языка нашей повседневной жизни. Уже само по себе это является задачей таких грандиозных масштабов, что в некоторые исторические периоды разрешить ее так и не удавалось. В другие периоды истории для достижения такого языкового уровня требовались усилия целой плеяды драматургов. Общеизвестно, что красноречие ранних пьес Шекспира представляет собой достижение не одного только Шекспира, но также и тех его предшественников, которые стали писать белым стихом и постепенно придали ему большую выразительную силу. В истории драматургии выковыванию такого языкового оружия по праву принадлежит одно из первых мест. Красноречие французской драмы семнадцатого века было бы просто невозможно без александрийского стиха, который как будто специально был разработан к моменту появления на драматургическом горизонте Франции Расина. В соответствии со сложившейся традицией драматурги оперируют не бытовым языком обыкновенного человека, а языком, над повышением выразительности которого много поработали его предшественники и коллеги и который превращен их совместными усилиями в особо сильное изобразительное средство, принадлежащее не жизни, а литературе.

«Le théâtre, — пишет Робер Бразильяш, — c'est le style». Стиль же — опять-таки в соответствии с традицией — устанавливается поэтом, а отнюдь не художником-декоратором, режиссером-постановщиком или актером, ибо все они должны применяться к стилю, которым написано драматическое произведение. Однажды я спросил Жана Вилара, какое качество пьес Поля Клоделя позволило ему с успехом разыгрывать их перед необразованной шахтерской аудиторией. «L'éloquence», — ответил Вилар и стал доказывать, что без «l'éloquence» ни одна трудная пьеса не будет воспринята зрителем.

Но ни понятие «стиль», ни понятие «красноречие» не определяют сущности драматического диалога, ибо оба они свойственны и всем прочим литературным формам. От остальных видов литературы диалог отличается именно тем, что это есть диалог, а не монолог, обмен словами, а не словоизлияние одного лица. Правда, диалог встречается также и в романе, но роман, целиком состоящий из диалогов, был бы скорее пьесой, чем романом. Вспомним наиболее известный пример: «Селестину», этот шедевр испанской литературы, называют иногда пьесой, иногда романом в диалогах. Прямо противоположная тенденция наблюдается в пьесах, содержащих чрезмерное количество сценических ремарок; последнее, вполне возможно, указывает на то, что в драматургии сидит не нашедший себя романист. И наоборот, прирожденный драматург не нуждается ни в каких сценических ремарках: реальная действительность — такая, какой он ее видит, и в той части, в какой он ее видит, — вмещается в рамки диалога и может быть выражена через диалог.

Если красноречие и стиль суть качества каждой отдельной реплики, то особенность работы драматурга состоит в увязывании реплик друг с другом. Возьмем, к примеру, вопрос о продолжительности реплики. В повседневной жизни каждая реплика в беседе либо слишком длинна, либо слишком коротка. В драме каждая реплика имеет именно такую длительность, которая требуется. Все действующие лица не только умеют полностью выразить то, что они хотят сказать, но и знают, когда им пора остановиться и уступить место другому персонажу, которому пришла очередь говорить. Одним словом, персонажи драматического произведения идеальные собеседники. Знаменитые сцены споров в пьесах Шоу — это споры, о которых можно только мечтать, идеальные споры, каких не бывает в нашей жизни. Вот почему они так восхитительны. Впрочем, сцены споров не часто встречаются даже в пьесах Шоу, тогда как принцип доведенной до совершенства культуры речи распространяется на всякий диалог, и у всех первоклассных драматургов время каждой реплики строго отмерено. Эта «отмеренность» реплик, разумеется, обусловлена более важными причинами,

чем заботой о соблюдении на сцене хороших манер. Драма — это довольно краткая форма искусства, и ее «стихией» является время. Поэтому каждый отрезок времени — секунда, минута и так далее — ценится в драме на вес золота. Джордж Коэн говорил, что он вымеряет свои критические разборы в дюймах, а любой драматург вымеряет диалог в долях секунды. Как долго говорит персонаж, иной раз не менее важно, чем то, что именно он говорит. В черновом наброске какой-нибудь групповой сцены драматург вполне может написать: «Здесь реплика персонажа А на 5 секунд». Ведь он, возможно, почувствует ритм и общую продолжительность сцены еще до того, как ему станет ясным во всех деталях ее содержание. Нарушение этого ритма более пагубно сказалось бы на пьесе, чем отсутствие тех или иных высказываний. Как указывал Старк Янг, переводчик может совершенно загубить пьесу большого драматурга, если начнет переводить короткие фразы длинными предложениями, «чтобы передать весь смысл». Диалог необязательно должен оставаться в рамках заданной темы — это ведь не очерк и не научный трактат. Для него обязательны лишь требования драмы. Следовательно, персонаж в пьесе говорит не только для того, чтобы раскрыть свое внутреннее содержание. Ему не позволено быть излишне многословным. Он не должен говорить ничего, что не имело бы отношения ко всей пьесе в целом и не способствовало бы развитию действия. Все, что говорится действующими лицами, должно продвигать пьесу вперед, причем в нужном темпе и ровно настолько, насколько это в каждом отдельном случае требуется.

А ведь все это представляет собой высшую степень идеализации жизни: в драме жизнь обретает четкий и объединяющий смысл и целенаправленное движение в строго определенном направлении. В этом отношении драматическое искусство предстает как искусство создавать мечты, в которых сбываются наши желания, и люди ничего не желают так страстно, как быть участниками такой драмы. В эпоху средневековья в соответствии с официальным вероучением считалось, что все человечество участвует в такого рода драматическом действе, так что

искусство драмы представляло собой философский факт. Но ничуть не меньшее, а пожалуй, даже большее философское значение имеет драматическое искусство в такой век, как наш, когда мироздание обычно мыслится как нечто туманное, аморфное, лишенное драматизма. Ведь сегодня только искусство предлагает нам объединяющую в одно целое драму, и мы, судя по всему, можем стать участниками идеально построенного Действия, только лишь когда читаем или смотрим в театре пьесу.



НАТУРАЛИЗМ

Если драматический диалог представляет собой идеальную устную речь, подчиненную требованиям, предъявляемым к ней всей пьесой в целом, то, надо полагать, перед драматургом открывается в этой области широкий круг возможностей. Из числа этих возможностей в принципе исключается всякая речь, пусть даже идеальная, которая не обусловлена требованиями драмы, и под это исключение, разумеется, подпадают фактически все разговоры, которые мы ведем в реальной жизни. На протяжении нескольких последних десятилетий мы были свидетелями всевозможных тщетных попыток построить диалог именно на этом сыром материале — ведь мы живем в век, склонный делать культ из жизни, и особенно из всякой «жизни, как она есть», а также игнорировать или отрицать любые различия между жизнью и искусством!

Наше время можно назвать веком магнитофона. Поэтому при характеристике различных видов драматического диалога нам представляется удобным сравнивать их по такому признаку, как степень отличия от магнитофонной записи подлинных разговоров. Слово «подлинных» вставлено для того, чтобы исключить все разговоры, участники которых знают, что их слова записываются на пленку, ибо такое знание знаменует собой первое отступление от полной непринужденности и вместе с тем первый шаг в сторону искусства, не важно — хорошего

или плохого. Зная, что их высказывания записывают на магнитофон, люди изменяют и форму и содержание своих речей, начинают вещать для потомства, становятся актерами. Дальнейшее отступление от «жизни, как она есть» совершается при редактировании записи. Редактирование привносит элемент избирательности, а это само по себе подразумевает искусство, пусть даже и самое примитивное. Иначе говоря, искусство можно свести к формуле «жизнь минус что-то» (а не «жизнь плюс что-то»), если вычитаемое — это мертвый груз запинок, пауз, повторений, длиннот и так далее. (Искусство соответствует формуле «жизнь минус что-то», если мы подходим к нему с сугубо количественным критерием продолжительности во времени. Но оно по-прежнему будет означать «жизнь плюс что-то», если мы подойдем к нему с такими качественными критериями, как чистота жанра, напряженность, рельефность, строгость и т. п.)

Диалог, приближающийся по своему характеру к неподдельному разговорному языку реальной жизни, принято называть натуралистическим; вполне очевидно, что драматурги-натуралисты постоянно подвергают себя риску «недоредигировать» и сползти от искусства к жизни, в результате чего вместо впечатления яркой жизненности создается впечатление тусклой скуки искусства, не являющегося на самом деле искусством. Если в этом заключается главный порок произведений натуралистов, то их несомненное достоинство состоит в признании первостепенной важности содержания, в убеждении, что искусство призвано отражать жизнь. Поскольку материалом драмы является устная речь, в ней всегда должна сохраняться различимая связь с разговорным языком повседневной жизни. Эта связь, возможно, с трудом прослеживается в пьесах, написанных самым высоким стилем, например во французской классической драме, особенно если мы пытаемся проследить ее в иноязычных произведениях, но стоит любому из нас взять какую-нибудь великую драму, пусть даже написанную самым высокопарным слогом, но на родном языке, как он, по моему глубокому убеждению, обнаружит, что в ее языке разговорный ритм и разговорная лексика используются

значительно больше, чем в языке эпической и лирической поэзии той же культурной эпохи. (Читатель, чей родной язык — английский, мог бы сопоставить стиль «Антония и Клеопатры» со стилем «Потерянного рая» или Гомера в переводе Чэпмена.)

Доводом в пользу натуралистического подхода служит и тот факт, что язык является исходным материалом только в относительном смысле. Он не представляет собой нечто совершенно расплывчатое, а наоборот, разрабатывается и формируется еще до того, как станет изобразительным средством искусства. В народе, творящем и формирующем язык, драматург может видеть своего соратника. В качестве примера можно привести широко известные высказывания Джона Синга о том, что он вкладывал в уста своим героям живой разговорный ирландский язык. Кстати, этот пример служит нам напоминанием о том, что с эстетической точки зрения языки и диалекты неравноценны — одни из них гораздо богаче других. При том условии, что драматург пишет на таком языке, как ирландский, с его неисчерпаемым богатством остроумия и яркой выдумки, и если плюс к этому в пьесе есть Действие, — драматический диалог и впрямь может быть создан не столько за счет «сочинения», сколько за счет редактирования разговорной речи. Подобный богатый язык дает драматургу большие возможности — так же как и диалекты жителей некоторых больших городов, например Нью-Йорка. Жизнь, изображаемая в пьесах Клиффорда Одетса, во многом обязана своим своеобразием тому, что драматург умел слушать и запоминать реальные разговоры обитателей Бронкса. Говорят, что он подолгу сживал в барах, записывая понравившиеся ему словечки и выражения, а при написании «Цветущего персикового дерева» даже прибегал к магнитофонной записи. Диалог в лучших пьесах Шона О'Кейси представляется мне несколько более «творческим», иначе говоря, «сотворенным». На мой взгляд, Шон О'Кейси не просто запоминает и редактирует, но также и развивает языковой материал, по собственному почину поднимая его до головокружительных высот фантазии. Да, как видно, и сам Джон Синг, вопреки его заверениям в обратном, сочинил ирландский язык, на котором

никогда не говорил ни один ирландец. Если Синг — это драматург-натуралист, то, значит, натурализм заключает в себе восхитительный элемент лести.

В чем же состоит привлекательность натуралистического диалога, когда он не отмечен ни исключительным остроумием, ни полетом воображения? Он отвечает свойственному нашей человеческой природе стремлению к подлинности — нашему желанию подтверждать фактическую достоверность изображаемого автором. Подобная забота о том, чтобы все точно соответствовало фактам, в огромной степени присуща психологии трех годовалого ребенка, а элемент искусства, который как бы рассчитан на восприятие трехлетнего малыша, никогда не следует легкомысленно сбрасывать со счетов. В возрасте трех лет все мы страшно негодуем, когда кто-нибудь дает неправильное название тому или иному предмету или допускает неточности, рассказывая о каком-либо случае. Очевидно, *homo sapiens* находит большое удовольствие в простом утверждении, что именно такие-то и такие-то факты, а не какие-нибудь другие соответствуют действительности. Историк, говорит Леопольд Ранке, призван показывать предмет своего исследования таким, каким он был на самом деле — *wie es eigentlich gewesen*, — причем каждый человек, даже если ему всего три года от роду, любит назначать себя судьей, присматривающим за тем, чтобы историки и прочие отобразители действительности не отклонялись от истины.

По-видимому, удовольствие нам доставляет сам акт узнавания. «Я припоминаю, что дело обстояло именно так, как вы рассказываете; вы воскрешаете в моей памяти минувшие события, и это мне очень приятно». Бывает, один человек рассказывает другому содержание кинофильма, который его собеседник тоже видел, и оба радуются, восстанавливая перед своим мысленным взором те или иные его эпизоды. Натуралистическая пьеса, идущая в наши дни на Бродвее, специализируется на воспроизведении деталей, напоминающих зрителям их домашний быт. «У нас на веранде стоит кресло-качалка, и в доме у героя пьесы на веранде тоже кресло-качалка!» Диалог в такой пьесе призван постоянно напоминать, что

на сцене выведены милые «домашние» люди, говорящие милым домашним языком. Характер обрисовывается с помощью лексикона, напоминающего нам лексикон нашей тетушки Люси или нашего дядюшки Джорджа. В мелко-буржуазной по своему строю мышления драме, изображающей жизнь низших слоев среднего класса, опять-таки заметно соскальзывание натурализма от искусства к жизни, к тому, что не является искусством; диалог в ней приближается к необработанной и почти что неотредактированной бытовой разговорной речи. Весьма любопытный факт: чем ближе стоит диалог к повседневному языку, тем труднее драматургу создать пьесу, общим целям которой был бы подчинен этот диалог. Этим объясняется тенденция натурализма к эпизодичности, которая представляет собой не что иное, как тенденцию к бесцельному блужданию, к утрате нити повествования, вообще ко всякой бесформенности.

Похоже, что большинство современных читателей и зрителей видит в натуралистической пьесе лучшего типа (где речь персонажей хорошо отредактирована и даже несколько отточена) образцовый тип драмы вообще. Все остальное зачисляется ими в разряд «необычного». Что ж, если иметь в виду театр, каким мы его знаем в двадцатом веке, то, пожалуй, такое отношение к драме вполне резонно. Но если мы будем иметь в виду театр, каким он был на протяжении минувших двух тысячелетий, такое отношение придется признать ни на чем не основанным, ибо подобная близость к языку повседневной жизни никогда не предполагалась. В литературной теории имеют хождение избитые афоризмы, гласящие, что подлинная разговорная речь («язык, каким в действительности разговаривают люди») звучит со сцены, когда представляется комедия, но, припомнив, что вплоть до эпохи Возрождения и даже позже комедии писались в стихах, мы неизбежно приходим к выводу, что эти афоризмы имеют весьма растяжимый смысл и что язык одной и той же пьесы одни люди могут считать стилизованным, а другие — подлинно разговорным. В отличие от наших современников люди минувших веков старались не допускать, чтобы искусство увязало в житейской трясине.

Обычно они стремились поднять искусство над жизнью и иной раз впадали в прямо противоположную крайность — иссушали искусство в результате чрезмерного его отрыва от жизни. Если самым большим недостатком диалога современных пьес является безликая бытовая речь, то самый большой недостаток диалога пьес, написанных в прошлом, — это пустая риторика. Пожалуй, Шекспир был единственным среди своих современников драматургом, которому удалось полностью избежать этого недостатка.



РИТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Всякий сценический диалог, за исключением диалога современных пьес, в значительной степени риторичен, то есть намеренно высоко поднят над уровнем обыденного разговорного языка с помощью специальных искусственных средств. Как минимум, он «риторичен» в общепринятом смысле этого слова — высокопарен, витиеват, напыщен. К примеру говоря, прозаические пьесы девятнадцатого века, созданные в доибсеновский период, писались традиционным возвышенным стилем, который после новаций Ибсена стал излюбленной мишенью для насмешек. Риторика викторианской мелодрамы была свойственна всей прозаической драматургии той эпохи и принималась как должное всей тогдашней культурой в целом. Диккенс не считал зазорным прибегать к ней в своих романах. Не избежало ее и первое поколение натуралистов. «Тереза Ракен» Золя, этот манифест сценического натурализма, «риторична» от начала до конца. Сегодняшние театральные критики назвали бы язык этой пьесы «утомительно банальным».

Риторичность прозы драматургии девятнадцатого столетия восходит своими корнями к риторике прозаической драмы восемнадцатого века. Принято считать, что, создав драму из буржуазной жизни, серой и бесцветной, восемнадцатый век вынужден был перейти от стиха к разговорной прозе. Но весь вопрос в том, насколько

разговорной была эта разговорная проза восемнадцатого века? В действительности же драматурги, изображавшие жизнь буржуазии, обращались к риторике, видя в ней своего рода буржуазный эквивалент поэзии. Джордж Лилло, например, столь несовременен, что просто не может не писать белым стихом!

Самой интересной школой прозаической драматургии в восемнадцатом веке было немецкое движение «Бури и натиска». Наименование этого движения как нельзя лучше отражает характер диалога пьес его участников. Так, в драме Шиллера «Коварство и любовь», несомненно, изображена буржуазная среда, но диалог пьесы отнюдь не антириторичен и будничен, а наоборот, причудлив, высокопарен, многословен почти в невыносимой степени. Однако если в пьесах драматургов периода «Бури и натиска» все чрезмерно, все преувеличено — более или менее из принципа, — то намерение авторов было весьма благим: изобразить пресловуто недраматичную буржуазную среду, ни на йоту не отступив от пышной театральности в стиле своих произведений. Пышная же театральность, как известно, вполне совместима с дурным вкусом, но совершенно несовместима с унылой монотонностью. С точки зрения театра кричащие краски предпочтительней полной бесцветности.

В пользу предположения, что естественным изобразительным средством драмы является стих, говорит, быть может, то обстоятельство, что драматурги, пишущие прозой, по-видимому, крайне нуждаются в риторике, заменяющей им стихотворный размер. Ведь стихотворный слог, какими бы сюрпризами он ни удивлял нас в области ритмики и содержания, привносит элемент ожидаемого, порождает ощущение прочности, надежности. Если человеку непосвященному думается, что писание прозой подразумевает восхитительную свободу действий, то писателю-прозаiku хорошо известно, что именно эта свобода больше всего мешает ему придавать прозе максимальную выразительность. Особенно трудно заставить прозу звучать с предельной выразительностью в диалоге, и поэтому драматург-прозаик пускается подчас на всяческие ухищрения, с тем чтобы как-то ограничить свою свободу.

Например, при всей своей рудиментарности форма катехизиса, то есть простейшая форма вопросов и ответов, для драматурга лучше, чем ничего, — под «ничего» в данном случае подразумевается «свободная», ничем не ограниченная беседа. Помимо всего прочего, катехизис вводит элемент церемонии, ритуала, и это тоже помогает. «Ритуальные» диалоги *commedia dell'arte* — Мольер все еще прибегал к ним в таких своих великих пьесах, как «Скупой», — зачастую бывают не сложнее катехизиса, а порой представляют собой по форме не что иное, как катехизис.

Прозаическую риторику можно считать более натуралистической, чем риторику стихотворную, — и не только потому, что в жизни люди разговаривают прозой, но также и потому, что она в большей степени применяет средства образительности, взятые не из области искусства, а из жизни или, точнее, из *иных* видов искусства, более близких практике, чем литература. Театр, говоря применительно к риторической прозе диалога, очень много почерпнул у двух институтов, представляющих вышеупомянутые «иные виды искусства», — у церкви и суда. Называя ту или иную прозаическую пьесу «проповеднической», люди обычно имеют в виду ее содержание, однако в большинстве прозаических драм такого рода существует органическая связь между проповедничеством и стилем диалога. К сожалению, само слово «проповедовать» ныне несколько скомпрометировано. Современный мир, похоже, совсем забыл, что проповедь может быть одним из самых возвышенно-волнующих видов представления. Именно это, а отнюдь не унылое морализаторство имел в виду Лессинг, выдвигая идею превращения театральных подмостков в проповедническую кафедру. Престиж прозаической драмы, по-видимому, несколько пострадал в результате снижения интереса к искусству проповеди, у которого она столь многое позаимствовала. Однако, если мы отдадим себе отчет в том, что крупнейшим проповедником в театре на памяти живущего поколения был Бернард Шоу, нам, пожалуй, придется признать, что вовсе не одним только упадком проповеднического искусства объяснялось вышеупомянутое падение престижа прозаической драмы.

Влияние церкви на драматургию действительно трудно выделить «в чистом виде». В каких случаях проза несет на себе отпечаток проповедничества, а в каких — нет? Четкую границу провести трудно. С гораздо большей степенью определенности можно говорить о влиянии суда, ибо драма изобилует сценами (удачными и неудачными), изображающими судебные процессы. И дело здесь вовсе не в том, что драматурги любят избирать пути, проторенные их предшественниками. Дело совсем в другом: и сцена и зал суда суть две стороны одного и того же явления — нежелания людей соблюдать заповедь «не судите, да не судимы будете»¹. В фигуральном смысле пьесы представляют собой «сцены суда»; немудрено поэтому, что в пьесах тысячи и тысячи раз изображались судебные сцены в прямом смысле слова. При таком положении вещей в драматургию с неизбежностью проник и язык судопроизводства. Судья, прокурор, адвокат, истец, ответчик да еще пара-тройка свидетелей — право же, с таким составом действующих лиц можно написать какую угодно пьесу! Язык судопроизводства является в известном смысле драматическим языком, ибо он призван отвечать двум обязательным требованиям, которые предъявляются и к языку театра: он должен способствовать развитию действия и в каждый данный момент впечатлять эстетической выразительностью. Он подчинен более широкому целому, но ему необходимо обладать всеми достоинствами языка художественного — красноречием, изяществом, чувством меры, остроумием и т. д. и т. п.



РИТОРИЧЕСКИЙ СТИХ

Не одна только драма в прозе широко использует проповедническую и судебную риторику. Отойдя еще на один шаг от языка повседневности, мы вступаем во владения драмы в стихах, которая не является поэзией в самом

¹ Евангелие от Матфея, VII, 1.

полном смысле этого слова, но во многом напоминает — если оставить в стороне стихотворный размер — риторическую драму в прозе. Наглядным примером является драма «Натан Мудрый», автор которой вышел из священнической среды. К этой же категории принадлежит и драматургия Шиллера. Вот почему Шиллер так проигрывает при любом сравнении с Шекспиром. Ничто не может быть дальше от языка Шекспира, чем язык Шиллера, впитавший в себя риторику церкви и в еще большей степени риторику зала суда, язык блистательных проповедей, торжественных обвинений, величественных защитных речей. Такой диалог, конечно, не может охарактеризовать человека с такой же полнотой, как диалог Шекспира. Впрочем, с языком Шекспира не может сравниться никакой стиль. Что касается стиля Шиллера, то его лучше сравнивать со стилем торжественных политических речей Цицерона и Берка. Ведь диалог в его пьесах полностью соответствует своему назначению, которое состоит в том, чтобы отразить диалектику в величественно-приподнятом тоне.

Величественный слог давным-давно вышел из моды, вернее, даже не из моды, а вообще из употребления, потому что причиной его исчезновения было нечто большее, чем снобизм или прихоть. Величественный слог изжил себя. Пожалуй, Шиллер был не только последним из драматургов, писавших действительно величественно, но и последним драматургом, который еще мог писать этим слогом. Уже у его младшего современника Клейста величественность выглядит обманчивым обличем, скрывающим истинную сущность вещей, отдает лицемерием. А четверть века спустя в драме Бюхнера «Смерть Дантона» мы улавливаем лишь далекие отголоски величественного стиля. Лишь немногие из наших современников отдают себе отчет в том, что было утрачено с уходом из искусства величественной приподнятости. Даже если мы будем говорить только лишь о величественном стиле в ораторском искусстве, то и здесь нельзя не выразить сожаления по поводу того, что его заведомо считают трескучим и мишурным. Вообще же дело, конечно, касается гораздо более широкого круга явлений, чем манера речи. С уходом в прошлое возвышенного стиля изменился весь

облик культуры. Для того чтобы понять и оценить возвышенный тон Шиллера, нужно понимать и ценить портреты сэра Джошуа Рейнольдса, оперы Генделя и торжественную речь Вашингтона при вступлении в президентскую должность.

Закономерной отличительной чертой старого стиля в театре (которую ныне считают недостатком) было наличие того, что в немецком языке обозначается словом «Pathos». Пафос подразумевает преувеличенную возвышенность языка и манеры говорить. В английском языке такую манеру называют «declamatory» — напыщенно риторической. Однако слово «Pathos» означает не только саму эту манеру, но и сопутствующее ей чувство приподнятости. Короче говоря, «пафос» — это подлинно высокий стиль плюс определенное воодушевление, подъем. Чтобы охарактеризовать это чувство воодушевления и приподнятости, мне пришлось бы прибегнуть к таким эпитетам, как «величественный», «возвышенный», «благородный», «великолепный». Понятие «Pathos» имеет также и оттенок печали, грусти. Не случайно ведь Бетховен поставил перед своей знаменитой симфонией слова Шиллера, ибо Бетховен был прежде всего «патетическим» композитором, так же как и Шиллер — «патетическим» драматургом. Пьесы Шиллера представляли бы для нас огромный интерес даже в том случае, если бы упомянутый «Pathos» был их единственным достоинством. Патетическому стилю соответствует великолепная манера сценической речи, равной которой, быть может, впоследствии так и не было создано.



ПОЭЗИЯ

С другой стороны, патетическая манера Шиллера, несомненно, уступает манере Шекспира, причем различие между ними можно, грубо говоря, определить как различие между риторикой и поэзией. Риторик принимает язык таким, какой он есть; он расставляет слова и

выстраивает фразы с профессиональным мастерством проповедника и юриста. И если его изложению недостает ясности и краткости, то зато здесь в избытке цветистые выражения, эти свидетельства юмора, остроумия, тонкости и т. д. и т. п. В отличие от риторика поэт не воспринимает слова как готовые орудия. Для него это инструменты, которые он создает и переделывает в процессе их использования. Мы не ошибемся, сказав, что риторик облачает мысли в *подобающие* выражения; но раз мы констатируем, что мысли облечены в подобающие выражения, значит, мы тем самым как бы подразумеваем, что они уже существовали ранее в достаточно развернутой форме. А ведь если эти мысли уже существовали, то не иначе, как в форме слов — возможно, они были сформулированы в иных выражениях, менее удачных. Следовательно, риторик выступает в роли стилиста, пекущегося об улучшении языка, такого профессионального «литературного правщика». Запечатлеть на бумаге то, «что часто было в мыслях, но до сих пор не излагалось столь блестяще», — вот в чем состоит цель риторики. Поэт же, напротив, любит поймать первый проблеск мысли, когда поиски слова и мышление — это единый процесс, необязательно приводящий к возникновению нового словаря, но обязательно создающий новый язык, новые обороты речи, новые словосочетания, новую ритмику, новые смысловые значения. Мы ценим в поэте не способность хорошо выразить что-то известное, а способность создать нечто новое.

Для людей, чей родной язык — английский, великим образцом абсолютно поэтической драмы неизбежно являются пьесы Шекспира. Трагедии Бена Джонсона отдают риторикой, трагедии же эпохи Реставрации просто донельзя риторичны. Даже притязания Джона Уэбстера на создание чисто поэтической драмы в упомянутом нами смысле вызывают известные сомнения. Скорее, его можно назвать основоположником «поэтической драмы» в современном смысле этого понятия — драмы, написанной сочным, красочным языком.

Только что речь шла о том, что поэт в процессе творчества вырабатывает свой собственный язык. Сегодня

подобное утверждение наводит на мысль о языковых и стилистических изысках «Поминок по Финнегану», но в действительности экспериментаторство Шекспира имело прямо противоположный характер. Джойс подшучивает, опираясь на память и эрудицию. Его книга, всецело ретроспективная по творческому методу автора, представляет собой опыт, предпринятый с целью положить конец опытам. Шекспир же весь обращен в будущее, и это ему тем более удается, что ему посчастливилось жить в эпоху, когда английский язык был молод и еще не устоялся.

Шекспир не только творил свой собственный английский язык, но и английский язык английской культуры. Нет надобности заглядывать в Оксфордский словарь, чтобы убедиться в том, какое множество выражений и оборотов речи обязано своим происхождением Шекспиру: читая его пьесы, непроизвольно испытываешь очень сильное и живое ощущение того, что ты присутствуешь при рождении образных понятий. С точки зрения философии в пьесах Шекспира найдется немало повторений старых взглядов, но само *восприятие* этих философских взглядов всегда ново. Вот почему Шекспир значит для нас больше, чем те учителя, которые берутся большему нас научить. Он ведет нас к истокам и началам, оставляя позади области, где формулируются «учения». Как правило, он не утверждает и не отрицает, но дает нам возможность переплавить в горниле его творчества наши собственные утверждения и отрицания, после чего мы можем, если эта задача нам по плечу, придать им новую форму. По силе художественного воздействия Шекспир не знает себе равных, ибо как учитель он на голову выше других учителей.

Самой заметной отличительной чертой стиля и метода Шекспира является богатая и самобытная образность. Образы присутствуют в любом литературном произведении, но риторические образы — это всего-навсего образы, употребляемые в разговорной речи, которые подверглись стилистической обработке, в результате чего улучшились их язык и ритм. Иными словами, это старые образы, которые риторик использует вновь, в большей или меньшей степени признавая этот факт. Даже «новые» его образы стары. Либо в конце концов оказывается,

что они уже были ранее в употреблении, либо они представляют собой столь незначительное отступление от старых образов, что не дают нам возможности по-новому увидеть тот или иной предмет, ту или иную мысль. Ораторы, разумеется, «придумывают» метафоры и сравнения, но такого рода «придумывание» — дело привычки, на помощь которой приходит логика. Достигаемая ими образность чисто иллюстративна, и каждый из нас, если у него работает голова, может «придумывать» такие же образы.

Различие между Шекспиром и Шиллером, пожалуй, нигде не проявляется столь ярко, как в использовании ими образов. Шиллер делает в этом отношении все, что может сделать хороший оратор. Шекспир мыслит образами. В основе шекспировского неповторимо свежего видения мира лежит прежде всего поэтический образ. Нам трудно поспеть за образной мыслью Шекспира. Его образы говорят так много и так быстро сменяют друг друга, что с первого раза мы просто не в состоянии воспринять на слух все эти речевые богатства. Даже для того чтобы мы могли схватить главное, не говоря уже о частностях, нужно было бы замедлить речь актеров в непосильной для них степени. Чем вызвано это несоответствие — тем, что некоторые слова, употребляемые Шекспиром, стали анахронизмами, или же тем, что мы уступаем в быстроте восприятия нашим предкам? Какова бы ни была причина нашей неспособности следить за полетом авторской мысли, это приводит к тому характерному результату, что режиссеры, ставящие пьесы Шекспира, считают своим долгом упрощать его. Не желая идти по пути замедления диалога до такой степени, когда он стал бы вполне понятен, но, возможно, утомителен, они предпочитают сохранить надлежащий темп, поступаясь при этом всеми деталями. Однако речь, произнесенная слишком быстро, вследствие чего слушатель упускает все ее подробности, оставляет после себя лишь смутное общее впечатление. С шекспировской точки зрения этого совершенно недостаточно. Не удивительно, что при таких обстоятельствах становится возможным сравнение Шекспира с риториком Шиллером, ибо в условиях, когда его

поэзия низводится до риторики, Шекспир с тем же успехом мог бы и быть каким-нибудь Шиллером.

Находятся люди, которые как бы говорят: тем лучше! Когда шекспировская пьеса прочитывается столь вольным образом, это не только приводит к утрате ее вполне конкретных смысловых акцентов, но и широко открывает дверь для любых вольных ее интерпретаций, какие только ни придут вам на ум. Так, из издания «Двенадцатой ночи», выпущенного в память о постановке Орсона Уэллеса, мы узнаем, что центральная идея пьесы выражена в словах:

«Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет ни пирогов, ни хмельного пива?» (5, 148). Право же, в таком случае автором пьесы должен был быть не Шекспир, а сэр Тоби Бэлч! Похоже, что в своей постановке «Юлия Цезаря» Уэллес превратил сторонников Цезаря в фашистов, а противников — в антифашистов. В результате подобной интерпретации получается политическая драма явно низшего по сравнению с шиллеровской типа, потому что, поскольку фашисты черны, а антифашисты белы *ex officio*, зритель не очень заинтересован в том, чтобы получше узнать как противников, так и сторонников Цезаря, и от пьесы остается лишь грубая и претенциозная мелодрама с притянутыми за волосы намеками на события нашего времени.

Давая характеристику четырем видам диалога, я не имел в виду предложить схему, охватывающую всю драматургию. Драматическая поэзия Расина, например, не подпадает ни под одну из этих категорий. В мою задачу входило продемонстрировать виды диалога, в различной степени отклоняющиеся от обычной разговорной речи, и показать, что они нравятся разным людям или по-разному — одним и тем же людям. Натуралистический диалог носит уютно-домашний характер; он как бы говорит: «Обратите, пожалуйста, внимание на то, какого сходства добивается наш драматург с обыденной беседой заурядных людей». Его подход можно назвать демократическим: «это *ваш* театр». Риторический диалог как в прозе, так и в стихах, напротив, аристократичен. Это идеальная речь, соответствующая сюжетам и характерам, возвышающимся

над уровнем заурядного. В качестве главного примера я избрал драматургию Шиллера. Еще проще было бы привести в качестве примера Корнеля, которого можно назвать архетипом «недемократического» писателя, призывающего нас отвернуться от обычного, ординарного и с благоговением взирать на величие высшего. Четвертая из охарактеризованных мною категорий, поэтический диалог, может включать в себя все три остальные (натурализм, риторическая проза, риторический стих). У Шекспира встречаются и натуралистические вкрапления и «корнелевские» интонации, но драматург-поэт выходит далеко за рамки трех этих категорий. В сравнении с Шекспиром даже Корнель и Шиллер начинают казаться узкими и ограниченными. Каноны риторической драмы побуждают их оставаться в границах общественной и профессиональной стороны действительности. Используя проповеднический и судейский тип красноречия, они вынуждены выводить на сцену действующих лиц, которые если и не являются все до одного проповедниками и адвокатами, то, во всяком случае, живут в мире проповедников и адвокатов, в мире общественных вопросов. Шекспир отнюдь не преуменьшает значения общественных вопросов, но его универсальность, в частности, заключается и в том, что внутреннюю жизнь человека он изображает не вместо его внешней, общественной жизни, а наряду с ней. Причем изображение им внутренней жизни не состоит в «психологизировании», что, надеюсь, мне удалось показать в предыдущей главе, посвященной характеру. Вопрос о том, в чем же состоит изображение Шекспиром внутренней жизни, в большей своей части не относится к обсуждаемой теме. Поэтому, чтобы не уклоняться от рассмотрения проблематики диалога, я упомяну лишь о том, что образ человека в изображении Шекспира требует для полноты характеристики помимо всего прочего также и лирических стихов. Просто немыслимо, чтобы в пьесе Корнеля кто-нибудь вдруг запел любовную песенку! Еще бы, ведь это означало бы разрыв с канонами классической драмы, более того, разрыв со всем миром Корнеля! Под влиянием Шекспира и драматургов Древней Греции Шиллер стремился вводить

в свои пьесы лирический элемент, но его лирика сама по себе насквозь риторична, так что когда Мария Стюарт, проговорив два действия ямбическим пентаметром, переходит затем на стихи в форме стансов, мы едва замечаем эту перемену. У Шекспира же песенки, то и дело исполняемые действующими лицами, являются признаком всепроникающего лиризма, которым насквозь пропитаны шекспировский стих, шекспировская драматургия и даже шекспировский *Weltanschauung*.

Подразделение литературы на драматическую, эпическую и лирическую может ввести в заблуждение, если из него будет сделан вывод, что любой из этих жанров, взятый в отдельности, исключает остальные. На самом же деле драматические произведения состояются из эпических и лирических элементов. Сюжет является эпическим элементом. Лирический элемент проявляется в диалоге или же вообще нигде не проявляется. Тот факт, что столь многие современные драмы начисто лишены лиризма, вряд ли характеризует современную драму с выгодной стороны; как я уже говорил, многие драматические произведения семнадцатого и восемнадцатого веков тоже совершенно антилиричны. Весь исторический период после средних веков, получивший название нового времени, тяготеет к специализации. Лирической драмой нового времени стала опера, и это, конечно, достижение. К числу же неудач следует отнести появляющиеся время от времени драмы, перенасыщенные лирикой. В качестве яркого образчика современной драмы такого сорта я мог бы назвать «Не надо сжигать эту женщину». К этой же драматургической категории я, безусловно, причислил бы и пьесы Габриэля д'Аннунцио. Многочисленные плоды различных течений, ратовавших за возрождение поэтической драмы, с неизбежностью оказываются лиричными сверх всякой меры. Впрочем, Т.-С. Элиот, как мне кажется, избрал другой путь: исключив поэзию из большинства своих поэтических пьес, он разработал риторический стих, отличающийся большой выразительной силой и глубоким драматизмом.

Рассматривая историю драматургии с семнадцатого века до наших дней, испытываешь невольное искушение видеть в ней сплошной упадок. Недаром Йитс писал:

Шекспировская рыба скиталась в просторах морей,
Романтическая рыба металась в плену сетей.
Какая же это рыба трепыхается меж камней?

Действительно, французские драматурги эпохи классицизма, а вслед за ними и драматурги других стран исключают лиризм. Затем натуралисты исключают даже красноречие. Что же остается?



АНТИПОЭЗИЯ

«Очень и очень мало», должны были бы ответить мы, если бы все драматические произведения, созданные в течение последних ста лет, принадлежали к категории заурядных натуралистических пьесок, написанных в манере отредактированных магнитофонных записей. Однако в действительности крупнейшие современные драматурги все до одного были враждебны натурализму, пусть даже некоторых из них самих причисляли к натуралистам. Они отвергали всяческую банальность и стремились расширить мир драматургии. Нас часто сбивает с толку их кажущееся сходство с натуралистами. Действительно, можно открыть наугад сочинения Ибсена, прочесть пару строк и воскликнуть: «Да ведь это же самая что ни на есть обыденная беседа!» Отдельно взятая фраза, а подчас и целая страница не могут опровергнуть это утверждение. Диалог в пьесах Ибсена, Стриндберга, Чехова и Пиранделло берет начало в обыденной беседе или в сценическом диалоге, ближе всего стоящем к обыденной беседе. Отдельная реплика как будто бы ничем и не отличается от реплики в обычном разговоре, но все дело в том, что эти реплики с исключительным искусством соотнесены друг с другом. Знакомясь с какой-нибудь сценой из пьесы Чехова, актеры поначалу замечали лишь тривиальность каждой фразы, но затем до них внезапно доходило, что вся сцена в целом — это настоящая поэма в прозе. Ибсена по праву можно назвать изобретателем антипоэзии. Он возвел в ранг высокого искусства недомолвки, уклонения от ответа,

фразы, оборванные на полуслове. В известном смысле поэзия в его произведениях умышленно принижается, низводится до тривиальности. Именно под этим углом зрения надлежит рассматривать поэтические слова Гедды Габлер о «листьях хмеля в его волосах» и Хильды Вангель о том, что в «воздухе звенели арфы». Тот факт, что Артур Симонс критиковал именно эти фразы за недостаточную их поэтичность, красноречиво говорит о том, как плохо разобрались современные Ибсену литературоведы в этой ибсеновской риторике.

Ницше говорит, что настоящее глубокое спокойствие подобно спокойствию моря, в глубине которого ощущается беспокойная мощь; все творчество Ибсена как бы говорит, что по-настоящему выразительная проза в драматургии — это проза, в глубине которой ощущается поэзия. Все, чего достигает заурядный последователь натурализма, — это упразднение красноречия, выразительности, а заодно и самого искусства. Ибсен же создает «антикрасноречие» и поднимает его до уровня подлинного искусства. В творчестве позднего Ибсена ощущается незримое присутствие Ибсена раннего периода — и это отнюдь не поверхностный вывод, очевидный для потомков. Ведь в конце концов ранний Ибсен был меньше всего похож на драматурга, способного привнести в театр магнитофон или умственный эквивалент последнего. Он готовил себя к творчеству совсем иного рода. Некоторые считают «Пер Гюнта» и «Бранда» лучшими его произведениями и полагают, что он совершил ошибку, отказавшись от той манеры, в которой были написаны эти вещи. Так или иначе, но другие свои великие пьесы Ибсен создал с помощью прямо противоположного творческого метода. В «Пер Гюнте» и «Бранде» Ибсен выступал преимущественно как исполненный красноречия поэт, который писал великолепным риторическим стихом, уходящим корнями в литературную традицию предшествовавшего столетия. Прочтя в 1872 году текст одной лекции Георга Брандеса, Ибсен пришел к выводу, что современная драма должна существенным образом модернизировать свою форму, начиная с диалога. Прошло еще несколько лет, и вот в беседе с одним корреспондентом Ибсен прямо

заявил, что драма в стихах изжила себя. Текст всех его более поздних пьес, начиная со «Столпов общества», наглядно свидетельствует о том, что наряду со стихами он отказался и от риторики в прозе. Все это так, но за старательно «сниженной» и нарочито нериторичной прозой этих пьес ощущается пылкий поэтический темперамент автора «Пер Гюнта». Более того, как раз в результате сдерживающего действия стилистических нововведений Ибсена напор его поэтического темперамента ощущается с особой силой. Разумеется, вся *problème du style* ставится совершенно по-новому. В известном смысле никакого «стиля» больше нет. Аристотелева идея первенствующей роли Действия приобретает новое значение. В пьесах Ибсена Действие обретает такой всеобъемлющий характер, что персонажам и словечка вернуть негде. Слова говорятя лишь тогда, когда этого требует ситуация, а ситуация не допускает многословия. Чем сильнее гнет обстоятельств, тем меньше люди могут сказать. И все же в итоге Ибсен заполняет словами сотню страниц — обычный размер пьесы, и тут напрашивается вопрос: как подбирались эти слова? По-моему, лучшим ответом на этот вопрос может послужить одна очень удачная формулировка Пиранделло, который, кстати сказать, считал Ибсена крупнейшим драматургом после Шекспира. Вот эта формулировка: *«l'azione parlata»* — словесное действие, действие в словах¹. Эта отчетливо аристотелевская формула характеризует творчество каждого из великих современных драматургов.

¹ Контекст, в котором употреблена эта формулировка, таков: «Однако для того, чтобы характеры, живые, полнокровные и динамичные, вставали с исписанных драматургом страниц, необходимо, чтобы он в каждом случае находил слово, которое станет самым словесным действием; живое слово, способное двигаться; непосредственное выражение, имеющее общую природу с поступком; единственное выражение, которое может быть употреблено данным персонажем в данной ситуации; такие слова и выражения, которые не придумываются, а в муках рождаются тогда, когда автор действительно отождествляет себя с создаваемым им характером в такой степени, что живет его чувствами и желаниями». Этот текст увидел свет в очерке Пиранделло «*L'azione parlata*» (1899), а затем был включен в его очерк «*Illustratori, Attori, e Traduttori*» (1908).

И если в результате применения этого принципа проза их произведений лишена — в силу самой своей природы — той богатой красочности, которой отличается прямо выражаемая поэзия, и даже пафоса, присущего приподнято риторическому стилю, она зато обладает противоположными достоинствами: сжатостью, экономичностью, точностью и неизменно иронической сдержанностью.



АНТИПЬЕСЫ

Лучшие произведения драматургии ибсеновского толка были антилиричны и антикрасноречивы, но они отнюдь не были антидраматичны. Идея антидраматичных драм — антипьес принадлежит совершенно иной драматургической школе, достижения которой пока что куда более скромны. Так что же такое антипьеса — предел, за которым драма упраздняет самое себя, как об этом говорит название? Или же это просто еще один шаг в развитии драматургии? Спорность употребляемой терминологии не дает возможности сделать жизнеутверждающий вывод, что так называемая антипьеса фактически вовсе и не является пьесой. Кстати сказать, антипьесы Эжена Ионеско гораздо более традиционны, чем этого можно было бы ожидать на основании молвы о них.

Пьеса Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо» получила репутацию самого оригинального драматического произведения, написанного во второй половине двадцатого века. Выдающаяся оригинальность этого произведения бесспорна. Много хорошего можно сказать о диалоге пьесы; «вот только драматичен ли он?» Тот факт, что в пьесе почти ничего не происходит, лучше оставить в стороне: ведь то же самое можно сказать о многих и многих хороших пьесах. К тому же во многих хороших пьесах их первые критики ошибочно признавали произведения недраматические («да это вообще не пьеса!»). Первым критиком, неоднократно заострявшим внимание на том, что диалог у Беккета недраматичен, был сам Беккет, и делал

он это в самом же диалоге. Ведь разве не содержится такого рода «критика» в повторяемой время от времени шутке, которая состоит в том, что разговор просто-напросто иссякает и один персонаж просит другого хоть что-нибудь сказать? Здесь Беккет вводит в пьесу нечто такое, чего «нельзя вводить в пьесу». Иссякший разговор — вещь в пьесе совершенно немыслимая. Пьесу можно представить себе как гораздо более длинный разговор, сжатый до количества строк, которое мы видим в окончательном варианте, благодаря умению автора уплотнять текст. Паузы допустимы только тогда, когда они эквивалентны диалогу, когда молчание более красноречиво и несет большую смысловую нагрузку, чем слова. Драматург ценит время на вес золота. Он не может «втиснуть в пьесу все, что он хотел бы». Его мастерство проявляется в максимальном использовании каждой секунды сценического времени, подобно тому как мастерство живописца проявляется в максимальном использовании каждого квадратного сантиметра холста. То, что какая-то часть из отпущенной драматургу пары часов драгоценного сценического времени остается неиспользованной и возникает какая-то трудность в связи с ее заполнением, — это чистейший абсурд. Впрочем, ведь и «В ожидании Годо» — «драма абсурда»!

Шутки шутками, но на первый взгляд создается впечатление, что эта вещь Беккета излишне натуралистична для драматического произведения. Это в жизни, а не в драме допустимо ломать голову над тем, как бы заполнить время. Это в жизни мы «убиваем время», в драматургии же, наоборот, недостаток времени убивает нас. Драматург может показать нам, как близится смертный час доктора Фаустуса, а вместе с ним и адское пламя. Но он не может показывать, как бесконечно и незаполненно тянется время, а Годо все не приходит. Что касается диалога, то драматург не может превращать его в пустословие, в бессодержательную болтовню ради болтовни. В пьесах такие моменты пустопорожней говорливости возможны лишь как вкрапление в содержательный диалог. «В ожидании Годо» производит впечатление антидраматичной пьесы также и потому, что пустая болтовня персонажей едва ли не возведена автором в главный принцип

ее диалога. Действующие лица пьесы говорят, чтобы убить время, разговаривают ради процесса разговора. Это прямая противоположность принципу *azione parlata*, который как бы гласит: «минимум слов, потому что совершается нечто более важное». У Беккета же картина иная: максимум слов, потому что вообще ничего не совершается — за исключением ожидания.

Но все дело как раз в этом исключении, ибо оно-то и спасает пьесу Беккета. То обстоятельство, что ожидание это может быть напрасным, не имеет никакого значения. «В ожидании Годо» — пьеса с очень слабо выраженным Действием, в которой движение от начала к середине и от середины к концу совсем незначительно, но в ней все же *есть* Действие, и это позволяет нам оценить всю пьесу в целом не как произведение недраматическое, а как пародию на драматическое. Ведь в конце концов это же не сам Беккет находит затруднительным заполнить словами пару часов сценического времени. На самом деле его пьеса полностью загружена; как и всякую другую хорошую пьесу, ее легко можно представить себе в виде сжатой до предела пьесы из пятисот страниц. Он *изображает* людей, которые не знают, чем бы занять *свое* время. Те моменты, когда на сцене иссякает разговор между Владимиром и Эстрагоном, не являются ничем не заполненным временем для *зрителей*: Беккет использует их для создания комического эффекта. Так что «В ожидании Годо» в конце-то концов вовсе не является произведением, замыкающим линию развития драматургии. Это лишь одна из многочисленных модернистских вещей *на тему о* конце всякой драматургии. Общеизвестно, что хорошие произведения искусства *на тему о* гибели искусства никогда не угрожали и не угрожают искусству гибелью. Опасны для него лишь плохие произведения искусства, хотя они-то как раз и трубят о его бессмертии!

Думается мне, что «В ожидании Годо» — это не надгробный памятник, а веха. Если форма диалога в этой пьесе носит производный характер (от мюзик-холла, а значит, и от традиции *commedia dell' arte*), то самое применение диалога этого рода в целях, которые ставил перед собой автор, свежо и оригинально. За дерзкой и язвительной

болтовней клоунов мы различаем иной голос, долетающий до нас как бы откуда-то издалека. Этот голос, одинокий и грустный, исполненный сознания обреченности всего сущего и вместе с тем чувства человеческого достоинства, быть может, принадлежит самому Беккету, а быть может, это отголосок плача Иеремии.





МЫСЛЬ



МЫСЛЬ И ЧУВСТВО

Пожалуй, нет другого такого вопроса, который был бы в такой же мере затуманен предрассудками, как вопрос о мысли (интеллекте, идеях) в драме. В основе этих предрассудков лежит современная тенденция разделять мысль и чувство, стремиться к чему-либо одному без примеси другого. В конце концов в науке сплошь и рядом бывает совершенно необходимо исключить личное чувство и отношение, ибо искомая истина лежит за пределами этих сфер. А ведь жить в век науки — значит помимо всего прочего жить в век, когда научные критерии вторгаются в такие области, в которых они попросту неуместны.

Даже говоря о научной работе, необходимо определить не только те области, куда не нужно и не должно пускать эмоции, но также и те, где эмоции должны присутствовать и где они всегда присутствуют. Широко распространено ошибочное мнение, будто сама научная работа так же «холодна» и «бесстрастна», как и ее выводы. На самом же деле всякий интерес к чему-то эмоционален, всякий же глубокий интерес исполнен страсти, одержимости. Поиски «холодных» фактов никогда бы не велись, не будь они в действительности поисками «горячей» радости; поиски холодных фактов оказываются на поверку острым удовольствием — ведь иначе никто не стал бы ими заниматься! Пожалуй, только потому, что сами мы не находим в занятиях наукой особого удовольствия,

мы как-то упускаем из виду, что ученым научная работа доставляет подлинное наслаждение. Нам свойственно обывательское представление, что казановы — пользуясь афоризмом Бернарда Шоу — гораздо больше наслаждаются жизнью, чем ньютоны. Но, право же, глупо считать, что «бесстрастная объективность» науки переносится и на человеческие качества ученого; к тому же представление о том, что факты холодны, жестоки, неумолимы и т. д. и т. п., совершенно произвольно. Выражение типа «суровые факты действительности...» исподволь подводит к мысли, что факты могут быть только суровыми. Кстати сказать, из этого произвольного предположения зачастую исходит та школа литературной мысли, которая считает себя ближе всего стоящей к науке, — натурализм.

Век, который способен считать ученого бесчувственным только потому, что некоторые из обнаруживаемых им данных имеют независимую от чувства ценность, склонен видеть в художнике существо совершенно бездумное. При благожелательном отношении к художнику общее мнение изображает его гением, который парит в заоблачных высотах духа и не снисходит до «простого» разума. При недоброжелательном отношении к художнику общее мнение изображает его безумцем, которому недоступны великолепные высоты разума. При смешении же благожелательного и недоброжелательного отношения получается наиболее распространенное ныне представление о художнике как о безумном гении, полуангеле-полудьяволе, наполовину супермене, наполовину идиоте. Для доказательства «правильности» этого представления из большого числа великих художников тщательно отбирают только тех, чей образ можно подогнать под эту формулу. Ясно, например, что, поднатужившись, можно поставить фильм в голливудском духе о Бетховене, но куда труднее было бы сделать такой фильм о Бахе. Возьмем теперь пример из более интеллектуальной, чем Голливуд, области: многие преподаватели пользуются для определения поэзии известным выражением Уордсуорда о «стихийно нахлынувшем могучем чувстве», забывая при этом добавить, что сам Уордсуорд был одним из величайших литературных умов, что он написал большое

произведение, специально посвященное поэтическому сознанию. Обычный школьник двадцатого века, вне всякого сомнения, представляет себе искусство как продукт чувства в чистом виде, для создания которого не требуется ни знания, ни размышления. А ведь ребенок, по словам нашего интеллектуального поэта, это отец взрослого человека.

Разумеется, ошибка коренится в том, что люди представляют себе взаимоотношение мысли и чувства в виде обратной зависимости, словно это два вагончика фуникулера: когда один катится вниз, другой поднимается вверх, и наоборот. Общеизвестно, что страсть может взять верх над разумом — это уже совсем другой вопрос. Трагедия на тему о том, как страсть одерживает в душе главного героя победу над разумом, сама отнюдь не является примером аналогичного процесса — если, конечно, это не какая-нибудь очень слабая трагедия. Разум теряет Федра, а не Расин. Расин же судит героиню своей пьесы как раз с позиций разума. Независимо от того, была ли «Федра» создана под влиянием стихийно нахлынувшего на автора могучего чувства (этого нам не дано узнать), данное произведение не только написано с позиций разума, но и само представляет собой рациональную структуру. Писатели, которые, подобно Федре, утрачивают рассудок, оказываются, так же как и она, бессильными в достижении своих целей.

Конечно, не все художники являются гигантами мысли или чувства, но всякое искусство является продуктом и мыслей и чувств, причем оба этих элемента не враждуют друг с другом, а действуют совместно и гармонично. Противопоставление одного из них другому идет во вред художникам, а значит, и публике. Сплошь и рядом правомерно требовать, чтобы искусство содержало больше мысли или больше чувства, но лишь в редких случаях бывает правомерно требовать от произведения искусства, чтобы оно содержало поменьше чувства или поменьше мысли. Если бы среди широкой публики повысился спрос на произведения искусства, в которых интеллекта было бы побольше, а чувства — поменьше, долг критика состоял бы в том, чтобы противоборствовать этой тенденции. В наш

двадцатый век, когда все чаще раздаются голоса, требующие от искусства поменьше интеллекта и побольше чувства, долг критика — противиться такому требованию.



ПАФОС МЫСЛИ

Еще в большей степени это относится к театральному критику. Поскольку театр доступней для обывателя, чем другие виды искусства, он более восприимчив к любым общераспространенным заблуждениям вообще, и к антиинтеллектуализму в частности. Само общественное положение английских и американских театральных рецензентов толкает их в объятия антиинтеллектуализма, но они ведь и занимают в театральной критике место с краю; впрочем, академическая критика, более спокойная и сдержанная по своему тону, тоже подчас несет на себе печать предубеждения против интеллекта. Подобно антисемитизму, это предубеждение проявляется в самых различных формах, начиная от легкой антипатии и кончая лютой ненавистью. Если один театральный критик развивает сложную систему доводов, в которой предубеждение против разума выступает под личиной любви к людям или откровенной любви к удовольствиям, то другой, ничтоже сумняшеся, объявляет (как это и сделал один критик — кстати, человек блестящего интеллекта), что драматургия, как и вообще все изящные искусства, «умышленно оплевывает рассудок».

Антиинтеллектуализм несправедлив не только по отношению к мысли, но также и по отношению к чувству, что еще больше усугубляет его ошибочность. На проверку оказывается, что все драмы, в которых чувства достигают наивысшей силы, представляют собой, подобно «Федре», сложные и искусные построения, требовавшие для своего создания замечательного ума. Прежде всего нельзя ставить знак равенства между силой чувства и обилием чувства. В пьесе необходима сила чувств, но ее нельзя достигнуть путем простого нагнетания одной и той

же эмоции. Усиления чувства можно добиться в результате добавления к нему других, менее сильных чувств. В самых напряженных пьесах, даже в пьесах дравнегреческих и французских классиков, где накал страстей выражен в предельно концентрированной форме, изображаются чувства различной силы. Многообразие этих различий в оттенках и степени напряженности нет предела. Актеры особенно отчетливо сознают это, когда они в исключительно неблагоприятных для себя условиях пытаются выразить голосом модуляции чувства в тех или иных знаменитых монологах.

В литературе чувство *не может обойтись* без мысли. В жизни часто бывает иначе: помучившись, вы потом выбрасываете пережитую боль из головы. В пьесе же автор может заставить зрителя страдать только в том случае, если это входит в его замысел, глубоко продуманный и четко различимый.

Напротив, мысль даже в жизни невозможна без чувства. Нельзя думать, не испытывая при этом никаких чувств; содержание наших дум тоже смешивается с чувством, если только это не абстрактно-математическая мысль, оторванная от самого языка. Утверждение, что дважды два — это четыре, может иметь эмоциональные ассоциации, но они не являются составной частью самого этого утверждения. Последнее, кстати, *необязательно* должно иметь подобные ассоциации. С другой стороны, утверждение «бог есть» гораздо менее определено, но исполнено пафоса того или иного рода для каждого, кому хорошо известны оба эти слова. Вот почему философия, включающая в себя мысль в качестве основной составной части, а чувство — в качестве второстепенной, не может полностью избавиться от чувства, да и не пытается — в лице крупнейших своих представителей — сделать это. Так, например, немецкий язык Гегеля, не слишком изящный и даже страдающий стилистическими погрешностями, сообщает пафос гегелевской философии, благодаря чему провозглашаемые Гегелем истины обретают гораздо большую силу воздействия на умы. Многие философы, начиная с Платона и кончая Бергсоном, были стилистами: подобно поэтам, они прельщают красивыми словами —

словами, в которых нежно и мощно пульсирует чувство. В известном смысле тональность философа может стать его высшим достижением. Великолепная бетховенская печаль Шопенгауэра продолжает блистать и после того, как поблекла кантианская метафизика его великой книги. Тот факт, что Шопенгауэр исповедует пессимистические взгляды, производит на его читателей куда меньшее впечатление, чем очарование его грусти — умной, тонкой грусти, вызывающей в памяти пророка Иеремию или столь любимого Шопенгауэром Балтасара Грасиана.

Или возьмем Блэза Паскаля. Это великий мыслитель, но его великие мысли, так же как и у Шопенгауэра, исполнены глубокой печали и — в отличие от Шопенгауэра — всепроникающего ощущения безмерной таинственности бытия. Право же, этот мыслитель превосходит по глубине и силе чувства многих и многих драматургов.

Философская мысль — мысль, направленная на разрешение великих вопросов бытия, на постижение смысла жизни и смерти, обладает своим собственным неповторимым пафосом, и поэт-драматург свободен черпать из этого источника. Пьесы Шекспира изобилуют философскими высказываниями по этим вечным вопросам жизни и смерти.

Иной раз критики не без злорадства указывают, что Шекспир позаимствовал такие-то и такие-то философские замечания у Сенеки, у Плутарха или у какого-либо другого автора. Даже если это действительно так, мы должны только радоваться, потому что они обогащают еще одним оттенком богатую палитру Шекспира. «Но надо лишь всегда быть наготове» (6, 552). «Не действует по принуждению милость» (3, 285). «Как мухам дети в шутку, нам боги любят крылья обрывать» (6, 519). «Мы созданы из вещества того же, что наши сны» (8, 192). Пусть поборники «чистой поэзии» объяснят, почему нас охватывает такой трепет, когда мы читаем или слышим со сцены подобные высказывания в шекспировских пьесах!

В своей интересной и содержательной книге «Чувство и форма» Сюзанна Лангер выступила с весьма полезным предостережением против оценки искусства с помощью чуждых искусству критериев и особенно против

оценки литературы как этики. Спору нет, нам нужна эстетика, вооружаясь которой мы не поставим «Хижину дяди Тома» выше «Отелло», как это делали люди лучше нас; но, право же, мы вообще не стали бы поклонниками литературы, если бы мы не придавали значения — притом очень большого значения! — содержащимся в ней мыслям. Быть может, весь вопрос состоит в том — каким мыслям? Разумеется, мы не требуем от литературы, чтобы она содержала, скажем, всю аргументацию, посредством которой епископ Беркли доказывает, что мироздание существует только в сознании всевышнего. Мы ждем от литературы не философии, а мудрости (различие, скорее, традиционное, чем научное). Несколько больше говорит немецкое слово *Lebensweisheit*: мы взыскуем мудрости, проливающей свет на наше человеческое бытие, на нашу жизнь и неизбежную смерть, на наши радости и страдания. Берклианская философия становится плотью литературы лишь в том случае, если она соотносится писателем — например, Пиранделло — с мукой человеческих переживаний. Подобно тому как философия не может — если только она не перейдет на язык математических символов — отрешиться от присущего ей литературного и чувственно-эмпирического элемента, так и литература не может не иметь философского и морального интереса. Когда кто-нибудь говорит, что он читает Библию как «литературное произведение», нам это утверждение не кажется странным и смешным только потому, что мы включаем в понятие «литература» рассуждения на моральные и философские темы. Читатели, которые приходят к выводу, что Библия — это литературное произведение, просто-напросто осознают, что мысль обладает своим собственным пафосом. (Если о таком читательском открытии оповещает широкая пресса, в ход идут выражения типа «увлекательная как роман», что, конечно, делает слишком много чести романам.) «Философская и богословская литература» имеет полное право называться литературой, и, наоборот, литература неразрывно связана с философией и теологией. Тот факт, что Сантаяна — прекрасный стилист, не умаляет его достоинств как философа. Интерес Данте к богословию не

умаляет его достоинств как поэта. Более того, именно благодаря отточенной прозе Сантаяны его философия становится тем, что она есть; именно благодаря пронизывающей ее мысли становится тем, что она есть, и поэзия Данте. Пафос мысли усиливает общий пафос его бессмертной поэмы. Мысль в произведениях искусства не только не заглушает жизни чувств, но, напротив, может придать ей дополнительную силу и яркость.



ПЛОХИЕ ИДЕИ

Сказанное выше имело целью реабилитировать мысль, которая, похоже, нуждается в такой реабилитации. Теперь, твердо установив, что мысль имеет прямое отношение к литературе, мы можем взглянуть на дело с другой стороны и констатировать, что просто мысль, мысль сама по себе — это еще не ахти какое достижение. До сих пор я говорил о мысли выдающейся, незаурядной. Однако в большинстве своем мысли, так же как и чувства, ничем не примечательны и не заслуживают того, чтобы к ним относились с пиететом. Лишь по забывчивости можно говорить о всех без исключения идеях как о чем-то возвышенном и недоступном эмоциям. В большинстве своем идеи не являются ни возвышенными, ни бесстрастными, о чем наглядно свидетельствует история религии и идеологии. Пожалуй, самая странная из умственных aberrаций театральных критиков — это их убежденность в том, что идеями интересуются и занимаются одни только холодные интеллектуалы. Прямо-таки подмывает воскликнуть: господа, если бы это было так! В реальной же действительности идеи на протяжении всей истории служили тем легко воспламеняющимся горючим, которое быстрее всего разжигало толпу. Чаще всего именно идеи приводили к безудержному разгулу насилия, и даже сегодня ничто не может с такой легкостью нарушить душевное равновесие человека, как какая-нибудь теория.

Быть может, нам все-таки следовало бы, приступая к рассмотрению широкого вопроса о мысли в искусстве, начать не с вершин мысли, а с мыслей низшего сорта. Тогда мы первым делом констатировали бы, что, прежде чем стать элементом искусства, идеи должны утратить какую-то толику своей естественной испушенности, приспособиться к благовоспитанным, культурным чувствам. Если смотреть на них под таким углом зрения, то чувства представляются явлением более мягким, а идеи — более бурным и необузданным. И право же, в этом взгляде на вещи нет ничего произвольного. Фанатика укрощает, если его вообще можно укротить, не соперничающая идея, от которой он только приходит в ярость, а отрезвляющий контакт с мягкими, добрыми чувствами.

Безоговорочно отдаются во власть идей обычно самые дурные люди. Наглядным примером может служить Гитлер. «Майн кампф», возможно, не содержит ни одной светлой идеи; более того, в этой книге не так уж много просто ясных идей, но, с другой стороны, она не содержит *ничего, кроме идей*, и служит выражением образа мыслей человека, признающего *одни только идеи*. Если мы станем рассматривать всю литературу в целом, а не только хорошую литературу, то мы неизбежно будем иметь дело не только с литературой хороших идей, но и с литературой дурных идей, ибо у дурных идей тоже есть свой пафос: ведь никакая другая книга не разжигала таких страстей, как «Майн кампф»! Но если в корне ошибочно стремиться к искусству, в котором было бы одно только чувство и ничего кроме, то столь же ошибочно приветствовать всякое эмоциональное возбуждение, каким бы ни был его источник. Право же, если бы людям нужно было только одно — любыми средствами подогреть свои чувства, то это можно было бы сделать в любой момент, совершив какой-нибудь гадкий поступок. Может быть, сказанное выше настолько очевидно, что вообще не стоило заострять на этом внимание? Пусть тот, кто так думает, поближе познакомится с писаниями театральных критиков, рассчитанными на широкую публику, в которых возбуждение, пусть даже это будет всего лишь аморальный трепет, фигурирует в качестве *unum necessarium*.



ПРОПАГАНДА

Перейдя от рассмотрения литературы светлых идей к рассмотрению литературы скверных идей, я вместе с тем перешел и от одного способа применения идей к другому: от философии к пропаганде. Кстати, только пропаганду обычно и имеют люди в виду, говоря об идеях в литературе, особенно когда они говорят о них пренебрежительно. Речь здесь идет, собственно, о дидактизме, частным случаем которого является пропаганда. Хотя, согласно старому лозунгу левого толка, всякое искусство можно расценивать как пропаганду в том смысле, что все писатели стремятся убеждать, все-таки существует огромная разница между просто убедительным изображением действительности и настойчивым стремлением заставить читателя переменить свои взгляды и побудить его к непосредственным действиям, быть может, насильственным. Многие из тех, кто возражает против «литературы идей», на самом деле возражают против пропагандистского использования идей.

Пропаганда представляет собой *крайнее* проявление дидактизма, но, по общему признанию, невозможно провести четкую границу между крайностями и тем, что уже не является крайностью, так же как нельзя строго разграничить дидактические и недидактические элементы. Можно утверждать, что искусство как таковое всегда *чему-то* учит. В каких же случаях оно явно «дидактично»? При ответе на этот вопрос никак нельзя избежать расплывчатых формулировок такого, скажем, типа: «В тех случаях, когда тенденция поучать носит открытый характер». Когда же дело доходит до определения того, в каких именно случаях тенденция поучать носит открытый характер, мнения компетентных судей расходятся; более того, одно и то же произведение искусства может быть с полным основанием отнесено — в зависимости от эпохи — то к одной категории, то к другой. Можно только добавить, что если некоторые из наших современников с чрезмерным пылом посвящают свое творчество служению

дидактической идее («искусство — это оружие» или «искусство во имя веры»), то другие, отшатываясь от этой тенденции, заходят в своем антидидактизме гораздо дальше, чем большинство великих критиков и художников прошлого. Ведь отнюдь не Карлу Марксу, а Сэмюэлу Джонсону принадлежат слова: «Улучшать мир — вот в чем всегда заключается долг писателя». Если может быть чрезмерным стремление пропагандировать или защищать пропаганду, то столь же чрезмерной может быть и враждебность по отношению к пропаганде или к дидактизму вообще.

Еще большую путаницу вносит в этот вопрос современная тенденция разделять мысль и чувство. Те, кто ратует против дидактизма в искусстве, сплошь и рядом поступают так, полагая, что назначение искусства состоит отнюдь не в том, чтобы «учить», поскольку-де искусство эмоционально, тогда как всякое учение интеллектуально. При этом под словом «учение» подразумевается скучная школярская долбежка, которая не очень-то способствует накоплению подлинных знаний. Когда же учение плодотворно и помогает многое постичь, ему неизменно сопутствуют сильные эмоции. Сначала, конечно, вспоминаются мучительные эмоции: выражение «узнать по горькому опыту» нередко приходится применять в нашей жизни. Но боль и радость ходят вместе, и учение — это прежде всего удовольствие. Только потому, что нам приятно узнавать новое, мы продолжаем делать открытия и рассматривать вытекающие из них следствия; поистине мы делаем открытия ради удовольствия открывать. Если ребенок «хорошо успевает по арифметике», то, значит, умение обращаться с цифрами доставляет ему удовольствие. Право же, выяснение того, сколько будет двенадцатью двенадцать, способно принести не меньшую радость, чем «чистые» развлечения в часы досуга... Впрочем, обо всем этом хорошо сказано в классическом руководстве по драматическому искусству — в «Поэтике» Аристотеля:

«...Приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения

смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что [есть что-либо...]»¹.



ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОСТЬ ПЬЕСЫ

Поскольку, как мы установили, интеллект, этот источник мысли и идей, играет важную роль в литературе вообще, он, надо полагать, играет немалую роль и в литературе драматической. Я употребил выражение «надо полагать», потому что в нашем двадцатом веке нашлись критики и драматурги, которые считают самой привлекательной чертой драмы бездумность. Впрочем, бремя доказательства лежит на них: если они хотят убедить нас в своей правоте, пусть приведут примеры такой бездумности — помимо своей собственной, конечно. Для литературы характерно, что самые глубокие мысли и самые глубокие чувства обычно встречаются в одних и тех же произведениях; что же касается литературы драматической, то она не только более эмоциональна, но и более интеллектуальна, чем это принято ныне считать. Взлеты драматургии происходят в истории лишь спорадически, причем историки неоднократно указывали на то, что новый взлет драматургии обычно совершается в обстановке нового общественно-политического подъема. Этот подъем помимо всего прочего носит также и интеллектуальный характер. Обычно в основе крупных драматургических произведений лежит идея, которая являет собой воодушевляющую мысль нового исторического движения, новое представление о человеке. В подобные исторические эпохи драматургии не останавливают своего случайного выбора на тех или иных идеях в поисках интересного материала: драма представляет собой своего рода русло, по которому течет поток грандиозных идей. Следовательно, в известном смысле драматург, пишущий в такой исторический момент, совершенно не оригинален. Он не

¹ *Аристотель*. Поэтика, с. 49.

проповедует своих собственных особых мнений, поэтому, быть может, ему и необязательно нужна защита билля о правах, ни даже «атмосфера свободы», которую современные публицисты считают непереносимым условием великого искусства; такой драматург тяготеет к центру исторической значимости. В отличие от великих драматургов вышеупомянутых исторических эпох второстепенные драматурги либо оказываются неспособными приобщиться к коренным идеям современности, либо, не сумев прийти к ним своим собственным путем, становятся эпигонами, подражателями, повторяющими чужие мысли.

Приверженцы современного антиинтеллектуализма разработали доктрину о неинтеллектуальном происхождении драмы. Разве не берет драма начало в празднествах в честь бога Диониса? Наблюдая за распространением в американской системе просвещения теорий Ницше, Гилберта Мэррея, Джейн Харрисон и Ф.-М. Корнфорда, я обратил внимание на то, какое большое впечатление производят рассказы о том, что драма восходит своими корнями к культу плодородия. Умственному взору слушателей рисуются картины оргий, сразу же останавливая всякое течение мысли. Но давайте разберемся, насколько близки к оргии самые ранние из известных нам пьес — пьесы Эсхила. Не одна, а целый ряд ступеней отделяют нас здесь от оргии. Предположим, что «оргиастическая» теория справедлива. Тогда мы должны будем постулировать, что в какой-то момент исступленная толпа участников оргии разделилась надвое, причем одна из образовавшихся таким образом групп превратилась из участников в наблюдателей, зрителей. Мы должны будем также постулировать, что затем настал такой момент, когда оргии прекратились даже на сцене, а остались лишь разговоры об оргиях. Ведь на самом раннем известном нам этапе драматургии зрители уже ни в чем активно не участвуют, а только наблюдают, актеры же только говорят, да и то не об оргиях.

Итак, актеры говорят. Вначале было слово. Когда толпа участников оргии распадается на две части, причем одна из них превращается в зрителей; когда, как напоминает нам Аристотель, из общего хора выступает некто и говорит

один, тогда и возникает новое качество, сущность которого — разговор между людьми. Это качество — драматический архетип. Драма обретает себя, обретя свой собственный голос.

Значит, уже при рождении своем драма интеллектуальна. Западный интеллект изобретен древними греками, которые нашли ему применение не только в философии, но и в драматургии. Кстати, тогда философия и драматургия не так далеко отстояли друг от друга. Даже для Сократа философия была не только диалектикой, но также и устным диалогом: ведь он, судя по всему, не записал ни одного слова из того, что говорил. Научив Запад говорить, Древняя Греция привила ему убеждение в том, что устное слово является подходящим средством выражения мысли и чувства.

Голос драмы с самого начала обрел поэтическое звучание. Весьма примечательно, что поэзия уже и тогда была средством выражения величественных идей. Некоторым критикам нравится изображать Эсхила «примитивным» драматургом на том лишь основании, что драматургическая техника в значительной мере разработана после его смерти. Но если быть примитивным — значит косноязычно мямлить, вместо того чтобы говорить, и проявлять детскую бездумность, вместо того чтобы глубоко мыслить, то тогда, право же, сегодняшняя драматургия по большей части более примитивна, чем драматургия Эсхила. Нет, разработка драматургических приемов — это еще не движение вперед! Самый первый наш драматург создал величайшие драмы как в эмоциональном, так и в интеллектуальном отношении. В данном контексте нам важно выделить это *«и в интеллектуальном отношении»*. Великие драмы с самого начала были *«идейными драмами»*. Вероятно, не кто иной, как Эсхил, первым внушил человеку Запада мысль, что великий драматург воспроизводит образ всей своей эпохи, изображая главнейшие ее конфликты и достижения (а также неудачи — можем с чувством добавить мы). Подобная задача требует могучего интеллекта, который наш средний современник склонен приписывать только государственным деятелям, историкам и ученым. И право же, в характере Эсхила есть что-то от каждой из этих фигур.

«Ни одна армия не устоит против силы идеи, время которой пришло». Это изречение Виктора Гюго не только характеризует силу идей и роль этой силы в истории, но также и раскрывает причину того, почему драма всегда была классическим средством выражения таких идей: дело в том, что идеи подобного рода имеют непримиримых противников в виде других идей или батальонов, а то и тех и других. В изречении Гюго, кроме того, подразумевается наступление момента, когда развитие событий достигает своей критической стадии. Драма, как это хорошо известно, изображает обычно не просто борьбу, а ее максимальный накал, не просто столкновения, а последние, решающие схватки. Вполне естественно поэтому, что она тяготеет не к идеям вообще, а к идеям предельно острых ситуаций, к «животрепещущим кардинальным проблемам», к «вопросам жизни и смерти». Она стремится, как выразился однажды Стриндберг, быть там, где происходят великие битвы.

Логическим следствием всего этого является то, что в драме нет места для подробной разработки, для детализации, без которых не могли бы обойтись ни роман, ни историко-политический трактат. С точки зрения философа, подход драматурга к идеям явно далек от совершенства. Но, с другой стороны, если драма что-то теряет в какой-то одной области действительности, она с лихвой перекрывает эту потерю благодаря соотносению между собой различных областей действительности. Например, пьеса может и не содержать полного анализа всемирно-исторического столкновения, но, если это хорошая пьеса, она воспроизводит взаимодействие идеи и события в его жизненной конкретности. Благодаря этому она способна стать предельно концентрированным выражением действительности, о чем наглядно свидетельствует хотя бы тот факт, что и критики-фрейдисты и критики-марксисты смогут обнаружить в ней все, что они хотят там найти, причем и те и другие будут правы.

Если сказанное выше соответствует действительности, то отсюда следует, что жизненность всякой по-настоящему жизненной драмы носит также и интеллектуальный характер и что буквально каждая значительная драма

является живым воплощением идей своего времени. Это, в сущности, было уже многократно продемонстрировано литературоведами — исследователями творчества античных классиков, Шекспира, Корнеля, Расина и Мольера. И если кое-кто оспаривает мнение авторитетных критиков, утверждая, что тот или иной из упомянутых драматургов придерживался порочных взглядов или даже вообще был человеком недалекого ума, то все, что я могу сказать в опровержение этих утверждений, уже было сказано в этой главе. Теперь нам остается только поближе познакомиться с определенными школами драматургии, которые зачастую получили характеристику чрезмерно интеллектуальных («абстрактных», «идеологических», «доктринерских»). Конечно, излишества возможны в чем угодно, однако, как мне кажется, эти школы не подверглись бы нападкам, если бы не распространенное предубеждение против идей в драматическом искусстве. Поскольку мы пришли к выводу, что интеллект способен придавать драме жизненность, произведения этих драматургических школ тоже могут рассматриваться как обладающие жизненностью. Я имею в виду средневековую драму «золотого века» в Испании, классиков немецкой драматургии восемнадцатого столетия и современную «последибсеновскую драму».

Было время, когда литературоведы, защищая средневековую драму, указывали на встречающиеся иной раз в ней отдельные черточки современного реализма, на проскальзывающие порой современные демократические нотки. Они стыдились основного материала этой драмы, потому что он был догматическим по содержанию и намеренно дидактическим по замыслу. Однако о подлинных достоинствах средневековой драмы следует судить только на основании этого ее содержания и замысла, и тогда окажется, что довольно бледный ее юмор вполне обоснован и уместен в общем контексте; при этом нам откроются величие и грандиозность Циклов, отражающие величие и грандиозность возвышенного мировоззрения. История показана под углом зрения руководящей идеи — руководящего идеала цивилизованной жизни, присущего той эпохе, — и рассматривается как драма во многих актах, но с определенным началом (Сотворение),

серединой действия (Грехопадение и Искупление) и концом (Страшный Суд).

Между прочим, в средневековой драме фигурирует вполне определенный Злодей — Дьявол. С тех пор во всех драматургических злодеях, если только они наделены авторами подлинной энергией, есть что-то сатанинское. Народная мелодрама в той форме, которая известна нам, представляет собой деградировавший и, как правило, бледный пересказ христианской драмы жизни, где человек, подобно Фаусту, помещен между добрым ангелом и злым гением.



ИСПАНСКАЯ ДРАМА

Сплошь и рядом можно услышать утверждения, что Испания так и не вышла из эпохи средневековья и что испанская драма «золотого века» во многом остается в русле средневековой традиции. Так же как и в случае со средневековыми пьесами, читатели более поздних столетий имеют обыкновение воспринимать лишь определенные моменты, отвечающие их общему представлению о гуманности, и отвергать конкретную гуманистическую идею, воплощенную в произведении искусства, потому что им в голову не приходит, что идея может быть не ограничивающим фактором, а источником энергии. Хотя в своей приверженности догматам католического богословия испанские драматурги действительно несут на себе печать средневекового мышления, драматизм их произведений глубже и полнее драматизма средневековых Циклов, ибо, не довольствуясь пересказом библейских историй и восславлением господина, они стремятся воспроизвести конфликт между христианской идеей и естественным побуждением. Идея у них воплощена в живых людях, которым естественно ошибаться, причем, разрабатывая диалектику подобного конфликта, эти драматурги не боятся подвергнуть критической проверке и саму идею. Так что в некотором роде они оказались писателями, потрясавшими

устои. Но ведь драматургия и есть искусство потрясать, а огромное достоинство идей заключается в том, что они отнюдь не приносят в драму бесцветную и сухую рассудочность, а наоборот, готовят зрителям определенные потрясения. Что же касается богословия, то вопреки мнению людей, полагающих, что оно сводится к спорам о том, какое количество ангелов может уместиться на острие булавки, богословие, так же как и драматургия, непременно предполагает исследование чувства вины. Поскольку богословие помимо всего прочего является драматизацией добра и зла, богословскую драму без натяжки можно считать ответвлением «идейной драмы».

Возьмем в качестве примера две знаменитые пьесы: «Севильский озорник» и «Осужденный за сомнение», обе принадлежащие, по всей видимости, перу Тирсо де Молины. Каждая из них трактует один и тот же догмат христианской веры — «и худшие из грешников не оставлены милостью божией», согласно которому милосердие господне столь велико, что оно простирается на всех раскаявшихся грешников, как бы поздно они ни покались и как бы велики ни были их грехи. Похоже на то, что испанские драматурги задались вопросом, является ли собой этот догмат своего рода гиперболу, не подлежащую слишком конкретному рассмотрению, или же его следует с доверием принимать в буквальном смысле слова. И если верно последнее, что означает он применительно к жизни человеческой? В одной из пьес показывается, что нужно с уверенностью принимать этот догмат. Убийца — атаман разбойников, вовремя раскаявшийся, — попадает на небо, говорится в «Осужденном за сомнение», тогда как человек праведной жизни, приходящий к выводу, что в таком случае он тоже может стать кровавым атаманом разбойников, попадает прямо в ад — не за дурные поступки, а за сомнение в мудрости путей господних. Герой второй пьесы, Озорник, задолго до смерти решает покаяться на смертном одре, а пока что сознательно ведет греховную жизнь. Люди запомнили — и как твердо запомнили! — что к числу грехов, которым предавался Дон Жуан, принадлежали прелюбодеяние и соблазнение чужих жен, но Дон Хуан, выведенный Тирсо,

не столько волокита, сколько богохульник и святотатец. Мало того что он совращает женщин, он еще оскорбляет отца, дядю, короля. Обесчещивая женщин, Дон Хуан тем самым оскорбляет бога, чьи установления (например, святость таинства брака) он нарушает налево и направо. И попадает Дон Хуан в преисподнюю, ибо только искреннее раскаяние на смертном ложе может привести к спасению: покаяние, запланированное заранее, несостоятельно. Кроме того, Тирсо, как мне кажется, говорит, что человек, который может строить подобные планы, уже с самого начала неспособен раскаяться. Вызывающее пренебрежение Дона ко всему на свете составляет единое целое с его жестокосердием. Это Фауст-обыватель.

Долгие-долгие годы пьесы вроде «Осужденного за сомнение» (или, скажем, «Поклонения кресту» Кальдерона) шокировали кое-кого из верующих и вдохновляли кое-кого из безбожников. И пусть литературоведы-католики не уверяют нас сегодня, что все это сплошное недоразумение и что репутация данных пьес безупречна. Сделать это нужно было много раньше. Да, Тирсо и Кальдерон оба были священниками, причем священниками, далекими от каких бы то ни было еретических взглядов. И при всем том их пьесы несут явственный отпечаток скандальности, присущей, по остроумному замечанию Жана Кокто, всем оригинальным драмам.

Драматург вполне может иметь те или иные убеждения, но если он станет проповедовать их в драматической форме, он почти наверняка превратится в плохого пропагандиста. Пропагандист действует таким же образом, как адвокат в суде: и тот и другой оставляют без внимания сильные доводы противной стороны, чтобы более убедительной выглядела их собственная аргументация. Для пропагандистов и адвокатов важна видимость. Для драматурга же важна сущность. Замалчивание доводов другой стороны не в его интересах, потому что он стремится не к достижению победы, а к изображению конфликта. Только человек, способный с исключительным пониманием относиться к взглядам и чувствам «противника», к сильным сторонам отстаиваемого им «дела», может стать драматургом. Драматург — прирожденный диалектик.

Больше того — экстремист, но не в том смысле, что он отстаивает одну крайнюю точку зрения, ратуя против другой, а в смысле свойственной ему склонности доводить до крайностей любой контраст, любую противоположность. Если его подчас можно упрекнуть, что он «замечает только белый и черный цвет», то никак уж не упрекнешь в том, что он не замечает, что белое — это белое, а черное — черное. Поэтому если понимать «христианство» не как богословский термин, обозначающий добропорядочность, доброжелательность и здравомыслие, а как приглашение к опасному и дерзновенному путешествию среди вершин человеческого счастья и бездн людского страдания, то драматург вполне может быть христианином. Любитель рискованной жизни, он будет стремиться туда, где душу подстерегают наибольшие опасности, и не станет обходить стороной наиболее уязвимые с человеческой точки зрения догматы христианского вероучения.

Не означает ли притча о блудном сыне, что лучше быть дурным человеком, с тем чтобы впоследствии вкусить счастье раскаяния? Официальная апологетика не дает на этот вопрос сколько-нибудь вразумительного и искреннего ответа. Для того чтобы исследовать и изобразить это в живой человеческой реальности, требуется талант Достоевского, и, когда Достоевский берется за эту задачу, бросается в глаза, что он гораздо ближе подходит к утверждению: «Да, дурным человеком быть лучше», чем любой церковник. Таков итог исключительной художнической искренности, его верности обнаруженным фактам. То же самое происходит с Тирсо и Кальдероном. Безусловно, есть что-то пугающее в том, с какой беззаветной искренностью подходят они к изображению путей греха. Но не будь этого, их пьесы, вероятно, навевали бы скуку. Да, иного выбора нет: либо богословские пьесы назидательно скучны, потому что их авторы держатся подальше от описываемых ими явлений и переживаний, либо они обретают плоть и кровь в результате того, что их авторы показывают не только идею, но и то, что приходит в конфликт с ней, причем все это, и в особенности грех, изображается ими как воплощение человеческой энергии. Во всех пьесах присутствует некая

разрушительная сила, но разрушительная сила, рассматриваемая как грех, имеет свою собственную драматургию, о чем красноречиво свидетельствуют «Макбет» и «Федра». Для христианского драматурга грех являет собой самую благоприятную возможность раскрытия крайностей.

Если христианство представляет собой не разумный способ взаимоотношений с разумным миром, а отчаянно смелую, даже безрассудную попытку войти в контакт со странным, непостижимым и непокорным миром, то христианский драматург имеет полные основания изучать сумасбродные учения и всяческие крайности. Означает ли догмат о милосердии господнем только то, что одних добрых дел недостаточно для нашего спасения? Так обычно его и понимают — как утешительное учение, лишенное реального содержания. Каков же смысл догмата о милосердии применительно к человеческой жизни? Несоразмерность между безграничным божественным милосердием и ограниченными делами человеческими столь потрясающе велика, что дать представление о ней может только экстравагантно смелая легенда. Вообразите себе человека, совершившего все мыслимые грехи. Неужели и его может спасти крестное знамение? Никакая логика не убедит нас в этом. Мы «не поверим, пока не увидим собственными глазами». Мы должны сами увидеть, как его осеняет тень креста... По-моему, примерно так думал Кальдерон, когда писал «Поклонение кресту». Даже вольнодумец Джордж Генри Льюис был шокирован этой пьесой, в которой усмотрел оправдание убийства и кровосмесительства. Но если такое оправдание содержит данная пьеса, то, значит, содержит его и еженедельное отпущение грехов. Так, значит, христианское учение не заслуживает доверия? Вопрос подобного рода не пугал испанских драматургов. Если великие испанские пьесы не принадлежали перу безбожников, то они могли быть написаны только людьми, считавшими, что их самые заветные убеждения не нуждаются в благовидных натяжках. Достаточно ли это ясно в наш криводушный век? Сегодня приходится сделать умственное усилие, чтобы представить себе такой душевный настрой, когда человек не пытался замазать трудности, обойти стороной сложные

проблемы, уклониться от выбора между взаимоисключающими решениями и пойти по пути мелких улучшений, а наоборот, с наслаждением раскрывал трудности, бесстрашно сталкивал непримиримые крайности, из двух невозможных решений выбирал менее невозможное. Сделайте такое усилие над собой, и вы вообразите состояние души, близкое духовному настрою великих произведений драматургии, в которых великие, пусть даже неправдоподобные идеи играют огромную роль.



НЕМЕЦКАЯ ДРАМА

Средневековая драма и испанская драма не прозвучали как оскорбительный вызов для сколько-нибудь широкой публики: вызов остался незамеченным. Только современная драма, начиная с Лессинга и Шиллера, стала той «идейной драмой», которая навлекла на себя такое бурное возмущение, что оно по сей день вспыхивает всякий раз, когда ставится какая-нибудь «идейная» пьеса.

Объясняется это целым рядом причин. Одна из причин состоит в том, что идеи утратили ту привилегированность, которую сообщал им авторитет церкви. Идеи лишились возможности рядиться в священные ризы и превратились в «голые идеи». Но не это главное. Если идеи, воплощенные в драмах шестнадцатого и семнадцатого веков, поддерживали существующий режим, то идеи великих драматургов восемнадцатого века носят крамольный, реформаторский, а то и в полном смысле слова революционный характер. Выражая идеи, враждебные господствующим кругам, эти драматурги, естественно, вызвали враждебное к себе отношение со стороны правящих классов, их прихвостней, друзей и почитателей. В подобном контексте все это ясно как божий день. Лишь в более позднюю эпоху, когда «господствующие круги» приобрели менее четко очерченный характер и не имеют особой склонности афишировать себя в качестве таковых, положение в современном театре утратило былую определенность.

Проблематичность положения усугубляется тем, что драматург заведомо лишен того, что было у Шекспира и Мольера, — общенациональной аудитории. Если драматург с неодобрением изображает дела и пути своего народа, то отсюда можно сделать вывод, что адресуется он только к недовольной его части. Такова политическая сторона этого вопроса. Его социально-эстетическую сторону осветил Дьёрдь Лукач в пространном очерке, опубликованном в 1914 году. Его суть сводится к тому, что вплоть до восемнадцатого столетия драматургия естественным образом проистекала из театра, тогда как впоследствии она стала предлагать себя театру в качестве средства его усовершенствования. Современные поэты-драматурги все до одного «стоят над театром». Они могут спуститься в него и улучшать его изнутри. Или же ждать, пока театр не подыметься до их уровня. Но они не принадлежат театру, как принадлежал театру Мольер, чья работа для сцены *оказалась* большой литературой.

Первыми драматургами с мировым именем, открывшими этот новый этап в истории драмы, были Лессинг и Шиллер. В их творчестве находит отражение давление новой ситуации, явно нездоровой. Будучи поставлены перед необходимостью выбора между литературой и театром, они выбирали литературу. С другой стороны, их произведения — это «идейные драмы» в лучшей традиции, отнюдь не сведенные к грубой пропаганде и монологу. «Натан Мудрый» превращается в плохую «проповедническую» пьесу лишь в переводе, не передающем всего колорита и своеобразия языка Лессинга. В немецком оригинале Натан отнюдь не только резонер, высказывающий здравые суждения, и отнюдь не только этакий симпатичный дядюшка неарийского происхождения. Его голос — это голос страдальца. Его высказывания выражают другую сторону трагедии. То, что в противном случае обернулось бы самодовольными поучениями уверенного в своей правоте человека, становится выстраданной мудростью, и это придает пьесе драматизм.

Подобно тому как испанскую католическую «драму идей» спасает сильный и определенный интерес к проблеме греха, немецкую «идейную драму» спасает то обстоя-

ительство, что она оказывается далеко не такой сентиментально благочестивой и беспристрастной, как это может показаться на первый взгляд. Возможно, что Лессинг и хотел сказать своей пьесой — как уверяют нас некоторые исследователи, — что христианство, иудаизм и ислам одинаково хороши, но в конечном счете этот мятежный выходец из священнической семьи говорит, что христианство не так хорошо, как две остальные религии. «Натана Мудрого» можно охарактеризовать как пьесу пристрастную и импульсивную, но никак уж не назовешь это произведение доктринерским и чрезмерно абстрактным. Даже являющаяся центром пьесы притча о трех кольцах имеет совсем иной смысл, нежели тот, который она, казалось бы, должна была иметь. Ведь из нее вытекает вовсе не то, что у всех трех религий одинаково хорошая генеалогия, а то, что каждая генеалогия может оказаться сомнительной. Поэтому лучше уж судить по результатам: «...по плодам их узнаете их»¹. Пьеса адресована христианам. Она говорит им, что они поступают дурно, хуже, чем мусульмане и иудеи, и что им следует исправиться. Если учесть, что даже современные драматурги впадают в серьезную ошибку недооценки динамики антисемитизма², остается только поражаться тому, с каким безошибочным чутьем Лессинг выбрал эту тему для первой современной — и притом немецкой! — идейной пьесы. Написать в 1764 году пьесу, которая по логике вещей была запрещена, как подрывная в 1933 году, — это такое достижение, которому могут с полным основанием позавидовать нынешние профессиональные драматурги.

Шиллеру тоже довелось пострадать от нацистов, но, вообще-то говоря, он стал любимцем буржуазии. Дочери немецких лавочников воображают себя Жаннами д'Арк в духе шиллеровской «Орлеанской девы». Слова маркиза Позы в «Дон Карлосе» «О, дайте людям свободу слова», быть может, и приобрели крамольный оттенок при Гитлере, но вместе с тем маркиз был таким заоблачным

¹ Евангелие от Матфея, VII, 20.

² Например, Брехт в пьесе «Карьера Артура Уи», Шоу в пьесе «Женева».

«идеалистом», что любой дилетантствующий коммунист может «указать на его историческую ограниченность» и опровергнуть его с помощью двух-трех резких «реалистических» реплик.

Отношение к Позе имеет поистине решающее значение. От того, как вы понимаете маркиза Позу, вполне возможно, зависит ваше понимание Шиллера и современной «идейной драмы» в целом. Если правы многочисленные поклонники и противники Шиллера, считающие, что драматург создал «Дон Карлоса» ради прославления справедливости идей Позы, то в таком случае эта пьеса не может претендовать на звание великой — не столько потому, что эти идеи уязвимы, сколько потому, что в подобной трактовке пьеса превращается в обычную мелодраму, где Поза играет роль героя, а Филипп II — злодея. Трактовать таким образом «Дон Карлоса» могут, в сущности, только лишь люди, склонные доходить в своем увлечении красноречием отдельных монологов до забвения всех противостоящих и уравнивающих факторов, в особенности если эти последние не облечены в слова. Ведь если самая грубая ошибка, которую может допустить критик произведения драматургии, состоит в приписывании самому автору мыслей, высказываемых его героем, то почти столь же грубую ошибку делает тот, кто полагает, что драматический персонаж характеризуют только его собственные речи, а не высказывания других персонажей или — что еще важнее — его поступки. Если бы привычка к цитированию красочных пассажей не притупляла остроту критического зрения, критики, конечно, обратили бы внимание на то, что поступки Позы противоречат его словам. Поза — идеалист, который не живет согласно своим идеалам; альтруист, испорченный эгоизмом. В силу этого да еще в силу другой его отличительной черты — умения назидательно разглагольствовать об обществе при неумении понять конкретных людей он являет собой классический портрет идеалиста. И то обстоятельство, что Поза — такой, каков он есть, — высказывает великие мысли, которые, как мы догадываемся, являются заветными мыслями автора, лишь добавляет остроты. Но, если на то пошло, что может быть острее

участия Филиппа в великом столкновении? Тактичность, сдержанность и человечность этого «злодея» составляют разительный контраст с чисто идеологическим энтузиазмом «героя». «Энтузиазм» — самое подходящее в этом контексте слово, особенно если учесть, что в восемнадцатом веке ему сопутствовало еще одно значение — фанатизм. По-немецки это будет Schwärmerei; и Филипп дает Позе меткую характеристику, мягко назвав его «wunderbarer Schwärmer!» — «удивительным энтузиастом».

Отсюда, конечно, не следует, что героем является Филипп, а злодеем — Поза. Будь это так, мы имели бы дело с парадоксальной мелодрамой, но всего-навсего с мелодрамой. Автор на стороне и того и другого. Именно это обстоятельство и превращает столкновение между Филиппом и Позой (акт III, сцена 10) в одну из величайших «идейных сцен» в мировой драматургии. Автор на стороне каждого из них, что несравненно лучше, чем не быть ни на чьей стороне. Ведь в последнем случае из-за холодной беспристрастности автора зритель оставался бы равнодушным ко всему происходящему. Быть по обе стороны столкновения — значит отдать часть своей души каждой из сторон, а затем страдать, будучи раздираемым противоположными чувствами. Идеи Позы «справедливы», и Шиллер «верит в них», но были ли они осуществимы во времена Филиппа? Филипп обосновывает свою позицию ссылками на «необходимость», и разве не столь же «справедливы» его возражения в том смысле, что не имелось исторической возможности перейти от абсолютизма шестнадцатого века к просвещению восемнадцатого века в результате изменения образа мыслей у правителя?

Некоторые критики говорят о наличии в этой пьесе Шиллера анахронизмов. Быть может, автор не должен был вкладывать идеи восемнадцатого века в уста дворянина, жившего в шестнадцатом веке? С исторической точки зрения это выглядит достаточно нелепо. Но, как это ни парадоксально, такая фикция позволяет Шиллеру драматизировать историю и ее извечный конфликт между свободой и необходимостью. Все нововведения неосуществимы, покуда они не осуществляются. Филипп II не

мог разделять абсолютной уверенности современного критика в том, что идеи Позы войдут в политическую практику лишь через длительный период времени, поэтому он и не мог отвергнуть их как абсурдные с помощью *такого рода* логики. Но, с другой стороны, Поза не идет ему навстречу, не отвечает аргументом на аргумент. Он словно бы задается целью потрясти Филиппа великолепной риторикой, причем, поступая так, он проявляет полное незнание человека, с которым говорит, и уходит в сторону от непосредственного предмета разговора. Характерно, что Поза в действительности вовсе и не пытается в чем-то убедить Филиппа: он поглощен тем, чем бывают поглощены все идеалисты, — любованием собственным моральным превосходством. Если бы Позе удалось достичь большего, чем просто произвести на Филиппа хорошее впечатление, то Шиллеру оставалось бы одно из двух: либо позволить Позе переубедить Филиппа, либо превратить последнего в законченного злодея, не желающего внять голосу разума. И в том и в другом случае эта сцена пострадала бы. Шиллер же сделал ее именно такой, какой и должна быть подобная сцена.



ШОУ

Термин «идейная драма» применяется — огульно и зачастую не без сарказма — по отношению к пьесам всех крупнейших современных драматургов, написанным после 1850 года. Однако в том смысле, который в данный термин при этом вкладывают и который сводится к тому, что все эти драматурги были главным образом пропагандистами той или иной эфемерной «идеи», он по большей части неприменим. «Кукольный дом» вовсе не был пьесой, посвященной пропаганде в пользу предоставления избирательного права женщинам. И вовсе не проблематика сифилиса составляет главную сущность «Привидений». Но, само собой разумеется, многочисленные современные идеи занимают большое место в пьесах

Ибсена; одни из них автор представляет как возвышенные и благородные, другие — как ложные, всякий раз в традиционной манере координируя их с сюжетом, характером персонажей и темой.

Подобно тому как Шиллера в течение долгого времени принимали за наивного представителя эпохи Просвещения, хотя на самом деле он был ее критиком, Ибсена принимали за незрелого защитника дела либералов-викторианцев, против которых в действительности он постоянно боролся. Оригинальным в его творчестве было изображение человека, умом принявшего новые идеи, но не проникшегося ими до самой глубины души. Фру Альвинг — весьма просвещенная для своего времени женщина, но Ибсен показывает, что новые идеи она усвоила только головой, тогда как в ее сердце все еще живы призраки старых идей. Люди считают себя приверженцами новых идей, но их поступками, особенно в моменты кризиса, движут старые идеи. На основе этого противоречия Ибсен сумел создать новую идейную драму. Он обнаружил ситуацию столь же богатую идейными противоречиями, как и столкновение Филиппа и Позы в «Дон Карлосе».

Не является ли современная драма чрезмерно интеллектуальной? Для доказательства того, что дело обстоит именно так, чаще всего ссылаются на трех представителей послеибсеновской драматургии: Шоу, Пиранделло и Брехта. Ибо все трое стремились к нетрадиционному использованию идей в драме — той форме искусства, где даже традиционное использование идей вызывает возражения критиков.

Вполне возможно, что весь шум вокруг идей в драматургии поднялся из-за Бернарда Шоу. Ведь в его пьесах, по ходячему выражению, «люди только говорят». Последнее, кстати сказать, представляет собой самое общепринятое определение идейной драмы. Далее, согласно общепринятому мнению, Шоу создал новый жанр — драму, в которой нет ничего, кроме идей. Справедливости ради надо отметить, что в некоторых своих пьесах, как, например, «Мезальянсе» и «Как люди женятся», он вплотную подошел к подобному «жанру». Эти пьесы, по словам самого

Шоу, носят «эссеистский» характер: в них дается интеллектуальная разработка главной темы. Никогда раньше ни одному драматургу не приходило в голову вывести на сцену множество людей, рассадить их и... заставить беседовать на общие темы. Да и впоследствии ни одному драматургу такое не сходило с рук. Немногочисленные попытки других драматургов (например, Дж.-Б. Пристли) написать пьесу «в духе Шоу» окончились неудачей. Чем это объяснить? Ссылки на «меньший талант» сами по себе ничего не объясняют. Ведь эти менее одаренные драматурги создавали и гораздо более удачные произведения. Так, может быть, у Шоу идеи были получше? Более актуальные? Более умело поданные? Пожалуй, верно и то, и другое, и третье, но главное, вне всякого сомнения, заключается в том, что пьесы Шоу никогда не приближались по своему характеру к эссе настолько, насколько это мнилось самому автору, не говоря уже о всех прочих. Многочисленные шутки, которыми искрятся эти пьесы, — факт, всем бросающийся в глаза, — являются не просто комическим элементом, введенным ради разнообразия; нет, они представляют собой внешнее проявление внутренней реальности — того обстоятельства, что Шоу при всем его интеллектуализме и социологизме никогда не забывал о ритме, стиле, характере и строе комической драмы.

Этот факт является ключевым для понимания сцены «Дон Жуан в аду» («Человек и сверхчеловек»). Количество идей, фигурирующих в этой сцене, и ее предельная насыщенность идеями — все это способствует созданию впечатления, что здесь *нет ничего, кроме* идей. Но ведь если бы Шоу стремился только к тому, чтобы изложить свои идеи, вряд ли ему понадобилось бы вводить в эту сцену донну Анну и ее отца. Ему было бы достаточно изобразить спор Дон Жуана с Дьяволом. Командор выведен *отнюдь не только* для внесения разнообразия. Он и донна Анна нужны автору, как мы в конце концов убеждаемся, для полноты картины жизни; именно это делает их присутствие совершенно необходимым.

Да и является ли диалог между Дьяволом и Дон Жуаном спором? Не представляет ли он собой, скорее, пародию на дебаты, дающую Шоу возможность с тонким юмором

шаржировать элегантный декорум парламентских прений? Ни слово «спор», ни слово «дискуссия» не отражают истинного характера их словесной схватки, потому что она содержит в себе динамический элемент, не передаваемый этими словами. Шоу поставил Дьявола в позицию защищающегося — замечательная находка, представляющая собой один из самых блестящих парадоксов среди многочисленных блестящих парадоксов, рассыпанных в его пьесах. Дьявол чуть ли не оправдывается перед своей жертвой. Напротив, Дон Жуан позволяет себе говорить дерзко, декларативно, даже обличительно. Подобно тому как Поза говорит *мимо* Филиппа II, Дон Жуан говорит *мимо* Дьявола, причем и здесь тоже такая непочтительность имеет свое основание, хотя и совсем другое, чем у Шиллера. Короче говоря, здесь мы имеем дело не со спором и не с дискуссией, а с драматическим конфликтом: столкновение мнений сопровождается столкновением характеров, которые не могут быть выведены из самих мнений. В сущности, Дьявол — один из лучших характеров, созданных Шоу. Это архетип «культурного современного человека». Что касается действия, то оно вращается вокруг одного-единственного вопроса — останется ли Дон Жуан в аду. Но в данном случае этого вполне достаточно. Действие здесь носит вполне драматический характер, пусть даже и в самом элементарном смысле, — как, скажем, Действие пьесы «В ожидании Годо».

Брехт утверждал, что самым ценным достоянием характеров, созданных Шоу, является их мировоззрение. В защиту Шоу следует сказать: пусть так, но ведь Шоу зачастую именно к этому и стремился. Как и в случае с Ибсеном, его «идейная драма» помимо всего прочего является признанием того факта, что общество, в котором мы живем, в несравненно большей степени, чем когда бы то ни было прежде, пропитано идеями, насыщено теориями и объяснениями, воспитано в сознании необходимости знать все эти теории и объяснения, или же — и это уже предмет для сатиры — знать о них хотя бы понаслышке. Ибсен выступил в роли подлинного социального диагноста, обратив внимание зрителя на книги фру Альвинг, те книги, которые глубоко шокировали

пастора Мандерса и просветили фру Альвинг — правда, лишь отчасти. Ведь при этом он как бы указал перстом на всю эпоху современного образования, на наши библиотеки, составленные из книг в суперобложках и питающие нас самыми блестящими и самыми лучшими идеями во всех областях. Шоу мог шире осветить данное явление, чем Ибсен, поскольку верхоглядство и интеллектуальный снобизм, показная ученость и всезнайство — все это естественная тематика комедии. Изображая в пьесе «Дилемма доктора» представителей медицинской науки, Шоу не столько придумывает свою собственную идейную драму, сколько высмеивает *их* идейную драму, ту комедию, которую они разыгрывают перед всем миром. И если Ибсен беспощадно высмеивает фанатичного поклонника Ибсена Грегера Верля, то Шоу зло потешается над «последователями Бернарда Шоу».

Упомянутая категория значительно шире, чем это можно предположить, исходя из примера Луи Дюбеда (в «Дилемме доктора»). Ведь к числу последователей Шоу принадлежат и все те обходительные и исполненные едкой иронии остроумцы в его пьесах, которые, расхаживая или чинно сидя на протяжении всего Действия, разоблачают витающих в облаках краснобаев-обманщиков. На первый взгляд может показаться, что Бернард Шоу попросту отождествляет себя с этими остроумцами, а помещая их в центре композиции своих пьес, просто-напросто ставит с ног на голову традиционную структуру комедии, в центре которой находился плут или простак. Но по меньшей мере несколько комедий Шоу, причем из числа наилучших, в конечном счете оказываются традиционными, так как выведенный там остроумец разоблачается как обманщик. Возьмем, к примеру, Блончли из пьесы «Оружие и человек». На протяжении большей части действия он выступает как остроумец, иронизирующий над двумя обманщиками романтического толка — Райной и Сарановым, — и в смешном положении находятся они. Но в конце концов обнаруживается, что в смешном-то положении оказывается он сам, ибо он тоже романтик и обманщик. Другой пример — Джек Тэннер из пьесы «Человек и сверхчеловек». Остроумно высмеивая

ошибки и претензии окружающих, Джек выставляет их лицемерами и глупцами, но победы он одерживает только на словах, а в жизни — сам оказывается глупцом: сперва в вопросе об отношении Вайолет к браку в первом акте, затем — в вопросе своего собственного отношения к браку в конце пьесы. То, что поначалу выглядит как блеск ума, во всем добивающегося успеха, в финале разоблачается как совершенно бесплодный интеллектуализм. Многочисленные революционные идеи Джека Тэннера, которые сплошь и рядом выдаются критиками за центральные идеи одной из знаменитейших идейных пьес, на самом деле поданы автором в негативном свете.

Необходимо также проводить различие между многочисленными идеями, которые являются предметом обсуждения в пьесе Шоу, и одной идеей, которая представляет собой главную идею такой пьесы. Даже эта последняя оказывается на поверку совсем не тем, чем она представлялась на первый взгляд. Поначалу кажется, что идея пьесы «Оружие и человек» заключается в том, что противоядием против романтических иллюзий владеют люди, подобные Блончли, которые всегда умеют разглядеть за ними прозаическую действительность. Но на самом деле пьеса постепенно раскрывает более интересную идею — ту идею, что даже люди, свободные от некоторых иллюзий, могут оказаться в плену у других иллюзий. Откуда следует, что жизнь нельзя представлять состоящей из двух раздельных частей, на одной из которых написано «Действительность», а на другой — «Иллюзия», так как на самом деле она представляет собой сложное переплетение реальностей и иллюзий; подобно китайской шка-тулке, где внутри одного ящика спрятан другой, жизнь преподносит нам иллюзию в иллюзии. Что касается пьесы «Человек и сверхчеловек», то на первых порах кажется, что ее идея состоит в развенчании старомодных представлений Рэмсдена и миссис Уайтфилд под натиском радикализма Тэннера. Будь это так, из-под пера Шоу вышла бы левая пропагандистская пьеса, которой от него многие ждали, но которую он упорно отказывался написать. Под социальным пластом пьесы лежит биологический пласт. Ум Тэннера поверхностен. Ум Анны Уайтфилд —

это мудрость самой жизни, немногословная и более прозорливая... Говоря об идее той или иной пьесы Шоу, приходится говорить и об идее, которая кроется за этой идеей. И тогда ясно обнаруживается драматургическая природа всего замысла.



ПИРАНДЕЛЛО

Если с творчеством Шоу у нас ассоциируется слово «идеи», то с творчеством Луиджи Пиранделло мы связываем понятие «головное», поскольку Пиранделло известен не только тем, что у него была одна излюбленная мысль (что кажущееся — это и есть действительное), но также и тем, что он, словно одержимый навязчивой идеей, постоянно возвращается к этой мысли. Насколько я понимаю, именно такой смысл вкладывают в слово «головной». Для того чтобы разобраться в данном вопросе, мы должны будем исходить из предположения, что кажущееся — это еще не есть действительное, ибо творчество Пиранделло кажется головным, а мы хотели бы установить, является ли оно в действительности таковым.

Если понятие «головное» подразумевает мышление, полностью оторванное от чувствования, то, значит, само творчество не может быть всецело «головным», так как это противоречило бы человеческой природе. Следовательно, правильнее будет поставить вопрос таким образом: является ли творчество Пиранделло *чрезмерно* головным? Не *слишком ли малую роль* играет в нем чувство? Тот факт, что Пиранделло одержим одной неотступной мыслью, говорит как раз об обратном, поскольку одержимость навязчивой идеей — это признак отнюдь не «холодного интеллекта», а, скорее, воспаленного состояния нервов. Надо думать, люди, приклеивающие к творчеству Пиранделло ярлычок «головное», почерпнули сведения о нем из вторых рук — от плохих критиков или плохих переводчиков. Любой мало-мальски чуткий читатель прежде всего отмечает в произведениях Пиранделло

вовсе не абстрактность мысли, а трепет обнаженных нервов. Воспользовавшись этим ключом к творчеству Пиранделло, мы обнаружим, что итальянский драматург, который в гораздо большей степени, чем Шоу, был последователем Ибсена, сохранил ибсеновский образ современного человека как невротического страдальца, но, переосмысливая его, усилил оттенок душевного расстройства. Отправной точкой для него служит не система взглядов, а эмоциональное смятение — причем не *теория* эмоционального смятения, как это сплошь и рядом бывает в пьесах драматургов послефрейдовской эпохи, а конкретное, фактическое состояние — одним словом, эмоция, смятение, возбуждение.

Главные герои всех трех пьес Пиранделло, вошедших в мировой репертуар («Шесть персонажей», «Генрих IV» и «Это так»), испытывают глубочайшее душевное смятение. И если мы не замечаем этого с первого же взгляда, то происходит это потому, что в сегодняшних пьесах авторы спешат отнести такое душевное расстройство к определенной категории, чтобы мы с вами не пребывали в неведении, тогда как в пьесах Пиранделло мы можем так и не выяснить до конца, в чем же состоит болезнь, независимо от того, названа она или нет. В пьесе «Это так» Пиранделло ставит во главу угла мысль о том, что проблемы психики неразрешимы, если иметь в виду именно проблемы психики, а не юридическое установление личности. Природу человека следует рассматривать, говорит он нам, не как проблему, подлежащую изучению, а как загадку, как тайну. Он хочет, чтобы мы взглянули на душевные недуги синьора Понцы, синьоры Фролы и им подобных через призму благоговейного милосердия религии, а не через инквизиторски пытливый микроскоп медицинской науки. Но и при всем том в обоих основных описаниях происшедшего — одно дается синьорой Фролой, а другое синьором Понцой — содержится анамнез душевной болезни, граничащей с психозом. В одном случае это история мужчины, которому до такой степени непереносима разлука с женой, что ему пришлось вообразить, будто она умерла. В другом случае это история женщины, которой так непереносимо сознавать, что

ее дочь умерла, что ей приходится вообразить, будто ее дочь — другая женщина, живая и здоровая. И в том и в другом случае мы имеем дело с манией, вызванной травмой разлуки. Для Пиранделло травмы подобного рода лежат в основе бытия — вот почему его произведения полны драматизма. Театр потрясает потому, что потрясает сама жизнь.

Каким путем шел Пиранделло от подобных травм к драматургии, которую потом во всем мире стали называть «головной»? Весь вопрос сводится здесь к характеру истолкования им этого жизненного материала. В данном случае Ибсен не мог подсказать ему ответ. Ибсен представлял человека невротиком. Это поражало и пугало его современников, особенно поначалу, но ничуть не мешало ему создавать драмы моральные в традиционном смысле. Пиранделло же имеет дело только с очень специфичной этикой — этикой сострадания перед лицом невозможного. Невроз, жертвой которого является человек, рассматривается им как состояние, близкое к психозу и временами переходящее в него. Хотя человек способен к состраданию, характеризует его прежде всего патология, а не нравственное начало. Притом патология не представляет для Пиранделло клинического интереса. Но она ввергает его в глубокое отчаяние, питает его пессимистическое мировосприятие и философскую тоску.

Шизофреник словно отгорожен глухой стеной от нас. а мы — от него. Его реальность не только сложна, но и как бы вообще не существует, «исчезла», утрачена. Подобная неспособность понять своих ближних и донести до них свой собственный внутренний мир свойственна, по мнению Пиранделло, человеческому бытию вообще. Это уже представляет собой законченную философскую идею, но, прежде чем стать таковой, она была «впечатлением», которое произвела на Пиранделло жизнь, — потрясающим, мучительным впечатлением. Критики, выводящие особенности творчества из фактов биографии, придают большое значение сумасшествию жены Пиранделло, но ведь никакие сведения о болезни синьоры не объясняют вам того, как сам маэстро пришел к мысли, что ее душевное состояние — в глубоком, философском

смысле — является состоянием всего рода человеческого, ни тем более того, каким образом ему удалось придать столь «нелепой идее» трепетную жизненность, рождающую отклик в сердцах читателей и театральных зрителей всего мира.

По Пиранделло, человек поставлен в ужасающую жизненную ситуацию. Как постигнуть ему ее смысл? Все, что имеется у него в распоряжении для поисков ответа, — это слова и мысли. И герой Пиранделло, подобно всем прочим людям, обращается к мыслям и словам. Они проворачиваются у него в мозгу по замкнутому кругу, углубляя ужас, доводя до умопомрачения. Разум человеческий, на который он только и может рассчитывать в своих попытках объяснить что бы то ни было и который один только и мог бы разъяснить ему причину его собственных страданий, отказывает ему, сам становясь источником новых, еще более острых мук. Мысль взяла на себя задачу обнаружения реальности под обманчивой видимостью. И потерпела банкротство. Нам дано видеть только внешнее, кажущееся, и мы должны приветствовать его с горькой иронией и отчаянием как подлинную реальность. «Маленький урок философии», который преподает нам Пиранделло, мало дает нам в философском смысле. Зато он дает нам нечто большее — а вместе с тем и нечто меньшее, — чем философскую мудрость: ощущение ужаса, боли, отчаяния. Мировосприятие Пиранделло сродни картине, нарисованной Мэтью Арнольдом в стихотворении «Дуврский берег», — зрелищу армий, которые, не зная, кто их противник, вслепую сражаются кремешной ночью. В этом стихотворении Арнольд говорит о шуме волн, в котором слышится вечная нота скорби:

Софокл с печалью молчаливой
Внимал ему на берегу Эгейском
И думал об отливах и приливах
Людских страданий...

Пиранделло чутко прислушивался к этому голосу судьбы и в эпоху, которую называют нетрагедийной, обрел в своем творчестве ноту скорби, вернув ей первозданную тревожность античной трагедии.



БРЕХТ

С именем Бертольта Брехта связана проблема, имеющая отношение больше к пропаганде, чем к мысли как таковой, но вряд ли можно рассуждать о пропаганде в отрыве от пропагандируемых идей. Начать хотя бы с того, что люди, во всеуслышание объявляющие себя противниками пропаганды в искусстве, чуть ли не всегда оказываются на поверку противниками только той пропаганды, которую ведет «другая сторона», в простоте душевной полагающими, что пропаганда, которая ведется «нашей стороной», — это вовсе и не пропаганда, а сама Истина во всей ее чистоте и непреложности, исходящая из уст господ бога или одного из его многочисленных доброхотов-наместников. В силу того что при обсуждении этой темы люди обычно не проявляют особой искренности, мне представляется необходимым напомнить факт, казалось бы, совершенно очевидный: всем нам по душе пропаганда (мало-мальски красноречивая), когда мы согласны с ней, и, наоборот, никому из нас не по вкусу пропаганда (пусть даже самая красноречивая), если она ратует за ненавистное нам дело.

Возникновение проблемы обусловлено причинами, о которых уже шла речь: во-первых, современная публика расколота, разобщена, а во-вторых, пишущие для нее принадлежат к «интеллигенции» — группировке инакомыслящих фракционеров. Когда некоторые современные драматурги говорят, что «всякое искусство — пропаганда», это утверждение может нас дезориентировать, потому что в большинстве приводимых ими примеров — драматургия Эсхила, Данте, средневековая драма, испанская драма, хроники Шекспира — налицо «пропаганда» от имени всей социальной системы, которая породила данную драматургию и к которой она адресована, тогда как сегодня слово «пропаганда» означает не что иное, как взгляды некоторых из нас, не разделяемые другими нашими современниками: если бы «мы» сумели сделать «других» своими единомышленниками, отпала бы надобность в

пропаганде в нашем ее понимании. Спрос на драматургию, адресованную к враждебной или разделенной на сторонников и противников аудитории, — явление сугубо современное.

Теоретически у драматурга, создающего подобного рода пропагандистские произведения, есть выбор. Он может обращаться либо к одной, либо к другой части разделенной публики: или проповедовать обращенным, или пытаться обратить в свою веру язычников. Фактически же лишь очень немногие пропагандистские драмы адресуются непосредственно к «язычникам», зато многие и многие из них адресованы к «колеблющимся». В настоящее время классическим стал случай буржуазного либерала, помышляющего о том, чтобы порвать со своим консервативным окружением и примкнуть к прогрессивным левым. Пьеса на эту тему (например, «Суд над судьей» Стивена Спендера) в первую очередь рассчитана на таких же буржуазных либералов среди публики, но — предположительно — она придется также по сердцу и легионам левых, в чьи ряды вступает наш либерал. Иначе говоря, Спендер мог рассчитывать на успех среди обращенных и готовых обратиться. И хотя он едва ли мог надеяться на то, что зрители, не поддающиеся обращению, высидают до конца, оставалась надежда, что шум, который они произведут, покидая свои места, вызовет скандал, а ведь скандал можно истолковать как доказательство действенности пьесы, а то и как свидетельство ее шумного успеха.

Слово «обращение» я употребляю намеренно, потому что там, где публика разделена, пьеса, рассчитанная на обращение инакомыслящих, неизбежно является основной формой пропагандистской драматургии. В тридцатые годы пьесы, призванные обращать, появлялись в великом множестве — даже Брехт написал парочку. Вообще же говоря, Брехт замахивался на большее. Внимательно изучая «дидактизм» великой драматургии прошлого, то есть дидактизм Эсхила, средневековой драмы, испанских драматургов, хроник Шекспира, он обратил внимание на то, что ни одно из драматических произведений такого рода не ставило перед собой цели переубедить кого

бы то ни было, заставить его изменить свои взгляды. Напротив, они как бы исходили из предпосылки, что центральные идеи их общества и их эпохи уже утвердились, и прославляли это достижение. А что, если революция, свершившаяся в России в 1917 году, — это событие, равнозначное установлению демократии в древних Афинах, торжеству католицизма в средние века, возвышению монархии Тюдоров в Англии эпохи Возрождения? Если советский коммунизм действительно представляет собой «идею, чье время пришло», то ей не сможет противостоять никакая армия — ни ей, ни ее драматургии. И Брехт сделал ставку на истинность этого предположения, подобно тому как гипотетический неверующий Паскаля сделал ставку на существование бога. Зато как много он приобретал в случае выигрыша! Ведь если провозглашаемые марксизмом идеи соответствуют действительности, то, значит, марксизм является не только философией нашей эпохи, но и мировоззрением, дающим гарантию научного познания всех предшествующих эпох. Благодаря такому мировоззрению Брехт станет первым в истории большим драматургом, вооруженным правильным пониманием прошлого, первым большим драматургом, которому удастся соединить личную одаренность с твердым и научно выверенным знанием человека и окружающего его общества. Я несколько утрирую, но не для того, чтобы выставить Брехта в смешном свете, а для того, чтобы наглядно показать, что люди, принимавшие всерьез творческие установки Брехта, вполне могли думать, что он способен дать больше, чем любой другой из живших на земле драматургов. Мне довелось жить в среде близких друзей и последователей Брехта, и я могу засвидетельствовать, что именно так они и думали.

Между прочим, Брехт любил высказывать мысль, что обратное предположение тоже соответствует истине. Как-то раз он сказал, что в случае, если советский коммунизм не одержит всемирно-исторической победы, у его произведений не будет будущего. Правда, это утверждение отдает тавтологией, потому что теория советского коммунизма учит, что победа советского коммунизма *неизбежна*. Так что, если он не восторжествует, он окажется

лжеучением, а для его правоверных последователей это будет означать крушение всего, в том числе, конечно, и творческих установок Брехта.

В плане историческом Брехта отличает от Эсхила и других драматургов прошлого одно вполне очевидное обстоятельство: он делает ставку на будущее, тогда как они основывались на достижениях прошлого. А элемент гадательности, известное дело, привносит в творчество истерическую нотку.

Не секрет, что даже очень плохие писатели могут добиться известности, примкнув к мощным политическим движениям. В тридцатые годы выдвинулись десятки «прогрессивных драматургов» и «прогрессивных критиков», которые никогда бы не смогли стать просто драматургами и просто критиками. Они надеялись, что им удалось оседлать приливную волну будущего, в действительности же их вынесла на поверхность конъюнктурная волна сиюминутного. Если никакая армия не сможет противостоять передовой идее, то, значит, никакая публика не сможет устоять против действия пьесы (поэмы, романа, критической статьи), в которой провозглашается эта идея, — таков был их общий расчет. Расчет же Бертольта Брехта состоял в том, чтобы стать не просто великим драматургом, а драматургом с большой буквы — Драматургом Будущего.

Эта претензия лишь частично имеет отношение к содержанию настоящей главы, посвященной мысли в драматургии, ибо в пропагандистской драме мысли как таковой значительно меньше, чем в прочих видах драмы. Тенденция любой драмы, отражающей пылкое стремление драматурга оседлать приливную волну будущего, заключается в бездумном подлаживании под настроение бешено аплодирующей толпы. Если «идейная драма» — это пьеса, заканчивающаяся шествием пролетариев, которые под бравурную музыку поют «Или все, или ничего», то, значит, идейная драма есть не что иное, как драма демагогическая. Впрочем, многое из того, что зачисляется под рубрику идейной драмы — или даже эпического театра, — относится именно к этой только что упомянутой категории.

Однако знаменитые драматургические теории Брехта представляют собой попытку заменить коммерческий, капиталистический театр пропагандистским, антикапиталистическим и *более интеллектуальным* театром. В своих ранних теоретических высказываниях Брехт определял его именно как драмату́ргию интеллектуальную, а не эмоциональную, призванную поучать, а не развлекать. Это звучит так, словно Брехт взял на вооружение девиз своего старшего коллеги Георга Кайзера — «Голова сильнее сердца».

И Брехт добился результатов, которые никак не назовешь незначительными. Если бы «Мать» была создана традиционным методом, это была бы совсем другая пьеса. В «брехтовской интерпретации» этот «сюжет, построенный вокруг факта обращения», тщательно очищен от всякой вульгаризации. Автор не эксплуатирует сопереживание зрителя с тем, чтобы заставить его почувствовать, что обращается и *он тоже*; стремление «поучать» не прибегает к постыдной и лицемерной маскировке. Открыто признавая дидактизм и считая его чем-то само собой разумеющимся, Брехт обретает свободу использовать значительно более широкий диапазон изобразительных средств (благодаря чему в его произведениях больше юмора, больше обаяния, больше достоинства). Китс сказал, что нам ненавистен поэт, «завлекающий нас в сети». В лице создателя пьесы «Мать» мы можем с чувством облегчения приветствовать пропагандиста, который ни в какие сети нас не увлекает.

Но почему же он не делает этого? Если мы были нужны Стивену Спендеру, да и всем левым драматургам тридцатых годов, которые стремились обратить нас в свою веру и сделать сторонниками Народного фронта, то почему же не нужны мы Брехту? Дело в том, что он был гораздо более глубоким марксистом и поэтому не нуждался в индивидуально завербованных неопитах (на которых все равно нельзя положиться). Зато Брехт сумел передать в пьесе «Мать» ощущение вздымающейся исторической силы, более того, показать «могущество идеи, время которой пришло». Если «Мать» повествует о неизбежности революции 1917 года, то выходит, что эта революция и *впрямь должна была быть* неизбежной, ибо она уже свершилась

к моменту, когда Брехт писал пьесу. И если драматург не увлекает нас в сети, так сказать, в индивидуальном порядке, то, с другой стороны, он не оставляет у нас ни малейшего сомнения в том, что его взгляд на историю таков: либо мы подчинимся ее неотвратимому ходу, либо она пойдет по нашим трупам.

Однажды мне довелось своими собственными глазами видеть «разделившуюся публику»; это произошло на представлении пьесы «Мать» во время гастролей театра «Берлинер ансамбль» в Париже, когда половина зрителей восторженно аплодировала, а другая половина свистала и шикала. И этот взрыв эмоций вызвала пьеса, которая мыслилась автором как холодная и бесстрастная! Совершенно очевидно, что если одни чувства драматургия Брехта охлаждает, то другие она до предела накаляет. Более того, охлаждение одних эмоций производится именно для того, чтобы весь жар был отдан другим. Интеллектуальное содержание пьесы «Мать» неглубоко. Все ее марксистские идеи, по-моему, могут быть легко усвоены меньше чем за полчаса. Пьеса дает не столько интеллектуальное, сколько чувственное, эмоциональное удовлетворение. Если бы Брехт создал только «Мать» и «Lehrstücke» («Дидактические пьесы»), я бы взял на себя смелость утверждать, что его творчеству свойствен не чрезмерный интеллектуализм, а, наоборот, недостаток одного и что тем, кого пугает «идейная драма», нечего бояться Брехта.

Брехт был-таки интеллектуальным драматургом, но вовсе не потому, что он связал свое творчество с марксистской философией. Марксизм, в представлении некоторых, порой подводил его к установке на «жертвование интеллектом», к почтению перед властями, к капитуляции перед «неизбежным» и «необходимым». Напрашивается сравнение Брехта с Грэмом Грином (хотя Брехт, как нам кажется, художник большего масштаба). Подобно тому как интеллектуализм Грина направлен не столько на проповедь католицизма, сколько на противоборство ему, интеллектуализм Брехта тоже направлен не на прославление истинной веры, а на то, что доктринеры с обеих сторон могли бы назвать изворачиванием и уходом в

сторону. Благодаря своей способности понимать другую сторону, Брехт оставался драматургом в большей степени, чем пропагандистом. Далее, так же как и в случае с Шиллером и Шоу, «другая сторона» всякий раз оказывалась для него заманчивой и притягательной. Маркиза Позу мог бы создать и менее даровитый драматург — нужен был Шиллер, чтобы создать шиллеровского Филиппа II. Менее талантливый драматург сумел бы создать такую Жанну д'Арк, которую создал Шоу, но нужен был Шоу, чтобы создать Инквизитора. Менее даровитый драматург смог бы создать Швейцарца или даже Катрин, но нужен был Брехт, чтобы создать Мамашу Кураж. Более того, мнения, высказываемые его героями, столь изменчивы, а ирония автора столь многогранна, что подчас бывает нелегко определить, где же в брехтовской пьесе «другая сторона». Пьесу Брехта «Высшая мера» называют самой догматической из его пьес, и в этом своем качестве она представляет собой защиту реалиста от идеалиста. Но если Шиллер тайно сочувствовал Филиппу, то в пьесе Брехта проскальзывает едва прикрытое сочувствие к Молодому товарищу. Жизнь человеческая получает выражение не в официальном авторском отношении, а в ощущении взаимодействия, столкновения между одним видом сочувствия и другим. Когда это столкновение облекается в драматическую форму — вспомните, например, противоречивое сочувствие Брехта к циничной Мамаше Кураж и к ее героической дочери Катрин, — рождаются лучшие драматические произведения Брехта. А лучшие образцы брехтовской драмы — это по-настоящему большая драматургия.



«ДОСТОИНСТВО ОСМЫСЛЕННОСТИ»

Я не стал бы утруждать себя защитой Брехта, Пиранделло, Шоу — и даже Шиллера и Лессинга — от широко распространенных ложных обвинений, злоупотребляя терпением моего самостоятельно мыслящего читателя, если

бы это не подкрепляло моего утверждения, что ни один из этих драматургов не писал — речь идет о вершинах их творчества — собственно *pièces à thèse*. *Pièce à thèse* — пьеса, посвященная доказательству того или иного тезиса, — представляла бы собой наиболее чистую форму идейной драмы, если бы ее вообще можно было положить руку на сердце назвать драмой. Ведь идея в такой пьесе уподобляется избалованному ребенку, подчиняющему все и вся своим прихотям. «Доказать» в пьесе какой-то тезис — это все равно что смошенничать: драматургу остается только подтасовать карты. А задаться именно такой целью — значит выбросить за борт все традиционное и обязательное содержание пьесы.

Впрочем, факт существования пьесы на заданную тему — во всяком случае, в виде концепции — имеет свою положительную сторону: такая пьеса может служить и в качестве своего рода мерила, и в качестве ужасающего примера. Она наглядно демонстрирует, что происходит с драмой, когда значение придается только изложению и утверждению какой-либо идеи. Установка исключительно на идею представляет собой еретическую версию драматического искусства, и притом фатально ограниченную. Я попытался показать, что большие драматурги, в том числе и те, которых обвиняют в такой ограниченности, и даже те, кто порой грешил ею, в своих лучших вещах не отрывали идей — с целью их возвеличения за счет всего остального — от упорствующего в неподчинении им опыта, а наоборот, обретали «драматизм» как раз в этом непокорстве, иными словами, во взаимодействии между идеей и тем, что остается за ее пределами, между абстракцией и реалией, между теорией и практикой.

Является ли мысль важнейшим из элементов пьесы? Сюжет, характер, диалог, мысль — каждый из этих аспектов пьесы претендует на приоритет, причем притязания каждого из них горячо отстаивались теми или иными выдающимися драматургами. Побудительным мотивом этих последних, как правило, было стремление опровергнуть доводы сторонников примата какого-либо другого аспекта пьесы. Известные высказывания Аристотеля о главенствующей роли сюжета направлены против тех, кто

выдвигал на первый план характер. В наше время люди, стремящиеся дискредитировать притязания защитников приоритета идей (мысли, темы), сплошь и рядом поднимают на щит диалог (стиль, язык), избрав своим девизом следующее изречение Малларме: «Стихи слагаются не из идей, а из слов». С точки зрения практической пользы такая полемика сплошь и рядом оказывалась плодотворной. Так, например, современные литературоведы сумели реабилитировать испанскую классическую драму главным образом с помощью Аристотелевой аргументации в защиту сюжета. Но и в этом случае им пришлось столкнуться с трудными проблемами. Ибо еще важнее в пьесах испанцев — тема...

Пожалуй, теперь определенные преимущества сулит нам менее полемический подход. Так, можно задаться вопросом: действительно ли различные аспекты пьесы соперничают между собой? Сюжет — это *что делается и что происходит*. Характер — это *кто делает и с кем происходит*. Неужели две половины одного и того же процесса должны оспаривать друг у друга право играть главенствующую роль? Далее, мы могли бы спросить у тех, кто уверяет нас в том, что драма составляется не из идей, а из слов: из чего составляются слова? Разве они наряду с фактами и чувствами не выражают идей? Если мы станем утверждать, что драма — это слова, драма — это поэзия, то, боюсь, нам придется после этого подразделить виды слов и поэзии на такое же количество «аспектов», какое мы имели раньше. Никакой выгоды подобная манипуляция не обещает.

Не будучи соперничающими сторонами, наши «аспекты пьесы» не являются также и категориями, во всех отношениях соизмеримыми. У только что упомянутых мною литературоведов-испанистов был бы возможный выход из положения, если бы они могли сказать: сюжет является всего лишь главным *средством*, имеющимся в распоряжении драматурга; *целью* же его является тема. Пожалуй, будет более чем уместно, если в конце этой главы, посвященной мысли, мы попытаемся ответить на вопрос, действительно ли мысль (тема, идея) — это подлинная цель драматического произведения.

Многие школы драматургической критики и театральной практики отвечают на этот вопрос положительно. Так, Мейерхольд писал:

«На первое место мы ставим мысль... Если мы ставим пьесу в разряд замечательных пьес, то в ней обязательно заключена глубокая мысль, в нее вложена идея, и она становится тенденциозной. Она мобилизует все средства театрального искусства, чтобы заразить зрителя этой идеей, «обработать», закрыть его». Изложенная столь прямолинейно, эта теория вряд ли представляется очень заманчивой, тем более что, как это явствует из контекста, она связана с рядом других бездоказательных утверждений — скажем, Мейерхольд уверяет, что каждая значительная пьеса, когда-либо выходявшая из-под пера драматурга, представляет собой пропаганду в пользу какого-то класса. Впрочем, все те, кто считает, что основное назначение пьесы — это что-либо утверждать, тем самым заявляют себя приверженцами представления о примате идеи. Ибо ни один из сторонников этой точки зрения не остается безразличным к тому, *что именно* утверждает пьеса. Наоборот, они не скрывают своей крайней озабоченности тем, чтобы утверждались *вполне определенные* вещи, и испытывают большое удовлетворение, обнаружив — или вообразив, что обнаружили, — такие утверждения в шедеврах драматургии. Таким образом, в рядах приверженцев примата идеи оказываются критики самых различных направлений, начиная от марксистов и кончая некоторыми их крайними противниками — например, представителями школы Ф.-Р. Ливиса, которые ищут утверждения совсем иной окраски и даже в совершенно ином месте: в виде искусных вкраплений в поэтический строй. Но утверждение, не сделанное прямо, не перестает быть утверждением.

Если назначение пьесы состоит не в том, чтобы утверждать, то в чем же тогда оно? В недавно вышедшей книге, автор которой полемизирует со школой Ливиса, сформулирован следующий контрпринцип: «...подобное произведение [пьеса Шекспира] не является ни утверждением, ни средством познания и ни сообщением особого рода информации... а важным и возбуждающим

энергию опытом». И далее: «Великое произведение художественной литературы прежде всего является источником *энергии*, а уже потом — источником познания». Эти высказывания взяты из книги Джона Холлоуэя «Ночная история». То же самое давным-давно сказал Лонгин.

Таковы, судя по всему, две главнейшие точки зрения на этот счет. И та и другая, несомненно, существуют с незапамятных времен. Однако обязательно ли мы должны выбирать между ними? Как мне кажется, каждая из этих точек зрения утрачивает истинность по мере приближения к своему собственному полюсу и, наоборот, приобретает все большую истинность по мере приближения к противоположному полюсу. Следовательно, если дознание связывается, как это имеет место у Ливиса, с чувственным восприятием, мы уже порядочно отошли от полярной точки зрения, согласно которой важно только утверждение. Аналогично этому, если опыт признается важным, как это происходит у Холлоуэя, только если он имеет значимость, то понятие важного включает в себя также и утверждения, что приближает нас к полярной установке о примате идеи.

И передача человеческого опыта и высказывание правды о нем являются элементами драмы. Впрочем, ни преподнесение истин, ни сообщение опыта не исчерпывают собой всего назначения пьесы. Преподнесение истин — изложение утверждений, развитие тем, выдвижение идей — является не больше как аспектом пьесы — одним среди нескольких, сравнимых с ним по значению. С другой стороны, драма несет на себе отпечаток той *Lebensweisheit*, которую стремится передать художественная литература вообще. Только циник или мещанин способен третировать как ничего не значащий «опыт» то впечатление, которое оставляют все великие пьесы: словно перед вами открылась какая-то завеса, словно с глаз у вас упала пелена, короче говоря, словно вам показали — и *сказали* — нечто чрезвычайно важное. Но подобная мудрость не вмещается в рамки понятий «мысль», «идея», «тема», «утверждение» в обычном их применении и сама по себе не является составной частью пьесы; скорее, это квинтэссенция всей пьесы в целом.

И здесь мы подходим к самому, пожалуй, разумному заключению: мысль, определяемая как аспект пьесы, и является *не больше* как аспектом пьесы; однако существует более широкое определение этого понятия, в соответствии с которым мысль действительно может фигурировать в качестве цели и назначения драматургии. Должно быть, именно широкое определение такого рода имел в виду Геббель, когда он сказал: «Ни один персонаж в драме не должен изрекать мыслей; из мысли, заложенной в пьесе, берут начало все речи и все характеры». Генри Джеймс — несмотря на то что Т.-С. Элиот восхвалял его утонченный ум, ясность которого не в силах смутить ни одна идея, — однажды заявил, что для него самое важное — писательское «мировоззрение». Однако поскольку из продолжения этого его высказывания следует, что он ставит знак равенства между мировоззрением и мироощущением, совершенно очевидно, что и он тоже стремился найти более широкое определение философского содержания литературы.

Чуть выше я предложил заменить слово «мысль» словом «мудрость». Но, оказывается, и такая замена способна ввести в заблуждение. Слишком уж легко слово «мудрость» ассоциируется с конкретными монологами, где, как отмечал Геббель, ей не место. «Свобода и Правда — вот столпы общества». Быть может, в этих словах заключена мудрость, однако если пьеса Ибсена, откуда они взяты, — это мудрая пьеса, ее мудрость кроется в Действии, которое сеет сомнения относительно того, действительно ли Свобода и Правда являются столпами общества. Мудрость пьесы вполне может противоречить не только мудрости, изрекаемой отдельными персонажами, но также и мудрости авторских обобщений. Лучше будет употребить слово «прозорливость»; в этом случае мы сможем подытожить все сказанное в следующих выражениях: пьеса дает прозорливое изображение жизни, причем к понятию прозорливости естественным образом примыкает понятие мудрости. Столь же естественным образом отсюда вытекает, что приобщение к этому прозрению и к этой мудрости означает не получение какой-либо информации или каких-нибудь жизненных советов, а усвоение «важного

опыта». Эпитет «важный» следует определять отчасти в эмоциональных категориях; в зависимости от конкретной пьесы мы испытываем радость, приподнятость, восторг, экстаз и т. д. и т. п. Но в основном наша убежденность в том, что полученный опыт важен, берет начало в смысловом содержании пьесы, как мы его понимаем.

Наконец, если одна сторона этой убежденности обусловлена конкретным смысловым содержанием пьесы, то другая ее сторона обусловлена уже самим тем фактом, что пьеса *имеет* смысловое содержание. Осмысленность сама по себе важна для людей, особенно когда они — а *contrario* — не могут уловить смысла в жизни. Всякое искусство служит спасательным поясом, поддерживающим нас среди океана бессмысленности. Эта поистине великая служба, важная во все времена, приобретает особое значение в нашу эпоху, когда религия и философия все больше утрачивают свою способность нести ее. Спасть от бессмысленности — значит вновь обрести свое человеческое достоинство, которое одно только поможет нам обнаружить достоинство в других, достоинство в человеческой жизни как таковой. А нашему чувству человеческого достоинства сопутствует, пользуясь прекрасным выражением Гёте, ощущение «достоинства осмысленности».





СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ



СПОР ЛИТЕРАТУРЫ С ТЕАТРОМ

Является ли пьеса законченным целым без ее представления на сцене? Одни с убежденностью отвечают на этот вопрос утвердительно, другие с не меньшей убежденностью — отрицательно. Все зависит от вкусов и темперамента: «книжники» веруют в самостоятельность авторского текста; «театралы» веруют в сценическую его интерпретацию. И те и другие правы. Хорошая пьеса ведет двойную жизнь, обладая законченной индивидуальностью в обеих своих ипостасях. Когда театрал утверждает, что та или иная постановка искажает пьесу, он явно подразумевает при этом, что пьеса как таковая имеет свою цельность до того, как она получит сценическое истолкование. Что касается любителей литературы, то и они бывают вынуждены признать, что у пьесы помимо книжной есть другая жизнь, о чем свидетельствует хотя бы их пренебрежительное отношение к тем сценам и эпизодам, которые они называют «чисто театральными». Иными словами, их позиция в действительности такова: вообще-то театральный план пьесы существует, но лучше если бы его не было.

Каждая группа стремится выдать свою собственную *déformation professionnelle* за особое достоинство. Приверженцы театра страдают ограниченностью как истолкователи литературы. Приверженцы литературы страдают ограниченностью как интерпретаторы театра. Если нам с вами не свойственна близорукость тех или других, то

единственная реальная проблема заключается для нас в том, чтобы уяснить себе *различие* между текстом как таковым и текстом в сценическом его воплощении, потому что любой конкретный пассаж может иметь различный смысл в двух различных контекстах. Наконец, нам вовсе не нужно выбирать между литературой и театром, и поэтому знать «Гамлета» (или любую другую великую пьесу) — значит знать его и как театральное представление, и как литературное произведение. Хороший спектакль обязательно осветит для нас по-новому по меньшей мере один из аспектов пьесы; напротив, даже самое вдумчивое чтение в кабинетной тиши позволит нам охватить далеко не все ее аспекты.

На вопрос, что предпочтительней: прочесть пьесу или посмотреть ее в театре — лучше всего отвечать в плане сугубо практическом. Человек, умеющий читать, глубоко вникая в весь строй пьесы, вряд ли захочет смотреть посредственную ее постановку. С другой стороны, всякий, кто способен наслаждаться театром, — а таких людей больше, чем может показаться, — согласится с тем, что, хотя книжный текст пьесы имеет свою собственную законченность, смотреть шедевр драматургии в мастерском исполнении — это ни с чем не сравнимое удовольствие. Сценическое воплощение во многом обогащает пьесу — ведь для нас столько значит непосредственное, чувственное восприятие! Если сюжет, обрисовка характеров и диалог облекают плотью тему, преобразуют мысль в мудрость, а картину жизни — в прозрение, то хорошая театральная постановка тысячью способов помогает свершиться этому, но прежде всего посредством добавления решающей и убедительной в своей конкретности фигуры — живого актера.

Разумеется, с точки зрения исторической исполнение вовсе не является чем-то привносимым: именно из него выросло впоследствии искусство драматургии. И хотя происхождение не следует смешивать с сущностью, иной раз бывает легче распознать сущность, если мы представим себе, какими были интересующие нас явления «в самом начале» — пусть даже это представление есть фикция вроде «общественного договора» Руссо или пусть даже мы, приняв на веру, что онтогенез повторяет филогенез,

заменим тем, что нам известно о детстве отдельного человека, недостающие нам знания о детстве человечества. Чем я и собираюсь сейчас заняться.



ИСПОЛНЕНИЕ РОЛИ — БЫТЬ ЗРИТЕЛЕМ И ПОКАЗЫВАТЬ СЕБЯ

Ситуация театра, если максимально упростить ее, сводится к тому, что А изображает В на глазах у С. Передразнивать, изображать кого-то другого свойственно всем маленьким детям; подобное разыгрывание ролей не является чем-то совершенно отличным от прочих детских игр. Всякая игра создает свой мирок внутри большого мира, этакую территорию со своими собственными законами, и в свете этого театр можно рассматривать как самый прочный из многочисленных волшебных дворцов, воздвигнутых человечеством в своем детстве. Именно здесь берет начало разграничение между искусством и жизнью.

Изображать, исполнять роль — это только половина нашей маленькой схемы. Другая половина — это быть зрителем или же, если взглянуть на дело глазами А, быть наблюдаемым зрителями. Даже когда на самом деле нет никакого зрителя, исполнитель роли воображает себе его присутствие, сплошь и рядом как бы разделив самого себя на актера и на его зрителя. Такой нужный предмет театрального обихода, как зеркало, позволяет любому актеру наблюдать себя и, значит, становиться С, зрителем. Причем, тогда как зеркало на стене всего лишь одно, зеркала в нашем сознании многочисленны и многообразны.

Что представляет собой желание показывать себя? Задавая в наши дни такой вопрос, волей-неволей столкнешься со словом «эксгибиционизм». Хотеть, чтобы на тебя смотрели, значит проявлять эксгибиционизм. Не равнозначно ли это утверждению: хотеть, чтобы на тебя смотрели, это значит хотеть, чтобы на тебя смотрели? Нет, не совсем. «Эксгибиционизм» как медицинский термин означает явление патологическое, поэтому и в более

широком смысле это слово имеет дополнительный оттенок чего-то социально неподобающего и психически нездорового. Боюсь, что этот оттенок делает данное слово тем более применимым по отношению к театру. Одно дело хотеть выставлять себя напоказ изредка и понемногу, и совсем другое дело хотеть стать актером, то есть хотеть выставлять себя напоказ постоянно и помногу. Подобное желание не так-то легко оправдать и еще труднее объяснить. Это странное желание воскрешает в памяти слова Томаса Манна о том, что существует естественное и близкое родство между искусством и патологией.

Так что же, Фоли-Бержер является квинтэссенцией театра? Все зависит, по-моему, от того, как воспринимается Фоли-Бержер. Сэр Кеннет Кларк проводил разграничение между понятиями «обнаженность» и «нагота». Нагое тело — это тело, не нуждающееся в одежде; обнаженное тело — это одетое тело, с которого временно сброшена одежда. Сэр Кеннет заинтересован в проведении этого разграничения в связи с тем, что изобразительные искусства, которыми он занимается как профессионал, — живопись и скульптура — имеют дело не с «обнаженным», а с «нагим»; в сущности (насколько это касается Европы), нагота — это их изобретение. Однако в театре все обстоит иначе. Даже в тех странах и в те эпохи, которые не были предубеждены против показа человеческого тела, метод театра состоял в его сокрытии с помощью маски и костюма. Правда, один из архетипных театральных актов состоит в разоблачении. Но разоблачиться можно лишь тогда, когда ты во что-то облачен. То есть, используя терминологию сэра Кеннета, театр может демонстрировать обнаженность, но никогда — наготу. Поэтому, если «герлс» из Фоли-Бержера должны изображать выпренность живые картины в духе классических полотен, живописующих нагую натуру, они, пытаясь казаться нагими, утрачивают всякую театральность. Напротив, когда они раздеваются на наших глазах или дефилируют по сцене *почти* без одежды, они обретают театральность благодаря акту разоблачения или симуляции этого акта. Короче говоря, если «герлс» нагие — это область изобразительных искусств, если же они обнажены — это театр. Какая-то часть фран-

цузских зрителей видит в них — или пытается видеть — нагую натуру. Иностранные туристы видят в них обнаженных женщин. Ну, разумеется, у туристов «сплошные непристойности в голове». А ведь они правы, эти туристы. Нагота здесь поддельная, а обнаженность подлинная.

Следовательно, театру ближе не традиция изображения наготы в живописи, а традиция стриптиза в «вульгарном» представлении. Театр — бесстыдно «низкое» зрелище; он не может смотреть свысока на тело, потому что он сам есть не что иное, как тело. Если вам нужна душа, то зачем же вы платите деньги, чтобы посмотреть «герлс» из кордебалета? Зачем вы платите деньги, чтобы посмотреть «герлс» не из кордебалета? Для того чтобы научиться понимать и принимать театральное искусство, мы должны с самого начала исполниться готовности сказать: да, мы действительно хотим видеть человеческое тело и возбуждаться этим зрелищем — мы не станем употреблять выражение «щекотать себе нервы», потому что оно выдумано пуританствующими противниками театра. Далее, мы должны исполниться готовности утверждать, что тела, которые мы хотим видеть, отнюдь не «одухотворены», как одухотворена, по словам сэра Кеннета Кларка, нагая натура; нет, они «обнажены», и их духовная ценность равна нулю, а притягательность их состоит в «разжигании похоти». Мы подглядываем непристойные тайны — в пору вмешаться полиции и цензуре!

До чего же непристоен театр! Впрочем, нашего душевного спокойствия ради, следует сказать, что непристойность, как правило, находится где-то в отдалении: обычно нам показывают обнаженность души, а не тела; мы видим обнаженность Федры, а не Джипси Роз Ли. На один случай физического разоблачения в пьесе Уайльда или в опере Штрауса, когда Саломея сбрасывает с себя семь покрывал, приходится тысяча случаев разоблачения духовного, когда покровы сбрасываются с внутреннего мира человека, с общества, со всего мироздания.

Проблема состоит здесь в том, что показать обнаженную духовную сущность нет никакой возможности. Можно показать лишь оболочку духовного, то есть тело. И хотя философу вольно представлять тело в виде простой тени

более реальной духовной сущности, а драматургу — идти по его стопам, мы не можем не напомнить в порядке возражения тот грубый факт, что тень эта довольно-таки вещественна. «Может ли дух пребывать в ноге? Нет. А в руке? Нет». Идеи Платона — хорошая пища для ума, но вряд ли можно руководствоваться ими в повседневной жизни, так сказать, от завтрака к обеду. И хотя великие разоблачения театра носят духовный характер, непосредственная действительность театра имеет агрессивную материальную, телесную природу.

Материальный мир представляет собой неизбежную реальность для любого художника; даже какой-нибудь Хуан де ла Крус вынужден проповедовать свои антиматериалистические воззрения при помощи вполне материальных средств. И все же литература сохраняет известную опосредованность в воспроизведении физической действительности, ибо она обращается только к воображению. Даже живописи и скульптуре свойственна некоторая опосредованность: под краской, передающей цвет кожи, нет самой кожи; объемность изваяния лишена живой плоти и крови. Один лишь только театр выставляет напоказ своим зрителям сам заветный предмет наших чувственных помыслов — человеческое тело. И хотя в театре оно никогда не бывает нагим, а лишь изредка — обнаженным, его одевание приобретает тем большую эротичность в своей двойственной функции сокрытия и обнажения, запрета и поощрения, отрицания и подтверждения.

То, что одежда может использоваться для усиления сексуальной притягательности человеческого тела, а не для ослабления такой притягательности, является общеизвестным фактом. Эксгибиционизм актера не имеет столь явно сексуального характера. Актер даже может стать более интересным с точки зрения театральности, намеренно ослабив свою сексуальную привлекательность: ни с чем не сравнимой волнующей прелестью обладает черное траурное платье Гамлета. На худой конец актер или актриса подчеркивают те или иные вторичные сексуальные черты: чувственный рот, томный взгляд, густую копну волос, тонкую талию, стройные ноги. Да, актер или актриса выставляют напоказ свое тело, но не из-за его красоты.

В этом отношении актер ближе к акробату, чем к натурщику, поскольку он демонстрирует свое тело главным образом с точки зрения того, что оно способно делать. А то, что способно делать тело актера, характеризуется не столько изяществом, сколько экспрессией, причем оно может быть экспрессивным самым что ни на есть неизящным образом, как, например, в комедии гротеска.

Выставляет ли актер напоказ *самого себя*? По этому вопросу постоянно ведутся споры. Педагоги обычно внушают студентам, изучающим театр, что актер себя напоказ не выставляет, ибо в противном случае он проявлял бы эгоизм. Он подчиняет себя тем ролям, которые он исполняет, — благородный пример самодисциплины, если не самопожертвования. В том же духе высказывался и Луи Жуве, который говорил, что, для того чтобы перевоплотиться, актер должен освободиться от своей телесной оболочки. Понятно, что он имел в виду. Когда сэр Лоренс Оливье играет судью Шэллоу, куда-то исчезают благородное лицо и стройная фигура Оливье. Однако самый тот факт, что я удивляюсь исчезновению привычного облика и осанки актера, доказывает, что я смотрю на это исполнение совсем по-другому, чем в том случае, если бы роль судьи играл актер, не обладающий такими данными, как красивое лицо и прямая осанка. Не значит ли это, что я просто-напросто любитель посплетничать об актерах, неспособный сосредоточиться на самом представлении? Не думаю. Знание того, что исполняемый акробатический трюк труден, имеет прямое отношение к впечатлению, которое мы получаем, наблюдая его. Мы знаем, что многие живые существа с легкостью могут стремительно взлетать вверх и камнем падать вниз. Поэтому интерес для нас представляет *только* зрелище взлетающих и падающих таким образом мужчин и женщин, потому что для них это дело исключительной трудности. Видеть Оливье в роли Шэллоу — значит видеть, как преодолеваются сопоставимые трудности, видеть, как человек отважно бросает сопоставимый вызов законам природы. Следовательно, наслаждение доставляет нам не только исполняемая роль, но и сам актер. Актер же, со своей стороны, демонстрирует не только роль, но и свое

мастерство, иными словами, выставляет напоказ себя. Причем такое выставление себя напоказ не ограничивается искусным изображением человека, столь непохожего, по нашему определению, на самого актера. Умения заgrimироваться под старика и ходить ссутулившись было бы далеко не достаточно, если бы в Оливье не было чего-то от судьи Шэллоу, если бы Шэллоу не был кем-то таким, кем Оливье еще может стать или мог бы стать. Играя такие роли, актер демонстрирует многочисленные и разнообразные возможности, которые он обнаруживает в себе.

Нет нужды говорить здесь об актерах, которые явно играют себя, и только себя. Ведь речь идет о том, что даже актер, представляющий, по-видимому, прямую противоположность им, все же выставляет себя напоказ. Исключителен талант сэра Лоренса. Ничуть не исключительно первоначальное наивное побуждение, которое можно выразить такими словами: «Смотрите на меня!»

В чем заключается удовольствие быть зрителем? В некоторых отношениях нет никакой разницы между театральным зрителем и «потребителем» других видов искусства — скажем, слушателем музыки, читателем романов. Можно даже подумать, что он находится в одинаковом положении с человеком, рассматривающим произведения живописи, скульптуры, архитектуры: все они являются наблюдателями. Однако дело здесь обстоит далеко не так просто. Если театральное зрелище, так же как и живопись, воспринимается зрительно, то, с другой стороны, оно, подобно музыке, имеет протяженность во времени, темп, ритм.

Зритель является также и слушателем; подсматривающий является также и подслушивающим.

Такие термины, как «экзгибиционист» и «вуайер», отвергаемые некоторыми как слишком уж специальные, добавляют к чисто описательным определениям дополнительный смысловой оттенок вины.

...Я слышал,

Что иногда преступники в театре

Бывали под воздействием игры

Так глубоко потрясены, что тут же

Свои провозглашали злодеянья (6, 66).

Педанты и буквалисты найдут взгляды Гамлета на способы раскрытия преступлений слишком смелыми, но ведь поэтическая драма имеет дело с сущностью вещей, и в данном случае Шекспир, Гамлет и все зрители «Гамлета» исходят из того, что сущность театрального зрелища состоит в том, чтобы потрясать до глубины души преступников или, говоря прозаическим языком современных клише, играть на зрительских чувствах вины. Если рассматривать слова Гамлета под этим углом зрения, они вполне логичны. Ведь театр — это действительно

петля,

Чтоб заарканить совесть короля (6, 67).

На первый взгляд представляется, что раз дело обстоит так, то быть зрителем — это занятие весьма малоприятное, каким оно, например, и было для короля Клавдия. Гамлет намерен пренебречь различием между искусством и жизнью, воспользоваться возможностью прыжка из искусства в жизнь. И когда это намерение выполняется, мы имеем дело уже не с драмой, а с разрушением главной ее условности. Мы же с вами не король Клавдий и не убивали в буквальном смысле своего брата, поэтому мы и не реагируем, как он, на театральное зрелище. Вместо того чтобы требовать огня и уходить, мы продолжаем смотреть и «наслаждаемся спектаклем». Не значит ли это, что наша совесть не заарканивается? Что наше чувство вины остается незатронутым? Нет, не значит. Только происходит это в сфере искусства, а не в сфере жизни. Таков уж парадокс чувства боли в драме: мы и страдаем и не страдаем. Страдая, мы вместе с тем и наслаждаемся. Театральное зрелище мы наблюдаем не с «научной беспристрастностью» ученого, анализирующего реальные факты, а всегда с известной степенью эмоциональной вовлеченности. И я беру на себя смелость утверждать, что эта вовлеченность носит далеко не невинный характер.

Невозможно провести четкую грань между драмой и сплетней, драмой и скандальной историей, драмой и первой страницей худших газет, которые по вполне понятным причинам претендуют на драматизм. Даже то, что называют порнографией, отнюдь не принадлежит к области,

глухой стеной отделенной от поприща, на котором подвизаются авторы трагедий и комедий. Все упомянутые вещи доставляют людям удовольствие, смешанное с некоторым чувством вины. Уберите это чувство вины, и, глядишь, так называемый «скабресный фильм» утратит значительную долю своей привлекательности. Отнимите у театрального зрелища присущий ему элемент «вуайеризма», и оно во многом потеряет свою прелесть.

В наше время этот элемент занимает в театре все большее место. Театр древних греков, елизаветинцев и испанцев был менее «вуайеристичен», потому что представления давались при дневном свете. Зрительный зал, погруженный во тьму, — это выдумка современной эпохи. Современный театр называют зрелищем через замочную скважину. Отсюда вытекает, что предназначен этот театр для любителей подсматривать чужие секреты. Так оно и есть на самом деле, и стало уже классическим нарекание по адресу театра, что, начиная с восемнадцатого века и вплоть до Теннесси Уильямса, он слишком откровенно посвящает себя удовлетворению нездорового любопытства. Слишком уж часто бывает он театром семейной тривиальности.

Удовольствие быть зрителем само по себе носит двусмысленный характер. Ведь оно включает в себя такие сомнительные радости, как ощущение того, что вы совершили преступление, но можете избежать наказания, потому что в финале занавес опускается и оказывается, что «все это было мечтой, сном наяву».

Что такое порнография? Один из ее элементов состоит в созерцании того, как удовлетворяются ваши запретные желания, причем наказания вы избегаете в силу того, что герой «скабресного фильма» — это не вы сами. Литература, которую называют порнографической, зачастую имеет другую характерную черту: вы испытываете запретное удовольствие, заслуживающее наказания. Разве не доставляет нам «Сладкоголосая птица юности» Теннесси Уильямса предосудительного удовольствия побыть в течение большей части вечера в шкуре жиголо, а в оставшуюся часть вечера подвергнуть последнего справедливому наказанию за совершенное им преступление? *Нам* автор доставляет удовольствие, а на *его* долю оставляет

наказание, иными словами, нам достается и все удовольствие, и роль наказывающего. Это вполне можно назвать порнографией. Но это также имеет много общего и с высокой трагедией, которая с самых своих ранних дней изображала преступление и его наказание, причем герой, которого постигла кара, становился козлом отпущения, расплачивающимся за всех зрителей. Порнография неотделима от искусства, а удовольствие смотреть неотделимо от удовольствия подсматривать.



ПОДСТАНОВКИ

Такова инфантильная основа театра. А, когда он изображает В, выступает как эксгибиционист; С, когда он наблюдает такое изображение, выступает как вуайер. Однако, если выставлять себя напоказ — это все, чего желает А, то ему, разумеется, не нужен В, потому что он имеет возможность демонстрировать самого себя, тем более что самого себя он по необходимости демонстрирует в любом случае.

Кто такой этот В, которого изображает А? Первоначально, в детстве, это отец, мать, брат или сестра маленького актера. Любые другие лица уподобляются членам семьи и могут занимать место одного из родителей, брата или сестры. Интересно, что то же самое можно сказать и о «взрослом» театре. Здесь лица, в которых воплощаются актеры, являются творением драматурга. Но классическим предметом изображения драматурга всегда была семья. В комедии сплошь и рядом показывается создание семьи. И в комедии и в трагедии зачастую показывается разрушение семьи. Произведения драматургии, начиная от «Агамемнона» и кончая «Привидениями», начиная от «Мандрагоры» и кончая «Кандидой», постоянно вращались вокруг темы брака и грозящих ему опасностей.

Психоаналитики указали нам на то обстоятельство, что даже в пьесах, в которых, казалось бы, вовсе не затрагиваются семейные узы, сплошь и рядом семья все же

является главным предметом изображения. Отто Ранк, например, утверждал, что тема «Юлия Цезаря» — отцеубийство и что Брут, Кассий и Марк Антоний, символически говоря, являются сыновьями Цезаря. Прямых доказательств, которые подтвердили бы это, не существует, но утверждение Ранка будет выглядеть достаточно правдоподобным, если мы изберем определенную линию рассуждения. Здесь происходит такая же подстановка, которую мы совершаем в раннем детстве, уподобляя всех прочих лиц домашнего окружения ближайшим членам семьи: няню — матери, дядю — отцу, кузена — старшему или младшему брату. Дело в том, что мы продолжаем расширять подобным образом свою семью на протяжении всей жизни; иными словами, мы превращаем всех наших знакомых в членов семьи нашего детства. Пьеса жизни, создаваемая каждым из нас, имеет очень небольшой состав действующих лиц, хотя на каждую роль приходится бесчисленное количество исполнителей.

Если мы видели в своем отце деспота, то роль Отца может играть любой человек, у которого мы находим деспотические наклонности. Если мать нас баловала, то роль Матери может играть всякий, кто нас балует, пусть даже это будет мужчина. И так далее и тому подобное. Короче говоря, мы создаем для собственного пользования набор четко очерченных типов, которые, отнюдь не отличаясь расплывчатостью и эфемерностью — качествами, якобы свойственными всем типам, вызывают у нас глубоко эмоциональное и вполне определенное отношение.



ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ

В только что охарактеризованных системах есть одна любопытная особенность. В состав действующих лиц драмы жизни вы не включаете самого себя, и поэтому вы лишены возможности отождествлять целый класс людей с собою. В этом случае все происходит наоборот. Будучи неспособны видеть себя со стороны, вы бродите в потемках,

вы ищете сходства наугад, вы решаете, что вы похожи на того-то человека. Люди не отождествляют других с собою, они отождествляют себя с другими. И тут тоже первое место чаще всего принадлежит семье. Мальчик обычно отождествляет себя с отцом. Вот вам еще один источник искусства трагедии — личность, воображающая себя великим божеством Папой. Здесь коренится идея героя, в основе которой лежит отождествление себя с силой.

Как я уже говорил, люди делят мир на самого себя и на всех прочих. Им свойственно превращать окружающих в действующих лиц и исполнителей, а свою жизнь — в разыгрываемую пьесу. Тема самого себя и отождествления себя с Отцом вполне может послужить материалом для трагедии, а комедию можно создать на основе тех немногих архетипов, под которые мы подгоняем «всех прочих». Происходит два психологических процесса: *подстановка* на места родных, окружавших нас в детстве, буквально всех и каждого и *отождествление* самого себя с кем-то еще. Для того чтобы проанализировать любую ситуацию в своих личных отношениях, целесообразно спросить себя: на чье место поставлено то или иное лицо? И с кем я себя отождествляю?

Все мы отождествляем себя с кем-нибудь, и влияние этих отождествлений на нас столь велико, что его трудно недооценить. И хотя мы, разумеется, не становимся людьми, которых мы берем за образец, то кем и чем мы становимся, зависит от того, каких людей взяли мы за образец. Этот элемент воспитания личности викторианская эпоха понимала лучше, чем наша. Отождествления — сначала дома, а потом в школе — значат буквально все. Занимая центральное место в динамике жизни и взросления человека, они занимают центральное место и в столь глубоко человеческом искусстве, каким является драматургия. Это известно даже на Бродвее. Бродвейские театральные рецензенты умеют объяснить провал пьесы тем обстоятельством, что среди ее персонажей нет ни одного, с кем они могли бы отождествить себя. Именно вследствие своей примитивности бродвейская драматургия может послужить наглядной иллюстрацией к моей общей линии рассуждения: в состав действующих лиц пьесы,

идушей на Бродвее, входит персонаж, с которым отождествляет себя зритель, плюс остальные члены его, зрителя, семьи, выведенные в наиболее легко узнаваемом виде — старый дядюшка Том Кобли и все прочие.

Постановщики бродвейских спектаклей исходят из предположения о том, что их зрители почти начисто лишены духовного честолюбия. Они не рассчитывают на то, что люди станут отождествлять себя со сколько-нибудь крупными фигурами. Прежние мелодрамы дерзали на большее: их зрители могли на пару часов перевоплотиться в такого Дугласа Фербенкса. Противоположной крайностью является такой главный герой, с которым зритель, по всей вероятности, действительно не сможет отождествить себя, — например, Беккет Т.-С. Элиота. В пьесе «Убийство в соборе» Элиот специально ввел хор женщин, чтобы мы отождествляли себя с ним. Эти женщины производят впечатление чуть ли не слабоумных. Таким образом, «высокоинтеллектуальный» драматург смыкается в своих выводах с постановщиками драматургического «ширпотреба»; пьеса эта, кстати говоря, имела определенный успех у зрителей.



ЭМПАТИЯ И ОЧУЖДЕНИЕ

Бросая вызов традиционным принципам драматургии, Бертольт Брехт поставил в наше время под сомнение ценность отождествления. Он употреблял слово «Einfühlung», переводимое как «эмпатия», «сопереживание», «вживание». В начале нашего века это слово означало нечто другое. Так, Вернон Ли употребляла его для обозначения мыслительного процесса, вследствие которого мы говорим: «Гора возвышается над равниной». Потом оно приобрело одно из значений, которые, по мысли Верноны Ли, оно как раз не должно было принимать: более или менее буквальное значение, производимое от глагола «sich einfühlen» — «вчувствоваться». Это то же сочувствие, но только без морального аспекта и без сентиментального оттенка. Короче говоря, это отождествление.

Было у Брехта и слово для обозначения того, что он считал театральной альтернативой эмпатии. Слово это — «*Verfremdung*», что в переводе означает «очуждение», «отстранение». Брехт требует, чтобы мы не отождествляли себя с персонажами пьесы, а наблюдали их со стороны. Предмет надлежит рассматривать с удивлением, именно как предмет. По утверждению Брехта, это положение заимствовано им из области науки. Большинство людей считает падение яблока чем-то само собою разумеющимся; Исаака Ньютона это явление удивило. В театре Брехта роль Ньютона отводится драматургу, который призван превратить в Ньютонов зрителей. Право же, для обоснования этого положения можно было бы и не обращаться к науке. Ведь оно издавна известно в драматургии. Корнель отлично понял бы, о чем идет речь. Нечто в этом роде подразумевается и в большинстве комедий.

Брехт, пожалуй, проявляет излишнюю самонадеянность, утверждая, что, отказавшись от эмпатии, мы сможем увидеть «предмет сам по себе, каков он есть в действительности». Он не принимает во внимание процесса подстановки, о котором шла речь выше. Не замечая неизбежности отождествлений, он и сам прибегает к ним — бессознательно. Более того, благодаря тому что Брехт подсознательно отождествляет себя с персонажами, которых он считает своими врагами, повышается — без ведома автора — драматизм его пьес.



ВЗРОСЛОЕ И ИНФАНТИЛЬНОЕ

Эти замечания о Брехте служат логическим завершением моих рассуждений о театре как об инфантильной системе. Брехт ратует именно против инфантильности. Его эпический театр был бы на все сто процентов взрослым театром, *если бы это вообще было возможно*. Вот что писал он в «Проспекте общества Дидро»:

«Только лишь в последние десятилетия получил развитие театр, придающий большее значение правильному

показу действительности, в соответствии с которым — для обеспечения такой правильности — должны допускаться объективные, неиндивидуалистические критерии. Художник больше не чувствует себя обязанным творить «свой собственный мир» и, принимая фактическую действительность за нечто известное и неизменное, пополнять каталог образов, которые представляют собой на самом деле образы создателей образов; скорее, он чувствует себя обязанным воспринимать мир как нечто изменяющееся и неизвестное и создавать образы, которые сообщают больше информации о реальной действительности, чем о нем самом... «Внутренний взор» не нуждается ни в микроскопе, ни в телескопе; взор, обращенный вовне, нуждается и в том и в другом. Для визионера не важен опыт других людей. Эксперимент не входит в репертуар прорицателя. Нет уж, художник, берущий на себя новую задачу, должен, когда он стремится донести до нашего сознания образы, отказаться от методов гипнотизирования и, если нужно, даже от традиционной эмпатии...

Автор этого пассажа считает не требующим доказательства, что человек «века науки» способен путем размышлений обрести независимость от примитивной стороны его собственной природы.

Все в брехтовской теории театра, начиная от дневного света и кончая исполнением, призванным «показывать показ», посвящено одной и той же цели — замене волшебного театра театром научным, театра детского — взрослым театром. И, разумеется, в пользу такой замены можно сказать многое. Одного только нельзя сказать — что эта замена возможна. Ибо «взросление» — в том, что касается умственного возмужания, — представляет собой не больше как условное обиходное понятие. Самый что ни на есть зрелый человек на каждом шагу проявляет незрелость; человек, меньше всего похожий на неврастеника, все же немного неврастеничен. Неразумно делить род человеческий на две группы — инфантильную и взрослую, потому что ребенок — это не только отец взрослого человека, но и его сиамский близнец.

Странно здесь только одно: как может не знать об этом художник? Ведь художник более ребячлив, чем кто

бы то ни было, и многие художники даже злоупотребляют этим своим качеством. Если я, приступая к раскрытию темы этой главы, начал с детской психологии, то сделал это не простоты ради, а в связи с тем, что детская психология имеет самое прямое отношение к делу. Ибо театр взрослых стоит гораздо ближе к той маленькой системе, которую разрабатывают дети, чем это может показаться на первый взгляд. И причина такой близости заключается в том, что, пользуясь выражением Рихарда Стербы, «удовольствие играть на сцене и смотреть театральное представление имеет ярко выраженный характер самолюбования, обусловленный психологическим процессом возвращения на свойственную раннему детству стадию создания волшебного мира». Брехт, прославивший удар, который был нанесен Галилеем по самолюбованию нашего мира, право же, не должен был закрывать глаза на то, что всякому действенному театру, в том числе, конечно, и его собственному, присущи элементы возврата к детству, самолюбования и строительства волшебных замков. Они имеют свою отрицательную сторону (незрелость остается незрелостью), но в том, что человек как бы «вновь превращается в малого ребенка», есть и своя положительная сторона, так как такого превращения требует не только высшая этика, но и высшая форма театрального искусства.



ЮНОСТЬ И ТЕАТР

Любимая забава малышей — наряжаться и кого-нибудь изображать. Малыши любят играть в куклы, устраивать игрушечный театр. Они с восторгом смотрят некоторые виды театральных представлений. Но все же никому и в голову не придет сказать, что ребенок без ума от театра. Страстное увлечение театром характерно для другой поры жизни — юности. В некоторых театральных школах, где учатся по большей части семнадцатилетние, многие студенты одержимы театром.

Поскольку влюбленность в театр приходит с наступлением половой зрелости, объяснение напрашивается само собой: театр — это грандиозный обряд приобщения к совершеннолетним, это реакция психики на внезапно пришедшую физическую зрелость. Но что же происходит с человеком в семнадцать лет? Вообще-то как будто ничего существенного, и вместе с тем это едва ли не самый интересный и важный возраст в нашей жизни, ибо где-то около семнадцати лет мальчик встречается с женщиной, а девочка — с женщиной. Будь мы птицами, в эту пору нас выставили бы из родного гнезда, но, поскольку мы не птицы, а люди, нас могут послать учиться в театральную школу.

В семнадцать лет зачастую становится сознательной, приобретая порой ожесточенный характер, борьба подростка с родителями, домашними и родственниками. Молодой человек по-настоящему еще не готов жить самостоятельно, обзавестись своим собственным семейным очагом, занять независимое положение в обществе. Однако как раз к этому — или к чему-то менее определенному, но более разрушительному — он и стремится. Обуреваемая извечной тягой людей к совмещению несовместимого, молодость жаждет бунтовать, но не хочет смотреть в лицо последствиям своего бунта. Молодой человек хотел бы уехать в дальние страны и в то же время остаться дома. А разве не является театр теми дальними странами, куда можно отправиться, оставаясь на месте? Чудесная страна театра! Театр значит для влюбленных в сцену юношей и девушек то же самое, что Советская Россия — для коммуниста, живущего в капиталистической стране: это место, где все делается правильно, как надо, в отличие от прочих мест, где все идет шиворот-навыворот, не так, как надо. В театре нас встречает атмосфера эмоциональной свободы, от отсутствия которой мы задыхаемся вне театральных стен. Действительности вне театра не так-то легко смотреть в лицо даже в более зрелом возрасте, а в семнадцать лет мы делаем последнюю попытку спрятаться от нее в райском краю театральных подмостков.

Так в чем же она, эта могучая, прямо-таки неодолимая притягательность театра? Ведь по неистовой силе чувств юношеская одержимость театром может сравниться только

лишь с пылкой влюбленностью. Почему способен театр внушить такую страсть?

Пожалуй, те, кто толкует о магии театра, сами того не ведая, нашли ключ к этой загадке, хотя, впрочем, обычное понимание такой магии мало что нам дает. Да, сцена притягивает, очаровывает, но одного только этого недостаточно, чтобы превратить молодого человека в одержимого театрала. Фрейд обратил наше внимание на один аспект магии, который, возможно, имеет прямое отношение к делу.

Магия служит выражением нашей иллюзии собственного всемогущества. В большом мире реальной действительности дети то и дело огорчаются, когда факты противоречат детскому представлению о том, что их мысли так же действенны, как и поступки, и что мысли сами по себе способны преодолеть материальные препятствия. В таких случаях мы говорим, что действительность заставляет их покориться. Но что, если они не хотят покоряться? Не является ли для них театр спасительным убежищем — мирком, где безраздельно царит фантазия, где мысли и впрямь всемогущи?

И роман и пьеса дают нам ту эмоциональную свободу и то ощущение целостности и последовательности, которых нам недостает в реальной жизни, причем свобода, существующая в романе, говоря в известном смысле, с еще большей силой проявляется на сцене. Ведь тогда как, читая роман, мы лишь в своем воображении рисуем себе героя и представляем его переживания, в театре мы как бы встречаем его во плоти — ведь перед нами живой актер, исполняющий данную роль! — и воспринимаем его через посредство наших органов чувств. Когда, сидя в темном зале, мы «забываем обо всем на свете» (то есть о наших спутниках) и переходим сквозь четвертую стену в жизнь, которую ведут на сцене актеры, один только шаг отделяет нас от галлюцинации. Что касается актера, то у него это чувство может быть еще более острым. Вполне может статься, что именно этот галлюцинаторный элемент театрального зрелища и обладает неодолимой привлекательностью — во всяком случае, для актеров, переживающих буквально или фигурально пору юности.



ЧТО ДАЕТ ДРАМАТУРГУ АКТЕР

Когда романист обращается к драматургии, у него вполне может возникнуть ощущение того, что ему пришлось пойти на определенные жертвы, пусть даже он и не во всем согласится с Генри Джеймсом, который считал, что, становясь драматургом, романист уподобляется капитану, выбрасывающему за борт груз, чтобы спасти корабль. Впрочем, если его пьесы будут идти в очень хорошем исполнении, наш писатель, возможно, придет к выводу, что понесенные им потери возмещены.

Что же добавляет к пьесе исполнение? Весьма многое. Упомяну для начала об одном простом, но весьма интересном обстоятельстве: глаза актеров встречаются. Быть может, это не характерно для некоторых театров прошлого и для ряда театров Востока, но в нашем современном западном театре встречающиеся взгляды исполнителей — прочно укоренившаяся отличительная особенность. И хотя сегодня кое-кто склонен видеть в этой черте продукт системы Станиславского или даже результат влияния кино, на самом деле она восходит к гораздо более отдаленному прошлому. Вот, например, что писалось в восемнадцатом веке об игре актрисы Клайв:

«Г-н Гаррик жаловался на то, что она сбивает его с роли тем, что не глядит на него в ходе действия и не следит за его взглядом; надо сказать, что сам он неукоснительно блюл обычай смотреть на партнера и ловить его взгляды. Боюсь, что это обвинение по адресу г-жи Клайв было отчасти справедливым, ибо она и впрямь позволяла своему взору блуждать по сторонам...»

Проследите за игрой актеров в любой интимной сцене между мужчиной и женщиной — скажем, в последней сцене «Пигмалиона». Древний грек или даже поклонник классического китайского театра либо театра кабуки, надо думать, нашел бы, что игре наших актеров в «Пигмалионе» недостает формальности и стиля: передвижения по сцене не исполнены у них особого символического смысла; их позы и телодвижения лишены особой символической

красоты. «Да ведь они же ровным счетом ничего не делают! — воскликнул бы любой из этих зрителей. — Только и знают, что глазами водят: то друг на друга посмотрят, то — в сторону». И, в сущности, он был бы прав. В подобных сценах актерская игра как бы концентрируется в глазах. А с глазами связан определенный физиологический парадокс; долгий неотрывный взгляд — это, собственно, уже не взгляд. Для того чтобы взгляд оставался взглядом, необходимо отвести глаза в сторону и посмотреть снова. Вот почему актерам приходится, пользуясь различными отвлекающими моментами, отрывать глаза от партнера. Взгляд, брошенный на кого-то, динамичнее всего в самом начале, потом он мало-помалу становится безжизненным, превращаясь либо в холодный невидящий взор, либо в сентиментальное «пожирание глазами». Когда дело касается взаимоотношения двоих, взгляд достигает своей кульминации, встречаясь со взглядом другого человека. Встреча взглядов — это своего рода средоточие общения между людьми. Причем устанавливаемый таким образом контакт носит более личный характер, чем прикосновение; что именно сообщается в момент, когда встречаются глаза, быть может, и не совсем ясно, но зато совершенно ясна жизненность и действенность этого способа общения. Именно благодаря жизненной конкретности актеров довольно-таки абстрактная, бестелесная жизнь пьесы как таковой приобретает в сценическом воплощении большую полнокровность. Те зрители, которым при чтении пьесы, возможно, представляется труднодоступной, легко откликаются — посредством сопереживания — на игру актеров, обменивающихся взглядами. Сцена, где жизнь изображается в материальном, вещном воплощении, воспринимаемом нами с помощью нервной системы и органов чувств, представляет собой великолепное средство драматической популяризации. С другой стороны, рьяный книголюб, на лету схвативший идеи Бернарда Шоу, возможно, прочувствует драматизм той или иной сцены в пьесе Шоу тоже только после того, как воспримет ее через уста, тело и, главное, глаза актеров. Говоря, что мы видим определенные вещи глазами другого человека, мы обыкновенно имеем в виду лишь

мысленный взор. В театре же глаза актеров ведут нас сквозь лабиринт сцен, причем к глазам актеров наши взгляды притягиваются в силу магнетизма самого процесса глядения. За нос в театре нас, может быть, и не водят, но нас определенно водят, если можно так выразиться, на привязи нашего взора.

Если жизненность пьесы, разыгрываемой в театре, достигает прямо-таки галлюцинаторного эффекта, то такую яркость сообщает ей в конечном счете актер, который добавляет к ней, так сказать, завершающие штрихи. В случае, когда роль представляет собой всего лишь остов — к этому я еще вернусь несколько позже, — актер может облечь ее в плоть и кровь. Некоторые актеры всю свою творческую жизнь только тем и занимаются, что превращают в полнокровные образы те бледные тени, что выходят из-под пера слабых драматургов. Если это знаменитые актеры, то о них сплошь и рядом с оттенком пренебрежения говорят, что они привносят в роль свою индивидуальность. Однако пренебрежительность здесь явно неуместна, поскольку «привнесение актерской индивидуальности» в том смысле, который в него вкладывают критики такого актера, — это как раз то, что и требуется в данных обстоятельствах.

В главе, посвященной характерам, уже шла речь о том, что и в хорошей пьесе характеры действующих лиц могут быть, с точки зрения читателя романов, лишь едва-едва очерчены. Если же они не нуждаются в дорисовке со стороны актеров, то объясняется это тем, что необходимую жизненность придает пьесе сюжет либо сочетание сюжета, стиля и темы. Вклад актера в хорошую пьесу заключается не в заполнении пробелов, оставленных драматургом (таковых может и не оказаться), а в *усилении ее воздействия*. Станиславский прав: все дело в умении «жить» на сцене. И Станиславский совершенно верно считал, что повседневное поведение людей, будь оно перенесено на сцену, оказалось бы неживым. Ведь оно лишено элемента усиления, заострения, а в театре без усиления нет и жизни.

Пиранделло остроумно указал на это различие в своей пьесе «Шесть персонажей в поисках автора»: два персонажа говорят в ней, не форсируя голоса, потому что не

форсируют голоса и люди в реальной жизни. В результате эти персонажи в театре безжизненны. Но ведь форсирование голоса — это в общем-то дело техники, и было бы неправильно считать, что раз актеры говорят поставленным голосом, то, значит, всему представлению уже придан «эффект усиления». В данном случае Пиранделло — это должно быть ясно для каждого — предлагает часть вместо целого. «Жить» на сцене — значит гораздо больше «выкладываться», чем в жизни вне подмостков, это значит «излучать» жизнь, делать ее слышимой и зримой, проецировать ее в зрительный зал вплоть до самого последнего ряда галерки. «Главное, — говорит Жан Кокто, — не в том, чтобы привнести на сцену жизнь, а в том, чтобы заставить сцену жить».

Когда мы, сидящие в зале, испытываем «галлюцинацию», это происходит благодаря тому, что актер усиливает иллюзию. Такова манера игры трагедийной традиции, нашедшая в нашем веке своего выразителя и истолкователя в лице Станиславского. Комедийные актеры усиливают не иллюзию, а агрессию. (Комедийная традиция была недавно возрождена агрессивнейшим из драматургов — Брехтом.)

Агрессивная заостренность комедии может принять форму сатиры и получить эпитет «реалистической», а может проявиться в форме ликующей и праздничной и заслужить эпитет «фантастической». И в том и в другом случае основной вклад актера состоит не в имитировании, а в сообщении жизненной энергии.

Кстати, что представляет собой та узкая разновидность актерской игры, которую с таким успехом практикуют на вечеринках наши друзья, имитирующие общих знакомых? При подобном пародировании стремятся не столько к сходству, сколько к злой карикатуре. Тут достаточно минимума наблюдательности — нужно лишь добавить максимум фантазии и злорадства. Значит, жизненность подобному представлению придают фантазия и злорадство.

Итак, сценическое воплощение подчеркивает прежде всего не подражательный, а преувеличительный характер драматического искусства. Драматургу не свойственна умеренность. Он любит доводить любой эффект до крайности,

до предела. И в этом актер ему помощник и союзник, который еще больше подливает масла в огонь. Великий актер сходен с великими пьесами в том отношении, что он дает почувствовать зрителям гигантскую и буйную энергию, таящуюся за его обычно спокойной внешней манерой. В результате создается впечатление стремительного движения жизни. Быть может, Геббель был близок к истине, когда сказал, что актер живет в «невообразимо стремительном темпе». Эта идея Геббеля помогает лучше понять все драматическое искусство. Вместо того чтобы рассуждать о драме как о сокращенной и ограниченной форме, сопряженной с утратами и потерями, мы должны говорить о ней как о виде искусства, позволяющем сказать больше с меньшей затратой времени.



ЧТО ДАЕТ АКТЕРУ ДРАМАТУРГ

Если актер помогает драматургу тем, что дает благодаря своему сценическому мастерству живое и яркое воплощение персонажу его пьесы, то драматург помогает актеру тем, что создает не просто характер, а роль. Пожалуй, из всех творческих задач драматурга эта остается наименее изученной литературоведами, которые имеют о ней представление лишь в той мере, в какой они имеют представление о различиях между драматургом и романистом. Романист прибегает к выдумке, но помещает ее, так сказать, в естественную обстановку: натуральный пейзаж, натуральные характеры и т. д. Драматург же прибегает к выдумке применительно к искусственной обстановке сценических ролей, бутафории, декораций. Таковы уж для него правила игры, обязательные условия драматического искусства. Тогда как романист видит мысленным взором подлинных людей в реально существующей обстановке, драматург должен научиться мысленно видеть актера, исполняющего роль, причем видеть его в самой что ни на есть искусственной обстановке театра.

Персонаж, характер — это еще не роль. Начать хотя бы с того, что стать ею он сможет только в том случае, если его удастся с успехом обрисовать в немногих игровых сценах. В драматическом искусстве нет места для характеров, которые не могут выявиться с упомянутой быстротой и упомянутым методом. И напротив, характер, предлагающий богатые возможности для нескольких бурных сценических столкновений, объединенных внутренней логикой, может оказаться удачной ролью, пусть даже ему недостает глубины и сложности. Это последнее соображение проливает некоторый свет на причину успеха определенных ролей — скажем, Маргариты Готье, — которые отнюдь не принадлежат к числу великих характеров. Нужно быть великим драматургом, чтобы создавать *dramatis personae*, великие и как роли и как характеры.

Вопрос этот тонкий и недостаточно изученный — отчасти потому, что все возможности роли до конца выявляются только при первоклассном исполнении, а отчасти потому, что явления, относящиеся к театральному искусству, принято считать не заслуживающими глубокого изучения, хотя при всем том подробнейшим образом изучаются многие и многие предметы меньшего значения. Всякому понятно, что Гёте был гением большего масштаба, чем Шиллер, однако именно Шиллер умел создавать характеры, являвшиеся в то же время и великими ролями. Гёте это удавалось лишь от случая к случаю — такой удачей был, например, Мефистофель, спасший для театра «Фауста».

Есть такой момент, когда все мы вслед за Этьеном Сурио готовы считать, что героический подвиг драматурга состоит в том, что он дает жизнь своим персонажам. Этот момент наступает тогда, когда его персонажи выходят на сцену и демонстрируют эту свою жизненность. *Именно в этот момент персонажи проявляют себя как роли.* Здесь-то они и проходят решающую проверку. Похоже на то, что физическое существование актера на сцене является необходимым компонентом глагола «*жить*» применительно к драматическому персонажу. Это движущееся, говорящее воплощение персонажа, каковым является роль, исполняемая актером, представляет собой изобразительное

средство такой беспримерной силы, что мы — во всяком случае, на время — перестаем тянуться к хваленым преимуществам других форм и видов искусства.

Что первично — характер или роль? В нашем представлении автор сначала создает характер, а потом — если он достаточно хороший драматург — старается сделать его также и ролью. Дело в том, что мы живем в век литературы. В век театра все обстоит наоборот. Актеру был нужен текст. Ему вручали текст роли. И если он получал нечто такое, что заслуживало название характера, это было удачей. Заглянув еще дальше в глубь веков, мы обнаружим репертуар, состоящий из неизменных ролей, которые актеры-драматурги подновляют в качестве эффективных характеров. Такова была *commedia dell'arte*.



ВЕЛИКОЕ АКТЕРСКОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В МЕЛОДРАМЕ

Выше я говорил о способности актера дорисовывать характеры, выведенные в посредственных пьесах. Впрочем, нередки случаи, когда актеры не только улучшают роль, но и преобразуют всю пьесу. Доказать это положение документально не представляется возможным, поскольку дело касается преобразования документа в то, что документом не является, — в произведение театрального искусства. Косвенным доказательством может служить подробный и достоверный отчет о той или иной интересующей нас театральной постановке. Несмотря на то, что новостям театра и так называемому театральному рецензированию посвящаются в прессе миллионы и миллионы слов, подробных, детальных отчетов не так уж и много. Вот пример такого отчета, взятый из монументального жизнеописания сэра Генри Ирвинга, составленного Лоренсом Ирвингом. Речь здесь идет о пьесе Бусико «Людовик XI» — исторической мелодраме, пустой и ходульной, написанной утомительно напыщенным языком. Лишь узнав, как это все выглядело на сцене, мы получим

некоторое представление о том, каких высот может достичь сценическое воплощение этой пьесы.

«...Король уединяется в своей опочивальне. Здесь он исповедуется Франсуа де Полю, и эта потрясающая в своей откровенности, прямо-таки леденящая душу исповедь неисправимого и нераскаянного грешника звучит с огромной впечатляющей силой. Здесь же, после того как уходит святой отец, монарх цепенеет, объятый малодушным ужасом при виде мстителей — Немуров. Следует жуткая сцена: вначале король иступленно молит о пощаде, а затем, когда Немуры, исполненные презрения и отвращения, даруют ему жизнь, короля охватывает пароксизм бешеного гнева, отягченного галлюцинацией; крайнее возбуждение внезапно возвращает старику молодость — он бросается туда, где ему видится герцог Немур, и яростно пронзает несколько раз мечом пустое пространство, после чего, теряя сознание, падает на руки окружающих его придворных. Поразительное мастерство и вдохновение актера в этой сцене производит громадное эмоциональное воздействие. И вот великий король Людовик входит, облаченный в мантию и со скипетром в руке. Он разительно одряхлел и едва передвигает ноги. На лице его лежит печать смерти... Длинные седые локоны в беспорядке спускаются ему на плечи. В выражении его лица появилось в результате всех этих перемен нечто новое, что сродни достоинству, хотя подобная фигура, конечно, не может быть по-настоящему благородной и почтенной. Это новое в его облике служит также отражением отчаянных, всепоглощающих усилий, которые прилагает Людовик, пытаясь вернуть физические силы, покидающие его буквально на глазах. Впрочем, даже в эти минуты крайней душевной опустошенности, мало-помалу переходящей в глубокое оцепенение, после чего наступает кома и, наконец, смерть, исключительная твердость характера и воля короля по-прежнему проявляются с удивительной силой. Но теперь сам он являет собой непереносимо жалкое зрелище человека, разбитого физически и погруженного в прострацию. Вот король отпустил спинку кресла, на которую опирался, и, пошатнувшись, делает несколько нетвердых, заплетающихся шагов вперед — да так, что у

всех зрителей мороз пробегает по коже. Он опирается на скипетр, перевернутый вершиной вниз, как на посох, потом роняет его и сразу же забывает о нем. Окружающие заботливо усаживают короля в кресло.

Проходя через ряд ступеней полусознательного состояния, с исключительной тонкостью передаваемых актером, которые перемежаются бурными, спазматическими вспышками энергии, Людовик постепенно погружается в беспамятство. Актер не упускает ни одной физической детали, способствующей изображению того, как угасает сознание и уходит жизнь из тела умирающего человека. Голос его приобретает странную глухоту, язык плохо слушается, как у пьяного или параличного. Актер каким-то образом ухитряется воспроизвести даже характерное для стариков и тяжелобольных подергивание губ запавшего рта. Последовательно изобразить подобный процесс распада на протяжении сцены, в ходе которой актеру приходится играть в таких сложных эпизодах, как вынесение Немурами окончательного приговора и беседа с Куатье-кровопийцей, доставленным прямо в окопах по приказу короля из темницы, куда он был брошен по его же приказу, было, надо полагать, невероятно трудно, но г-н Ирвинг блистательно преодолевает эту трудность и воспроизводит картину постепенного, спокойного, но вместе с тем ужасного умирания, которой, на наш взгляд, никому еще не удавалось воссоздать с такой силой и достоверностью. Пожалуй, наибольшей актерской удачей является изображение состояния неподвижного и безмолвного оцепенения, в которое погружается король, оцепенения столь полного, что придворные и сын короля решают, что он умер. Но подлинная смерть наступает далеко не так тихо: король с трудом поднимается на ноги и падает на подушку головой в сторону зрительного зала. Все вокруг вполголоса восклицают: «Король умер, да здравствует король!», возглашая о завершении долгой, долгой борьбы сознания, казавшегося неподвластным тем слабостям и мукам, которым подвержены люди, и не искавшего утешения ни в одном из средств, утешающих страдания. Таким было это знаменитое исполнение роли, проникнутое в первых сценах искрящимся

чувством комического и достигающее в нескольких трагедийных эпизодах величайших высот художественной выразительности».

То, что в плохой пьесе возможно хорошее актерское исполнение, достаточно хорошо известно. Куда менее известен тот факт, что исполнение может практически изменить жанр пьесы — например, превратить дешевую мелодраму в мелодраму высокую, а порой даже преобразить высокую мелодраму в своего рода трагедию. Примером последнего может служить пьеса Леопольда Льюиса «Колокольчики» с Г. Ирвингом в главной роли. В соответствии с замыслом драматурга главное действующее лицо пьесы — злодей. Ирвинг же, отчасти в результате внесения кое-каких изменений в текст роли, но главным образом в результате своей сценической трактовки образа героя превращает его в хорошего человека с некоторыми слабостями.

Впрочем, здесь важнее другое, а именно тот факт, что актерское исполнение прибегает к определенным эффектам, недостижимым ни в одном другом виде искусства. То, что вымысел драматурга доносится до зрителей при посредстве реально существующих людей, меняет психологию всей этой связи. Драматург — тот же Леопольд Льюис — быть может, вложил совсем мало жизни в слова героя своей пьесы, но если эти слова сходят с уст сэра Генри Ирвинга, мы ощущаем присутствие живого, во плоти и крови, человека более непосредственно, чем если бы перед нами были одни только слова, пусть даже самые животрепещущие. Общение с актером является главнейшим нашим впечатлением в театре. Только человек, совершенно чуждый театру, способен игнорировать актера и, так сказать, смотреть сквозь него на авторский текст. Недостаточно сказать, что актер — это своего рода соавтор. В его распоряжении находятся определенные изобразительные средства, недоступные никакому драматургу. То, что актера можно видеть и слышать, — еще не самое важное. Куда важнее факт его физического присутствия.

То, что человек пишет в письме, — это одно; его присутствие в одной с вами комнате — совсем другое.

Присутствующего не просто видишь и слышишь — его присутствие ощущаешь. Ведь когда знаешь, что рядом присутствует кто-то еще, «чувствуешь себя совсем по-другому». Именно поэтому испытываешь чувство потрясения, внезапно обнаружив, что ты — не один. Но если сказанное выше справедливо в отношении всякого присутствия, то как же сильно должно ощущаться присутствие человека, производящего необычайно глубокое впечатление! Ведь совершенно очевидно, что присутствие одних людей впечатляет нас больше, присутствие других — меньше. Выражение «актерская индивидуальность», как оно употребляется в театральной критике, означает главным образом впечатляющую силу присутствия.

Обладание такой силой есть начальная предпосылка исполнительского искусства, которое обретает динамичность через ее использование. Предельным случаем такого использования было бы гипнотизирование актером публики в буквальном смысле этого слова. Я не слышал, чтобы такой случай действительно когда-либо имел место, однако известная *степень* гипнотизма наличествует в любом актерском исполнении. Этим я не хочу сказать, что качество исполнения зависит от степени гипнотизма; я только хочу подчеркнуть, что степенью гипнотичности исполнения определяется его *мелодраматичность*. Гипнотическое исполнение играет в мелодраме роль, сходную с той ролью, которую играют ополчившиеся против героя словно по злему волшебству внешние обстоятельства, причем, тогда как описание внешних обстоятельств — это стихия романиста, актерское исполнение является стихией театрального искусства. Благодаря актерскому исполнению зрители обретают возможность получать определенные впечатления — по минимальному счету, это определенного рода волнение, — которые они не смогут получить при чтении книги.

Распознав гипнотическую природу мелодраматического театра, мы по-новому осмыслим тот факт, что этот театр сплошь и рядом изображает гипнотические и сходные с ним душевные состояния. В какое бы недоумение ни приводила приверженцев современного натурализма сцена обольщения Ричардом III леди Анны, она представляет

собой типичный образчик гипнотической мелодрамы. «Колокольчики» Льюиса — пьеса во многих отношениях прямо-таки топорная — достигает своей кульминации в ходе блестящего использования элемента гипнотизма. Актер, исполняющий главную роль, является на сцене не «гипнотизером», а «гипнотизируемым». Гипнотизируя публику, сэр Генри Ирвинг находится под гипнотическим воздействием партнера. Мы, загипнотизированные зрители, отождествляем себя с гипнотизируемым героем. Этот пример наглядно демонстрирует не столько вклад актера как таковой, сколько его вклад в более широкое целое. Дело в том, что пьеса «Колокольчики» с ее отнюдь не высокохудожественным диалогом имеет одну сильную сторону: при наличии большого актера она позволяет установить исключительно тонкую связь со зрительным залом. По аналогии с действием, изображаемым на сцене, связь с публикой становится частью самой пьесы, что роднит последнюю — пусть даже на примитивном уровне — с драматургией Пиранделло.

В театре феномены вроде Свенгали или даже Дракулы представляют собой не диковинные явления, а прототипы. Хотя оба этих персонажа, прежде чем попасть на сцену, получили широкую популярность в беллетристике, и в том и в другом случае роман не может идти ни в какое сравнение по силе воздействия с поставленной в театре пьесой. Все различие здесь — в эффекте физического присутствия актера на сцене. Ибо отнюдь не в тиши библиотек, спален и кухонь поклонники и поклонницы зловещих гипнотизеров и вампиров вскрикивают от ужаса и падают в обморок. Нет, такое случается только в театральном зале, где подобное поведение представляет собой традицию, восходящую к театру Древней Греции. И хотя Ирвинг мог в порядке развлечения громоздить Оссу на Пелион, добавляя к гипнотизму в пьесе свой собственный, — вообще-то говоря, персонажи типа Свенгали и Дракулы становятся все менее необходимыми, по мере того как возрастает сила воздействия самого актера. Не пользуясь подобной помощью со стороны сюжета, Эдмунд Кин так глубоко потрясал людей своей игрой, что лорд Байрон лишался во время

представления чувств, а у женщин начинались преждевременные роды.

Между прочим, хотя за Кином посмертно утвердилось репутация актера шекспировского репертуара, при жизни он был столь же известен и как исполнитель ролей героев популярной мелодрамы. Не состояла ли особенность его игры в шекспировских ролях как раз в том, что в текст Шекспира он щедро вкладывал свое яркое чувство мелодраматического? Причем всякий, кто свободен от широко распространенного предубеждения против мелодрамы, должен будет признать, что такое прочтение Шекспира не является ни ошибочным, ни мелкотравчатым. Сколько раз доводилось нам быть свидетелями провала попыток сценической интерпретации Шекспира в немелодраматическом ключе! Успехи поколения Гренвилл-Баркера по части насаждения на сцене тонкого вкуса, здравого смысла и высокой культуры обернулись потерями по линии чистой театральности. Следовательно, драма — как трагическая, так и мелодраматическая — чего-то лишилась. В своем неприятии плохого мелодраматического исполнения двадцатый век впал в ошибку осуждения мелодраматического исполнения как такового. Вот почему сегодня перед актерами стоит задача заново открыть и воссоздать утраченное великолепие театральности.



ЧТО ПРОИСХОДИТ В ТЕАТРЕ

Сознавая, что мы недостаточно хорошо знаем самих себя, мы отдаем себе отчет и в том, что это лишает нас возможности достаточно хорошо узнать других людей. Впрочем, ни с тем, ни с другим несчастьем мы никак не хотим примириться. Наши отождествления себя с другими и наше стремление создать для себя — путем подстановки — новых отцов, матерей, братьев и сестер из людей, встречающихся нам на нашем жизненном пути, превращают нашу жизнь в сплошную попытку изменить

неудачный порядок вещей в мире. Роман и пьеса предлагают нам для отождествления и подстановки объекты огромного эмоционального интереса, причем кое для кого из нас особой привлекательностью обладает драма — не в последней степени в силу того, что отождествления и подстановки находятся в центре ее внимания.

Чуть выше речь шла о другой причине привлекательности драмы: пьеса разыгрывается в театре, где объекты отождествления и подстановки предстают перед нами во плоти и крови — во плоти и крови актеров. Явление это сложное. Чтобы разобраться в нем, следует обратиться к его исходным моментам — факту присутствия актера на сцене и испытываемой нами потребности находиться в его обществе.

Что значит ощущать потребность в чем-то обществе? На первый взгляд кажется, что по своей моральной значимости и эмоциональной силе эта потребность значительно уступает потребности в дружбе, не говоря уже о потребности в любви. И тем не менее это гораздо более настоятельная и первичная потребность. Ведь, наверно, именно общества, компании жаждут на самом деле малыши, а вовсе не любви, как уверяет нас в этом наша возвышенная культура. Простое присутствие кого-то еще снимает с его плеч «томительный и тяжкий груз познания мира, в котором все так зыбко». Ребенку, возможно, было бы даже очень приятно, если бы этот «кто-то еще» не источал на него любовь, а развлекал его — ну, скажем, шутил, или смешно наряжался, или показывал фокусы. Актер прежде всего доставляет нам удовольствие своим обществом, и мы испытываем к нему за это чувство благодарности.

Актер как бы составляет нам компанию — правда, весьма своеобразную. Я наслаждаюсь его обществом, а он не наслаждается моим. Он даже не знает о моем присутствии. И это меня вполне устраивает, что, кстати сказать, отчасти объясняет весь комплекс. Действительно, в жизни мы нередко томимся одиночеством, а когда кто-нибудь составит нам компанию, нас, глядишь, это уже раздражает, вызывает у нас желание отделаться от докучливых собеседников. Тогда как жизнь никогда не дает нам

возможности совмещать несовместимое, как раз в этом состоит назначение искусства. Так, театр рассеивает наше чувство одиночества, не навязывая нам надоедливой компании. Актер не может выбрать одного зрителя из всего зрительного зала и обращаться только к нему. Если же такое иной раз и случается — например, когда комик прицепится к кому-нибудь из публики, — то это представляет собой агрессивное нарушение условности и, значит, является исключением, подтверждающим общее правило. Быть в обществе актера приятно помимо всего прочего еще и потому, что это не обязывает нас ни к каким ответным действиям: нам не нужно говорить любезности, поддерживать беседу и т. д. В театре мы не обязаны выражать свою признательность, потому что, как и в заведениях, пользующихся еще худшей репутацией, наша благодарность заранее оплачена звонкой монетой.

Столь же двусмысленны и наши отношения с другими зрителями. Вы сидите в зрительном зале в обществе совершенно незнакомых вам людей, разделяя с ними глубоко интимные переживания. Какая неразборчивость с вашей стороны! К тому, что мы говорили выше об элементе вуайеризма в театре, следует добавить, что это — вуайеризм оргии, коллективный вуайеризм в духе Фэнни Хилл. «Винные», совместно смотрящие спектакль, превращаются в соучастников, которые объединяют свое чувство вины. Подобные вещи, как это подметили специалисты, порождают особое чувство — *Schadenfreude*. Ганс Сакс, например, считает, что все ощущения подобного рода берут начало в обыкновении детей вводить другого ребенка в свои мечты, разделяя с ним свою вину. Одно уже название монографии Сакса — «*Gemeinsame Tagträume*», то есть «Совместные мечтания» — наводит на мысль о сходной природе театрального зрелища.

Теперь обратимся к нашим отношениям не со всеми зрителями вообще, а с нашими спутниками. По-дружески ли мы поступаем, приглашая своих близких и знакомых в театр? Похоже, что нас побуждает к этому — хотя бы отчасти — дружеская общительность, но отчасти наши мотивы вполне могут быть и прямо противоположными. Ведь если на то пошло, в театре мы избавлены

от необходимости поддерживать разговор не только с актерами, но и с сидящими рядом друзьями. Да и вообще, остаемся ли мы с ними после того, как поднимается занавес?

Более того, присутствуем ли мы вообще? И в каком смысле? В какие отношения вступаем мы со всеми окружающими в театре? Два-три часа я наслаждаюсь обществом своих друзей и в то же время приятно отдыхаю в их воображаемом отсутствии, переключив свое внимание на короткую любовную историю, которую я сопереживаю с актерами. Впрочем, с актерами ли? Ведь в действительности я воспринимаю персонажей, а актеры к одиннадцати вечера перестанут быть действующими лицами и превратятся в незнакомых мне личностей, передав меня с рук на руки друзьям, присутствие которых внезапно вновь станет вполне ощутимым. Смотрите не перепутайте, что есть что. Джентльмены, бросающиеся за кулисы и упрашивающие, чтобы их познакомили с актрисой, играющей главную роль, возможно, отступились бы, если бы могли представить себе все последствия своего шага. Они могут добиться ее руки и сердца (нередко так и бывает), но если они воображают при этом, что женятся на героине пьесы, в которой увидели свой идеал, то впереди у них — развод и новые поиски неуловимого идеала, где-нибудь подальше от театра.

Пытаясь уяснить свое собственное место во всей этой системе отношений, начинаешь чувствовать себя чем-то вроде призрака. Но насколько же призрачней комплекс отношений актера! Он испытывает гораздо более сильное искушение полюбить актрису на первых ролях — прежде всего потому, что у него больше шансов добиться взаимности, и он это отлично знает. Но он ничем не отличается от рядового зрителя в том, что тоже может принять ее за ту или иную из ее сценических героинь. В этом, кстати, заключается одна из причин того, что среди актеров так высок процент разводов. А возьмите отношение актера к зрителям! Как я уже говорил, он не может установить непосредственную личную связь ни с кем из нас, сидящих в зале, но безлично его связывают с нами теснейшие (для него) узы. Вполне возможно, что

и актерскую профессию он избрал в силу неодолимой тяги к общению с нами. «Потребность быть любимым» — так называет ее он сам и пользующий его психиатр. Некоторые режиссеры нью-йоркских театров призывают актеров изливать в зрительный зал «любовь, *подлинную* любовь». Разумеется, в надежде на то, что публика ответит взаимностью. А она и впрямь способна ответить теплым чувством, которое имеет такое же право называться «любовью», как и чувство, испытываемое к публике актером. Но до чего же все это призрачно! Если предметом любви актера не является каждый зритель в отдельности, то кто же тогда? На кого в зрительном зале направлено в действительности чувство любви, исходящее актером? Если роль, исполняемая актером, — это призрак, то публика — это уже призрак призрака. В одиннадцать вечера, расставшись со *своею* ролью, актер становится тем человеком, какой он есть на самом деле, публика же, расставшись со *своею* ролью, бесследно исчезает. Все эти люди, выходящие из театра после представления, уже не являются «публикой» — это Смит, Джонс и другие вполне определенные лица, к которым актер персонально вовсе не обращался.

Сказать, что театральное представление поднимает проблему иллюзии и действительности, спутывая в нашем сознании привычные представления, в результате чего мы уже неспособны понять, где иллюзия, где действительность и где наше место в этой системе вещей, — значит сказать слишком мало. То, что происходит в театре, представляет собой крайнюю степень и высшее проявление подобной путаницы, певцом и философом которой является Пиранделло.



ИГРА, ИГРА-ДЕЙСТВО, ЛИЦЕДЕЙСТВО

Мы расходуем нашу энергию по большей части на повторение действий, которые мы и другие уже множество раз совершали в прошлом. Похоже, цель жизни

заключается в обеспечении того, чтобы завтрашний день точь-в-точь дублировал день сегодняшний. Чтобы был повторен тот же самый круг ежедневных занятий и забот, тот же самый ритуал завтраков, обедов и ужинов, тот же самый сон в постели как завершение цикла. Нас приучают к этому с раннего детства. Привычка умываться, причесываться, опрятно одеваться и т. д. прививается нам сначала в результате повторения того, что делают старшие, а затем в результате повторения того, что уже начали делать мы сами. Говорить мы учимся, просто-напросто повторяя то, что скажут другие.

Привычку жестиковать мы перенимаем, повторяя чьи-то жесты. Все это, надо полагать, необходимо для дальнейшей нашей повседневной жизни. Но несколько не пресытившись повторением, мы добавляем все новые и новые его виды. Повторение является характернейшей чертой также и наших развлечений. Научиться немного танцевать — это значит разучить какую-нибудь нехитрую фигуру и повторять ее *ad libitum*. Мы запоминаем мотив, чтобы напевать его потом тысячу раз; о том, что в большинстве песен мелодия повторяется даже в одном куплете, я уже и не говорю. Повторение связано в нашем представлении с престижем. «Торжественные случаи» являют собой церемонии, во время которых вновь повторяются и без того часто повторяемые слова и музыка. Ритуал не был бы ритуалом без постоянного повторения. Поэтому если жизнь — это действие, то несколько не удивительно, что действие как повторение вновь наших и чужих действий представляет собой искусство, которым владеют все.

Можно с полной уверенностью утверждать, что, если бы вдруг это искусство было утрачено, его бы возродили малыши лет двух-трех от роду. Детишки этого возраста, отказавшись от безнадежной попытки считать себя взрослыми в полном смысле слова, начинают подделываться под взрослых и таким образом становятся участниками человеческой комедии. Это имитирование взрослых может рассматриваться — и нередко рассматривается — как составная часть процесса обучения. Мы учимся взрослеть, притворяясь взрослыми. Вдобавок к этому некоторые

психологи считают, что детская игра-действие носит помимо всего прочего характер эксперимента. Последнее означает, что мы не только усваиваем — ну, к примеру — лексикон взрослых путем повторения того, что говорят взрослые, но и превращаем мирок нашей игры в мастерскую или лабораторию для проведения опытов методом проб и ошибок. Несомненно, есть здесь и аспект самозащиты. Не сумев овладеть миром «реальным», мы уходим от него в игру-действие, которая служит нам убежищем и приютом, неприкосновенность которого мы ревниво охраняем.

Итак, игра, игра-действие, лицедейство. Наблюдая трехлетних малышей, трудно определить, где кончается игра и начинается действие. Игра в чистом виде, судя по всему, характерна для более старшего возраста, когда ребенок понимает и соблюдает правила. Игры — это своего рода абстрактное искусство, сплошная геометрия, царство чисел. Во многих своих поступках трехлетний человек немножечко притворяется, действует «понарошку», что-нибудь разыгрывает. Налицо и роль и драма. Но это еще не лицедейство, поскольку отсутствуют зрители. Малыш разыгрывает действие вовсе не для того, чтобы на него смотрели, чтобы его замечали, чтобы восхищались и наслаждались его игрой. Хорошо известно, как любят дети быть в центре внимания, как велико их желание, чтобы на них смотрели, чтобы их замечали, чтобы ими восхищались и радовались их успехам, но поначалу они демонстрируют своим зрителям отнюдь не те выдуманные драмы, в которых они воображают себя кем-то еще, а свои победы над «реальной действительностью». Если взрослого принимают в детское драматическое действие, то только как партнера, соучаствующего в разыгрываемой фантазии, а не наблюдающего ее со стороны. Лишь тогда, когда побуждение устраивать действие начинает сочетаться у ребенка с желанием, чтобы его игрой любовались и восхищались, можно говорить о том, что он не просто играет, а лицедействует.

Было бы большой наивностью считать, что лицедейство — это психологический механизм детства, который впоследствии отбрасывается за ненадобностью. «Весь мир —

театр. В нем женщины, мужчины — все актеры» (5, 47). Та же мысль выражена в надписи, встречавшей зрителей театра «Глобус»: «Totus mundus facit histrionem», то есть «Весь мир актерствует». Даже в наших обиходных оборотах речи проскальзывает признание того, что взрослые люди зачастую «ломают комедию», «разыгрывают сцену», «устраивают спектакль», а в немецком языке даже есть выражение: «Machen Sie keine Oper», что в буквальном переводе значит «Не делайте оперы». Ограниченность этого общераспространенного понимания лицедейства в повседневной жизни состоит в том, что оно отмечено печатью нашего неодобрения, относится только к притворным и лицемерным поступкам и исходит из того, что в большинстве своем наши действия не являются игрой. Сторонники более вольнодумной точки зрения допускают, что лицедейство характерно для поведения человека в целом. Более того, делать такое допущение в англосаксонских странах уже само по себе значит проявлять вольнодумство, потому что наша традиция в этих вопросах проникнута пуританским и обывательским духом. Немудрено, что не англичанин, а ирландец Шоу объявил нам, что актер — это наименее лицемерный из людей, ибо один только он открыто признает, что он притворяется. Опять-таки ирландцы Уайльд и Йитс взяли на себя труд объяснить нам, что выбираем мы не между личиной и подлинным лицом, а между неблагоприятными и благоприятными личинами. Не американец, а испанец Сантаяна, которого вывело из себя ханжество Бостона и Гарварда, надменно заявил, что личина представляет собой единственную альтернативу фиговому листу, который, кстати, является «лишь более постыдной личиной».

«В нашем мире, — говорит Сантаяна в «Разговорах с самим собой в Англии», — мы вынуждены вводить условные формы выражения или же делать вид, что нам нечего выражать». И далее:

«Разве... может быть что-либо более великолепное в своей искренности, чем побуждение играть в реальной жизни, взлетать на вздымающейся волне каждого чувства, позволяя ей при случае разлетаться в брызги преувеличения? Жизнь — это не средство, а разум — это не раб и не

фотограф: он вправе позировать, щеголять, рисоваться и создавать ради забавы любые удивительные аллегории, какие ему только заблагорассудится... Расцветивать и приукрашивать жизнь — это вовсе не значит лжесвидетельствовать против ближнего своего, это значит давать правдивые показания о самом себе».

Подобная точка зрения, которая восходит еще к высказываниям Платона в его «Законах», позволяет нам рассматривать игру, игру-действие и лицедейство не только как естественные и детские занятия, но также и как человеческое достижение, как цель, достойную взрослого. Если ученые медики видят в них специфические явления детской психологии, которые служат всего-навсего подготовкой к трезвому взрослому возрасту, чуждающемуся игр, то философ вполне может подвергнуть сомнению ценность такой трезвой отрешенности от игры, равнозначной в пуританском представлении зрелости, и поставить перед человеческим опытом иную цель — возродить свое детство, вновь обрести любовь к игре, вернуть себе наивность былую.

Подобная идея имеет не меньше оснований претендовать на ортодоксальность, чем противоположная ей пуританская концепция (принятая в наши дни, пожалуй, не столько в религиозном, сколько в научном мире). Действительно, вспомним, в чем состоит традиционное представление о райском блаженстве? Картина такого блаженства в наиболее ее знакомой, хотя и несколько упрощенной форме обычно рисуется так: на облаках сидят ангелы с лютнями — ангелы играют, ангелы дают представление. Будучи осуждены в поте лица добывать хлеб свой, мы делаем это только в надежде на то, что вдоволь попоем и повеселимся на небе.



ПСИХОДРАМА

Призывать нас, как это делают Шоу, Уайльд, Йитс и Сантаяна, подыскать себе великолепную или просто более всего подходящую нам личину — значит требовать от нас

недостижимого совершенства. Большинство из нас обречено в силу «жизненных обстоятельств» или наших собственных недостатков носить несовершенную личину — фиговый лист. Мы ведем далеко не идеальную жизнь. Ведь жизнь — это драма, а мы не умеем должным образом играть нашу роль.

Это наше несоответствие, изучавшееся в прошлом священником и моралистом, ныне попало в поле зрения медицинской науки. Врачи, в особенности последователи определенных школ, отметили и приняли к сведению присущую людям склонность воспринимать окружающий нас мир как театр. При лечении психоанализом по методу Фрейда больной, присваивающий себе, разумеется, роль главного героя, поручает своему лечащему врачу все побочные роли, и вот начинается грандиозное разыгрывание заново эпизодов детских лет, по пять актов в неделю, которое длится до тех пор, пока не придет конец неврозу, деньгам или терпению.

Знаменитый медик Дж.-Л. Морено оспаривает ответственность лечения по методу Фрейда на том основании, что оно, так сказать, недостаточно театрально. Ведь «сознание — это сцена», как сказал один популяризатор метода Морено. По мысли Морено, как молчаливо пишущей фигуре врача, скрытой от глаз пациента ширмой, так и разговорчивому субъекту, что лежит на кушетке, устремив взор в потолок, и высказывает вещи, которые он никогда не осмелился бы сказать, глядя кому бы то ни было в лицо, недостает драматизма. Жизнь — это с успехом идущее театральное действо, где люди вольны сидеть или стоять, где диалог ведется на обоюдной основе, где каждый жест кому-то адресован, где смотрят друг другу прямо в глаза — когда с интересом, когда с симпатией, когда с неприязнью. Жизненный процесс подразумевает спонтанное функционирование всех этих средств прямого личного общения. Невроз как нарушение нормального жизненного процесса означает отсутствие такой спонтанности при столь сильном преобладании чувств страха и ненависти, что больной неврозом в крайнем его проявлении либо бежит от другого человека, либо нападает на него. В соответствии с этим Морено утверждает,

что всякое лечение подобного больного должно начинаться с попытки предоставить ему возможность непосредственно разработать такую драму жизни, в которой он хочет жить. Как же это сделать? В драме участвует целый ряд персонажей. Как быть с другими персонажами помимо самого больного? Морено обращается к принципу, на котором зиждется сам театр, — принципу замены одного человека другим, принципу исполнения ролей. В отличие от метода Фрейда, где больной приписывает лечащему врачу различные роли только в своем собственном воображении, метод Морено предусматривает вполне конкретное исполнение врачом на сцене порученной ему роли. На сцену приглашаются ассистирующие врачи, которым поручаются другие роли. Больной должен совместно с ними разыгрывать спектакль, в котором не только воссоздаются эпизоды прошлого, подобно тому как следователь воссоздает картину преступления, но и исполняются сцены, рождающиеся по ходу действия. И все это происходит (для полноты сходства с театральным зрелищем) в присутствии других больных, являющихся зрителями, то есть как бы незащищенно от «других», в обществе, в реальной действительности.

У каждого из нас все это вызывает инстинктивную реакцию, выражающуюся такими, скажем, словами: «Ну, уж я-то ни за что не стал бы делать такое; я бы, наверно, сквозь землю провалился!» Однако на практике было установлено, что после соответствующей психологической подготовки люди вполне могут «делать такое» и что вовсе не так уж сложно добиться того, чтобы люди со страстью и вдохновением разыгрывали на «психодраматической» сцене доктора Морено свои семейные драмы. В нашу задачу не входит вдаваться в вопрос о том, насколько эффективно лечение по методу Морено; оставим мы на совести Морено и то решительное предпочтение, которое он отдает своим «реальным» драмам перед пьесами, написанными драматургами. Я привел здесь описание психодрамы, как я ее понимаю, потому что она самым наглядным, самым красноречивым образом свидетельствует о теснейшей связи, которая существует между театром и жизнью. Даже если бы лечебный эффект этого метода оказался невелик, не

подлежит сомнению, что Морено «нащупал» нечто важное. Шопенгауэр настойчиво утверждал, что «драма является самым совершенным отражением человеческого бытия»; должен признаться, я всегда воспринимал эти слова просто как высокопарное изречение, пока чтение Морено не открыло мне их реального смысла.

Те читатели, в глазах которых Морено остается выдумщиком и оригиналом, возможно, больше почерпнут для себя в труде Эрвинга Гоффмана «Подача себя в повседневной жизни», особенно если они интересуются социологией. Так вот, в этой книге социолог истолковывает наше повседневное поведение как попытку представить себя в определенном свете, «произвести впечатление». При таком подходе автор неизбежно акцентирует внимание на регистрации притворства и лицемерия в наших поступках и на критике того, что составляет, по определению Дэвида Рисмана, «личность, ориентированную вовне». Книга Гоффмана каждой своей строкой энергично протестует против руководств, обучающих искусству производить выгодное впечатление, которые в изобилии выходят в свет под ширококовачательными заглавиями типа «Магическая сила эмоционального обаяния». Я сам вычитал в одном из таких пособий советы относительно того, как мне следует разговаривать по телефону, чтобы была слышна моя приветливая улыбка, причем советы эти занимали целый раздел. В данном контексте нас больше интересует иное — факт полного подтверждения Гоффманом мысли Сантаяны о личинах. Представляя наше «я» другим, мы отнюдь не стоим перед приятным и легким выбором между подлинным «я» и «я» показным, рекламным. Перед нами открывается масса возможностей выбора, и, как правило, мы пользуемся многими из них, играя самые различные роли в разное время и перед разными людьми. Аналогично этому, когда мы уверены в том, что сейчас-то мы явно никого из себя не изображаем, а, напротив, ведем себя сдержанно и скромно, на самом деле мы изображаем из себя сдержанных, скромных людей. Неразговорчивость — это болтливость наизнанку. Молчание в обществе означает не «отсутствие присутствия», а вполне определенный поступок,

притом поступок, совершаемый по отношению к другим — то ли из почтения, то ли с чувством вызова. Согласно одному из самых пронизательных замечаний Фрейда, людям свойственно выдавать себя, разоблачать свои тайны. Им хочется так поступать, хотя они даже себе не признаются в этом; вот почему они с такой готовностью отказываются от достижения своих очевидных и «разумных» с точки зрения житейского опыта целей ради того, чтобы выставить себя поэффектней. Пусть даже это прямой дорогой приведет нас на виселицу, мы не можем отказать себе в удовольствии заявить под занавес: «Ладно, инспектор, сознаюсь. Я и есть тот самый злодей — ужас Флит-стрита». Здесь легко прослеживается связь между театральностью и свойственным каждому побуждением исповедаться.



IL GIUOCO DELLE PARTI

Что касается самой литературы, то классическое развитие темы «драмы в повседневной жизни» дает в своем творчестве Пиранделло. Он пошел гораздо дальше Гоффмана и говорил не просто *о подаче себя*, а *о придумывании себя*. В этом заключалась позитивная сторона философии Пиранделло: даже свое восхищение Муссолини Пиранделло обосновывал тем доводом, что дуче-де превзошел всех нас по части «придумывания самого себя». Но источником всей его концепции была не столько умозрительная философия, сколько жизненный опыт, причем опыт болезненный, мучительный, в результате чего в творчестве Пиранделло активно проявилась негативная сторона его философии. Вот кардинальный вопрос, который поднимается в его пьесах: где кончается факт и начинается вымысел? Что существует на самом деле, а что является всего лишь плодом воображения? Что есть жизнь и что есть драма? Где реальная действительность и где игра, лицедейство? Порой в качестве ответа автор предлагает нам занять позицию абсолютного скептицизм-

ма — по мнению Габриэля Марселя, это самый радикальный скептицизм, который когда-либо проповедовался, — но для того, чтобы вообще иметь возможность создавать сюжеты и характеры, Пиранделло зачастую волей-неволей бывает вынужден на время отказываться от этого скептицизма, благодаря чему сохраняют некоторую объективную реальность различия, скажем, между нормальным и ненормальным в области психики. Ведь парадоксы имеют смысл только потому, что различия все еще что-то значат. Даже пьеса «Это так», в заключение которой зрителю предлагают, по крайней мере в шутку, согласиться с мистическим отказом от элементарной логики, от начала и до конца зависит от сохранения выразительного и вполне четкого разграничения между трезвым рассудком и безумием.

И все же финал пьесы «Это так» представляет собой оду лицедейству, оду театральному мировоззрению, ибо он утверждает следующее: что бы ни было написано в утраченном свидетельстве о рождении дамы с лицом, закрытым вуалью, существенным для установления ее личности является то, что она — дочь пожилой дамы, жена секретаря префектуры. Она играет ту роль, в какой каждый хочет ее видеть. Все согласятся с тем, что она поступает в высшей степени женственно, а Пиранделло к тому же выражает мнение, что ее поведение в высшей степени гуманно и правильно. Это последнее уже представляет собой распространение на область этики чисто эстетической защиты Сантаяной лицедейства в жизни. Ибо тогда как Сантаяна утверждает, что разыгрывание роли украшает, расцветивает наше существование, Пиранделло говорит, что играть роль похвально с моральной точки зрения. Наша так называемая «подлинная» индивидуальность — это нечто такое, чего дама с лицом, закрытым вуалью, держится только лишь из ложной гордости. Корделия в «Короле Лире» поначалу придерживается составленного ею о себе представления как о женщине, чуждой лести и имеющей причину враждовать с отцом. Впоследствии Корделия смягчается, утрачивает свою прежнюю индивидуальность и становится воплощением любви и заботливости: «Нет, нет причины!» Дама с лицом, закрытым вуалью, в пьесе

Пиранделло, олицетворенная любовь и верность долгу, может сказать: «А для себя я — никто».

Если готовность принять роль, навязанную другим, может оказаться добродетелью, то решимость навязать роль кому-то другому является пороком. К тому же такая решимость имеет в своей основе извращенную психику, и ее жертвы прямо говорят об этом. Такие жертвы терпят тяжкие душевные муки, как, например, Отец из пьесы «Шесть персонажей», которому постоянно напоминают о том одном-единственном моменте, когда он выглядел в глазах своей собственной падчерицы Воплощенным Развратом.

Между прочим, исследователи творчества Пиранделло, как правило, уделяют чрезмерно много внимания его психологической и эпистемологической стороне, упуская из виду сторону моральную. Радикальный скептицизм Пиранделло не распространяется на область этики. Более того, Пиранделло каким-то образом удается выводить устойчивую этику из факта отсутствия вокруг какой бы то ни было устойчивости. *Именно потому*, что все в мире столь зыбко и неопределенно, в том числе и наша собственная индивидуальность, мы нуждаемся в утешении, в предложениях, позволяющих нам излить свое чувство любви. Такими предложениями и служат роли, которые мы играем. Дама с лицом, закрытым вуалью, говорит: «Я не знаю истины ни о чем и ни о ком. Я не знаю, кто я сама. Тем больше оснований хотеть быть кем-нибудь, брать на себя любую роль, если это облегчит страдания тех, кого ты любишь». Страдания, любовь — эти понятия не подвергаются сомнению. Отсюда — правомерность своего рода категорического императива: играй любую роль, которая поможет уменьшить страдания, расширить сферу любви. У Сантаяны проповедь лицедейства в жизни носит интеллектуальный и оптимистический характер; у Пиранделло та же проблематика приобретает эмоциональную и пессимистическую окраску.

Драма и жизнь имеют между собой так много общего, что одно можно легко спутать с другим. В пьесе Пиранделло «Сегодня мы импровизируем» изображена актриса, которую приводит в состояние глубокой душевной

тревоги исполнение сцены смерти: искусство вторглось в жизнь, вымышленная, ненастоящая смерть вошла в невымышленную, настоящую жизнь и вызвала приступ сильного волнения и растерянности, дурные предчувствия. Казалось бы, куда как просто! Однако дело здесь не обходится без далеко идущих последствий. Насколько мы можем судить, приступ волнения вызван не у той актрисы, которую мы видим на сцене. Роль актрисы исполняет актриса, которая, надо полагать, не испытывает подобного душевного смятения. Еще более ярко сформулирован этот парадокс в «Шести персонажах», где персонажи противопоставлены актерам и где делается упор на то, что актерам никогда не удастся достичь реальности персонажей. Однако ведь и те персонажи, которых мы видим на представлении этой пьесы, тоже являют собой роли, исполняемые актерами. Таким образом, основной тезис пьесы опровергается самим фактом ее представления на сцене, если только мы не будем исходить из того, что актерам *не удастся* сыграть персонажей, но в этом последнем случае неудачей обернется само представление. Поскольку мы не можем считать, что Пиранделло намеренно обрек на провал все представления этой пьесы, нам приходится сделать вывод о наличии противоречия между пьесой и ее идеей. Это противоречие не столько сглаживается, сколько заостряется мировоззренческой установкой Пиранделло: мы, смертные, можем только играть роли, ибо нам не дано просто быть. Мы можем мысленно представить себе людей, которые есть то, что они есть, но самим нам невозможно стать такими людьми, мы можем только сыграть их. Отсюда и парадокс шести персонажей, которые просто сущи, но «бытие» которых не может быть донесено до нас иначе как через актерское исполнение. Поэтому конечной категорией остается для нас не сущность того, что разыгрывается на сцене, а само исполнение. Симуляция — это единственное, что не симулируется. Притворство — вот предельная реальность бытия.

В известном смысле возможность совершенного исполнения «Шести персонажей» исключается с самого начала, ибо при таком исполнении мы должны были бы полностью утратить ощущение того, что все шесть персонажей —

это роли, исполняемые актерами. Пожалуй, на какой-то момент мы можем утратить такое ощущение и действительно утрачиваем его, но уже через мгновение, возвратившись к действительности, отдаем себе отчет в том, что это могло произойти только благодаря хорошему исполнению всех шести ролей актерами. Мы не можем больше чем на миг забыть о том, что роли исполняются актерами, ибо вообще забыть об этом — значит потерять рассудок... Тогда, наверно, мы, вскочив с места, окликнули бы падчерицу и предупредили бы ее, что «вон тот человек» — ее отчим, уподобляясь безумцу, который бросается на сцену, чтобы спасти Дездемону от Отелло. Но разве не спешим мы сказать — в случае великолепного исполнения «шестерки» ролей, — что все было так, как если бы шесть персонажей разгуливали по сцене без актерской помощи? Да, конечно, и вся суть здесь — в словах «как если бы». Ведь только три этих словечка отделяют нас от сумасшествия, а пьесу — от распада и хаоса. Идея Пиранделло доходит до нас именно потому, что она не осуществляется. Автор демонстрирует ее нам словно бы издали. Как бы ни была сильна иллюзия, она представляется нам неясно, смутно. Пиранделло можно, пожалуй, назвать последним из платоников, показывающим нам игру теней на стенах пещеры, о которой говорил Платон. Ведь подобно тому как Платон учил, что жизнь, какой мы ее видим, — это игра теней или ничто, так и Пиранделло говорил своим творчеством, что жизнь — это лицедейство, импровизация, игра или ничто. И независимо от того, удастся ли ему убедить нас в правильности его общего взгляда на вещи, даже независимо от того, сохранит ли с течением лет хоть какой-нибудь интерес его философия как таковая, заслугой Пиранделло навсегда останется то, что он создал живой и бессмертный образ — образ человека как актера, а жизни человеческой как игры, как лицедейства, *il giuoco delle parti*.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ВИДЫ ПЬЕС





МЕЛОДРАМА



ДУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ МЕЛОДРАМЫ

Некоторое время тому назад мне довелось прочесть в одном журнале статью, в которой о Джозефе Конраде говорилось следующее:

«Любому, кто удосужится прочесть подряд несколько вещей Конрада, чуть ли не с первых страниц приходит на ум одно слово, которое неотступно преследует его до конца чтения, — мелодрама. И зачем только это нужно автору? Чем не угодила ему реальная жизнь? К чему все эти кровавые раздоры, убийства, коварные интриги, ужасающие несчастья и измены?...»

Вскоре это высказывание снова попало мне на глаза — его цитировал критик, предложивший такой ответ на все эти вопросы: находя затруднительным сочинять или описывать, Конрад должен был выводить свои повествования из других повествований. «Для подобного темперамента, — пишет наш критик, — «драма» представляет собой альтернативу «драматической жизни». И спешит подтвердить свои слова примером. Как недавно выяснилось, в молодости Конрад, судя по всему, пытался покончить с собой, причем, так сказать, по совершенно прозаическим причинам: «Душевная депрессия, плохое здоровье, стесненные денежные обстоятельства». Вместо того чтобы описывать череду бесцветных событий, Конрад превращал ее в мелодраму любви и чести. Внутренняя борьба в душе автора становилась под его пером борьбой между двумя разными людьми.

Но, право же, вопрос о том, зачем «это нужно» Конраду и «чем не угодила ему реальная жизнь», нуждается в более внятном объяснении, чем приведенное выше. Только находясь под влиянием узколобого и филистерского натурализма, можем мы вопрошать, почему тот или иной художник изображает жизнь в своем собственном преломлении, избирая для этого какой-нибудь определенный жанр. Для преобразования внутренней борьбы в душе человека в поединок между двумя людьми даже и не нужно никакой условной формы: подобные преобразования каждый из нас еженощно производит в своих снах. Трансформируя свою борьбу с желанием покончить жизнь самоубийством в драму любви и чести, писатель придает личному и хаотическому материалу публичную и общепризнанную форму. Из сплава фантазии и боли он творит искусство. Он находит связующее звено между чувством и культурными ценностями. Отправляясь от частного, он достигает всеобщности.

Разумеется, оба наших критика с готовностью согласились бы со всем этим, избери Конрад какой-нибудь другой жанр (форму повествования, условную манеру), но только не мелодраму. Само это слово имеет дурную репутацию, а дурная репутация слова в мире литературы — это то же самое, что дурная репутация человека в обществе. Нет ничего хуже укоренившейся дурной славы.

Каким же образом снискала мелодрама недобрую славу? По-моему, предубеждение против мелодрамы вообще порождено главным образом той дурной репутацией, которой пользуется популярная викторианская мелодрама. Однако вряд ли справедливо выносить суждение о целом на основании оценки слабейшей его части. Зато вполне справедливо задаться вопросом о том, так ли уж слаба эта слабейшая часть? С каким минимальным требованием подходит каждый из нас к мелодраме? Ничем не хуже любого другого будет такой ответ: нужно, чтобы она давала нам возможность всласть поплакать. Презрение, которое вкладывается в понятия типа «слезливая пьеска» или «душещипательная вещичка», вряд ли представляет для нас с вами больший интерес, чем чрезвычайно сильная притягательность этих презираемых вещей для многих и многих.

Поэтому анализ мелодрамы — и причин ее притягательности — мы можем с полным правом начать с размышления о том, что представляют собой слезы.



ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО ЖАЛОСТИ К СЕБЕ

Что это такое — плакать? О природе смеха писали многие умы, в том числе и самые глубокие. Достаточно самого краткого ознакомления со справочными изданиями и библиотечными каталогами, чтобы убедиться в том, что этому вопросу посвящена обширнейшая литература. Слезы же — это сравнительно мало исследованный океан.

Одна из причин, по которым смеху больше повезло в исследовательской литературе, вполне очевидна: смех приятен, тогда как слезы неприятны (во всяком случае, так принято считать). Кроме того, смех — это как бы свидетельство о хорошем поведении. Какой записной оратор не распинается на тему о благотворности чувства юмора? Плач, напротив, ставится в минус. Малышам настойчиво внушают, что они не должны плакать. Женщины — большие реалистки: у них в ходу выражение «хорошо выплакаться». Это выражение указывает, пожалуй, на самую распространенную функцию слез — служить механизмом для высвобождения эмоций — как правило, эмоций поверхностных, неглубоких. Но есть слезы и слезы. Горькие рыдания вызываются глубокими переживаниями. А есть и слезы радости. «Избыток скорби смеется. Избыток радости плачет»¹, — сказал Блейк. Шоу выразил эту мысль следующим образом:

«Слезы в жизни взрослого человека являются естественным выражением счастья, тогда как смех в любом возрасте представляет естественное признание неудачи, смятения и краха».

¹ Блейк В. Избранное в переводах С. Маршака. М.: Художественная литература, 1965, с. 161.

Слезы, проливаемые публикой на представлении викторианской мелодрамы, попадают под категорию «хорошо выплакаться». Их можно охарактеризовать как очищение, о котором говорил Аристотель, для простых душ. Скорее всего, не пресловутое морализаторство, а именно это очищение (катарсис) и является главной целью популярной мелодрамы. Далее, выражение «хорошо выплакаться» указывает не только на высвобождение неглубоких эмоций, но и на чувство жалости к себе. Всякое чувство жалости содержит элемент жалости к самому себе. Несмотря на все отрицательные свойства пресловутого чувства жалости к себе, последнее имеет и свои достоинства. Э.-М. Форстер даже утверждал, что только жалость к себе позволяет нам перенести ощущение наступающей старости; иными словами, жалость к себе служит нам оружием в борьбе за существование.

Жалость к себе — наша постоянная помощница в пору тревог и испытаний, а тревоги и испытания сопровождают нас от колыбели до гробовой доски.

Убедившись в том, что свойственная нашему времени глубокая враждебность чувству жалости к себе и всяческому сентиментализму не может быть объяснена мыслимыми рациональными возражениями против того и другого, мы приходим затем к выводу, что даже подобные рациональные возражения не содержат объяснения подлинных мотивов этого неприятия. Нападки на фальшивые сантименты сплошь и рядом маскируют боязнь чувства как такового. Ведь в конце концов наша культура — это воплощенная бесстрастность с поджатыми губами и рыбьей кровью. За последние полвека чрезвычайно повысился престиж сухой иронии, тогда как престиж бурного чувства неимоверно упал. Сложился культурный климат, в условиях которого второстепенный автор вроде Жюль Лафорка может быть поставлен выше такого первоклассного писателя, как Виктор Гюго. А как изменилось наше отношение к смерти! Разве мыслимо было в любой другой век воспринимать кончину своих кумиров «со спокойной сдержанностью»? Надо полагать, Оден действительно излил обуревавшие его чувства в своем отличном стихотворении на смерть Йитса, но только сравните стихо-

творение Одена с продуктом более старой культуры — скажем, с «Плачем по Игнасио Санчесу Мехиасу» Гарсиа Лорки! Да само уже название произведения Лорки просто невозможно было бы поставить перед стихотворением, написанным по-английски! Чтобы мы оплакивали кого-то — такое и вообразить-то трудно! Еще бы, мы даже из греческих трагедий выбрасываем всевозможные «горе мне!», приспособливая их к современным вкусам. Воскресни в наши дни Иисус Христос и Александр Македонский, мы бы и их стали учить сдерживать слезы.

Однажды мне все-таки довелось быть свидетелем бурного проявления горя в связи со смертью. Итальянский актер вышел на сцену, чтобы объявить о кончине своего коллеги. Вот кто действительно сокрушался. Он стонал, сотрясаясь от рыданий, он разражался бурными потоками слов, страстных, красноречивых, и вот уже весь зал плакал, содрогался и рыдал вместе с ним. Конечно, это была типичная жалость к себе. Ведь жалеют не покойника, а самого себя, понесшего утрату; а к этому чувству примешивается еще и страх собственной смерти. Но тем полнее чувство жалости к себе. И оно было излито, а не загнано внутрь.

Кстати, это последнее имеет важное значение для сохранения душевного здоровья. Вся современная психиатрия начинается с труда «Об истерии», в котором Фрейд и Брейер пытаются объяснить, что происходит, когда эмоциональные впечатления не получают выхода. Потрясение, которое вызывается болью, заставляет нас кричать, корчиться и плакать, ибо таким образом мы освобождаемся от нервного шока. Примерные мальчики, которые без единого стога выдерживают град ударов, возможно, будут расплачиваться за свой стоицизм двадцать лет спустя в кабинете психиатра. Вместо того чтобы проходить естественным путем, их обиды накапливаются в подсознании.

Если вы не позволяете себе плакать и громко причитать, когда бодрствуете, то проследите как-нибудь, отсутствуют ли слезы и ламентации также и в ваших снах. Может статься, что вы, будучи человеком ничуть не сентиментальнее других, обнаружите, что во сне вы часто

плачете в три ручья и в то же время держите себя, как актер в старинной мелодраме: падаете на колени, с мольбой воздеваете руки к небу и так далее и тому подобное. Если это так, то знайте, что в вашей жизни большое место занимает грандиозная жалость к себе. Для выражения такого чувства требуется грандиозный стиль, отсюда и необходимость мелодраматической ходульности.



ЖАЛОСТЬ И СТРАХ

До сих пор я защищал мелодраму в слабейшем ее проявлении, ибо жалость к себе благодетельна в жизни, разумеется, только до определенной степени; на сцене она допустима тоже только вплоть до определенной степени. Жалость к «герою» является менее впечатляющей половиной мелодрамы; другая, и более впечатляющая, ее половина — это страх, внушаемый злодеем. Жалость и страх — еще Аристотель указывал в своей «Поэтике» на их тесную связь и пытался объяснить ими сущность воздействия трагедии. Похоже, это чрезмерно упрощенный подход. Трагедия, как принято ныне считать, содержит в себе нечто большее. Содержит ли нечто большее также и мелодрама? Не является ли игра на способности зрителей испытывать жалость и страх альфой и омегой мелодрамы? В «Риторике» Аристотель поясняет, что жалость и страх органически связаны друг с другом. И то и другое предполагает наличие врага или чего-то такого, что внушает ужас. Если угрозе подвергаемся мы, то мы испытываем страх за себя; если же угрозе подвергаются другие, то мы испытываем по отношению к ним жалость. При желании можно продолжить этот анализ в свете того факта, что в большинстве случаев жалость является жалостью к себе. Мы отождествляем себя с теми, кому угрожает опасность; жалость, которую мы испытываем по отношению к ним, является жалостью к самим себе; аналогичным образом мы разделяем и их страхи. Мы жалеем героя мелодрамы, потому что он попадает в ужасающее положение,

мы боимся вместе с ним. Жалея самих себя, мы внушаем себе, что нам жалко только его. Одного перечисления этих фактов достаточно для того, чтобы воссоздать драматическую ситуацию типичной популярной мелодрамы: добродетель преследуется пороком, героя преследует злодей, героя и героиню окружает злой, враждебный мир.

Жалость воплощает собой более слабую сторону мелодрамы; страх — более сильную. Похоже на то, что успех той или иной мелодрамы зависит прежде всего от способности ее автора ощущать страх и передавать это чувство страха зрителям. Чувство страха возбуждается очень легко: ведь страх — это стихия, в которой мы живем. Изречение «нам нечего бояться, кроме самого страха», отнюдь не ободряет, потому что страх сам по себе является самым труднопреодолимым из препятствий. Здесь-то и кроется потенциальная всеобщность воздействия мелодрамы.

Страхи человеческие бывают двух видов. Одни принадлежат к миру здравого смысла: с житейской точки зрения вполне разумно бояться поскользнуться на льду или попасть в авиационную катастрофу. Страхи другого вида называют — пожалуй, не очень разумно — иррациональными. Дикие суеверия, невротические фантазии, кошмары детства — все это может вызвать безотчетный ужас. За пределами повседневного здравого смысла находится и страх божий. Суеверие и религия, невроз и инфантильность — все это понятия одного плана.

Иной раз мелодрама играет на «иррациональном» страхе в прямой форме: вспомним, например, чудовище Франкенштейна или Дракулу. Но чаще она позволяет неразумному страху маскироваться под разумный: нам даются кое-какие основания бояться злодея, но внушаемый им страх в действительности несоизмерим с этими основаниями. Талант автора мелодрамы больше всего проявляется в его способности придавать своему злодею, имеющему обычный человеческий облик, видимость сверхъестественного, демонического существа. Исторически наши традиционные злодеи ведут свою родословную от князя зла Люцифера. В последнее время шекспироведы немало потрудились над подробным доказательством тезиса о том, что Ричард III,

возможно, происходит от средневекового Порока. Конечно, иметь доказательства — дело хорошее, но сам принцип был ясен заранее. Впрочем, вопрос о родословной злодеев не так уж и важен. Куда важнее умение писателя наделить своего злодея частицей его первородной энергии. Мы должны увидеть отблеск адского пламени, уловить запах серы. И если чувство ужаса достаточно глубоко, подобный эффект производят даже комические вещи типа «Разбитого кувшина» Клейста. Говоря о современных писателях, нельзя не признать, что наиболее яркие образы демонических злодеев были созданы не драматургами, а романистами. Сценические злодеи, несмотря на их репутацию, все-таки не выглядят чудовищными исчадиями ада. Если их страшные угрозы кажутся только смешными, то происходит это потому, что вся их inferнальность лежит на поверхности. Право же, злодей не должен слишком усердствовать в своем злодействе.

Поскольку в драме все внимание сосредоточивается на немногих действующих лицах, зло находит там воплощение в образах двух, трех, а зачастую одного-единственного злодея. Впрочем, из этого вовсе не следует, что только образ злодея служит в драме средством нагнетания атмосферы ужаса. Мелодраме свойственно параноидное видение мира: нас преследуют, и нам кажется, что все на свете, будь то живые существа или неодушевленные предметы, ополчилось против нас, жаждет нашей гибели. Точнее говоря, неодушевленных предметов в мелодраме нет. Даже пейзаж оживает — хотя бы только для того, чтобы грозить нам. Пожалуй, это ощущение в какой-то мере передано в той сцене «Макбета», где Бирнамский лес двинулся на Данзинан, пусть даже на самом деле это солдаты, несущие ветви. Что касается Эмилии Бронте, то для нее вересковые пустоши и ненастная погода Йоркшира — это «воплощенный дьявол», равно как и созданный ею злодей Хитклиф. Популярная викторианская мелодрама широко использовала по ходу действия разбушевавшиеся стихии и грозящий гибелью пейзаж. Клокочущие волны и глубокие пропасти угрожают поглотить нашего героя. Самый уже факт, что я, говоря о природных явлениях, употребляю глагол «поглотить», свидетельствует о том,

что малая толика этого анимизма передается даже литературоведу.

Театральная сцена девятнадцатого века проявляла поистине удивительную изобретательность по части изображения бушующего моря, гор, ледников, замерзших озер и так далее и тому подобное, но у пьесы возможности в этой области всегда были намного более узкими, чем у романа, поэтому драматургу приходилось в подкрепление к враждебности пейзажа и стихии вводить и другие враждебные герою силы. Делалось это, как правило, с помощью «мелодраматических» сюжетных ходов, и в особенности с помощью такого печально известного приема, как использование невероятнейших совпадений. Нередко именно эту черту считают специфической особенностью мелодрамы, отличающей ее, легковесную и несерьезную, от трагедии. Но ведь совершенно невероятные совпадения встречаются и в величайших трагедиях; да и вообще невероятное совпадение производит впечатление несерьезности только при несерьезном использовании этого приема. Роковая игра случая усиливает параноидный эффект. Даже обстоятельства вступают в заговор с врагами героя. Это еще больше сгущает атмосферу «иррационального» страха.



ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ

Странная это вещь — случайное совпадение. Стоит только заикнуться о нем, как тут же кто-нибудь скажет: «Преувеличение». Это возвращает нас как к вопросу о предубеждении против мелодрамы, так и к вопросу о сущности самой мелодрамы. Если можно так выразиться, этот жанр, подобно фарсу, отнюдь не впадает в неправдоподобность, так сказать, непреднамеренно — нет, он прямо-таки упивается неправдоподобностью, причем вполне умышленно. Возражать против неправдоподобности в мелодраме — значит оспаривать не вывод, а саму предпосылку. В произведениях обоих этих жанров драматург

пользуется своего рода *Narrenfreiheit* — чем-то вроде привилегии дурака не считаться с требованиями здравого смысла, — и в соответствии с этим следует оценивать написанное им.

Мы привыкли считать допустимой лишь незначительную степень преувеличения при изображении жизни в произведениях искусства, видя в таком легком преувеличении средство художественного заострения. Говоря в образной форме, мы представляем себе дело примерно так: произведения искусства — это как бы портреты действительности, на которых оригинал изображается портретистом в основном таким, каким, как нам кажется, видели его и мы сами; впрочем, мы позволяем ему процентов этак на десять отклониться от натуры, делая скидку на то, что он художник. Ну, а что, если отклонение от здравого смысла значительно возрастает? Неужели картина станет ухудшаться по мере возрастания такого отклонения? Отнюдь нет! Все дело в том, что к преувеличениям значительным следует подходить с иным критерием, чем к легким преувеличениям. Количественное различие перерастает в различие качественное. Критикуя мелодраму, мы не должны говорить драматургу: «Вы слишком много преувеличиваете». Возможно, правильнее будет сказать: «Вы преувеличиваете нарочито, тяжело, механично». Или даже: «Вы слишком мало преувеличиваете», ибо в наш век натурализма писателю порой недостает творческой смелости, и он пытается выдать домашнюю утку за экзотическую дичь.

Преувеличения несуразны только в том случае, если за ними кроется эмоциональная пустота. Внешнее преувеличение в искусстве бывает обусловлено силой и яркостью ощущений, подобно тому как «преувеличения» в фантазировании детей и мечтах взрослых порождаются интенсивностью эмоций. В каждом из нас есть что-то от ребенка и от мечтателя — а также от невротика и от дикаря, мелодраматически добавим мы, — и вот именно эта сторона нашей натуры наслаждается мелодрамой с ее преувеличениями. Преувеличениями чего? Фактов, какими они представляются умудренному жизненным опытом, научному, взрослому сознанию. Сознание же примитивно-

дикарское, невротическое, детское ничуть не преувеличивает своих собственных впечатлений.

Каким представляем мы себе великана? Человеком футов этак восемнадцати ростом. Явное преувеличение, не правда ли? Верзила втрое выше нас с вами. Как же, значит, выглядит великан? Взрослым человеком, как его видит ребенок. Рост малыша — два фута, рост взрослого — шесть. Соотношение то же — один к трем. И никакого преувеличения.

Есть отличный французский фильм — «Ноль за поведение», в котором учителя показаны такими, какими они видятся детям. Порой они выглядят непропорционально сложенными гигантами, потому что сняты они в необычном ракурсе кинокамерой, расположенной где-то на уровне их ног. В полученном эффекте критика усмотрела стилизацию. Но ведь «стилизация» представляет собой нечто изощренное, искусственное, сугубо взрослое, а в фильме все это было сделано наивно, естественно, подетски. Слово «преувеличение», казалось бы, напрашивающееся само собой, здесь неприменимо.

Нечто сходное можно сказать и о «грандиозном» стиле актерской игры в мелодраме. Тот факт, что во сне все мы уподобляемся этаким провинциальным трагикам, означает, что мелодраматическая манера исполнения с ее ходульностью в жестикуляции и мимике, с ее аффектированной, напыщенной речью является вовсе не преувеличением наших снов, а точной их копией. В этом отношении *мелодрама представляет собой натуралистическое отображение нашей жизни во сне*. Но не одним только нашим снам соответствует мелодраматическая манера игры. Как я уже говорил, цивилизация предписывает нам скрывать свои чувства и даже обучает нас искусству прятать их. Проявления тех чувств, которые нам полностью скрыть не удастся, мы стараемся свести до минимума, чтобы эти чувства выглядели бледной тенью самих себя. Положение спасает кинокамера: она фиксирует те едва заметные перемены в выражении лица, которые заменяют цивилизованному человеку все богатства мимики и жестикуляции. Показывая их крупным планом на экране в девять и более футов высотой, кино с помощью своих собственных

изобразительных средств и без всякой помощи со стороны актеров достигает старой мелодраматической грандиозности.

Одной из главных эмоций является Страх. Каковы же его внешние проявления?

«Бешено бьется сердце... смертельная бледность покрывает лицо; дыхание перехватывает, ноздри раздуваются; рот открывается, причем губы конвульсивно подергиваются, по запавшим щекам пробегает дрожь, горло сдавливает; широко открытые и вылезшие из орбит глаза неподвижно устремлены на объект, внушающий ужас; иногда же глаза беспокойно бегают из стороны в сторону... Зрачки до предела расширяются. Все мышцы тела либо напрягаются, либо начинают конвульсивно дергаться. Ладони то сжимаются в кулаки, то разжимаются, чаще всего судорожными движениями. Руки либо простерты вперед, как бы для того, чтобы отвлечь какую-то жуткую опасность, либо заломлены над головой».

А как выглядит Ненависть?

«...Ненавидящий яростно хмурит брови; выпучивает глаза; оскаливает зубы; стискивает челюсти и скрежещет зубами; открывает рот и высовывает язык; сжимает кулаки; угрожающе размахивает руками, топает ногами; часто и глубоко дышит; рычит и кричит; механически повторяет одно какое-нибудь слово или один слог; ощущает внезапную слабость и дрожь в голосе... конвульсивное подергивание губ и мышц лица, конечностей и торса; причиняет боль самому себе, кусая кулаки или ногти; сардонически хохочет; лицо его багровеет или вдруг покрывается бледностью; ноздри у него раздуваются, а волосы становятся дыбом...»

Может быть, кое у кого из читателей сложилось впечатление, что приведенные мной отрывки представляют собой описания мелодраматической актерской игры? И немудрено: ведь сегодня мы просто представить себе не можем, чтобы кто-нибудь скрежетал зубами или раздражался сардоническим смехом, давая выход чувству дьявольской ненависти, — вот только разве что злодей на сцене. На самом же деле первая из этих выдержек взята из книги Чарлза Дарвина об эмоциях, а вторая — из старого

итальянского учебника, посвященного этому же предмету. Уильям Джеймс любил цитировать эти отрывки на своих лекциях в Гарварде и приводит их в своем труде «Принципы психологии», где я их и обнаружил. Если данные описания эмоций соответствуют действительности, то, значит, мелодраме свойственно не столько преувеличение, сколько изображение свободно выражаемых чувств.



ЯЗЫК

На долю мелодраматического диалога выпало, пожалуй, еще больше насмешек, чем даже на долю мелодраматических сюжетов, характеров и манеры игры. Спору нет, язык вульгарной мелодрамы — это вульгарная риторика, но если тот, кто высмеивает риторику, исходит, как это чаще всего бывает, из предположения, что вместо приподнятого, высокопарного слога в мелодраме надлежит использовать будничный разговорный язык, то его шутки явно бьют мимо цели. Возвышенная риторика является совершенно законным, более того, непременным требованием мелодрамы.

Обычный разговорный язык воспринимался бы в этом жанре как неуместное снижение стиля.

Как бы там ни было, викторианская риторика, вызывающая у нас улыбку, отнюдь не была новшеством, введенным драматургами-викторианцами. Она была запоздалым отголоском, можно сказать, жалким остатком былого величия. Не многие назовут диалог в пьесах Виктора Гюго первоклассной трагедийной поэзией. Но это первоклассная риторика, так же как и диалог немецкой драмы периода «Бури и натиска», от которой французская романтическая драма ведет свое происхождение. В Англии расцвет послесредневековой драмы начинается с «Тамерлана» Марло — пьесы, утвердившей на сцене мелодраматическую риторику, и с тех самых пор мелодраматическая риторика была в большом ходу примерно до середины девятнадцатого века, то служа изобразительным

средством трагедии, то опускаясь до уровня напыщенной банальности, то выполняя свое естественное назначение стиля, больше всего подходящего мелодраме.

Рассмотрим две пьесы, написанные на самом рубеже двух половин девятнадцатого столетия, которые являются собой, можно сказать, классический пример столкновения старого мелодраматического строя с новым натуралистическим. Тургенев написал пьесу, в которой две женщины — мачеха и падчерица¹ — влюбляются в одного и того же мужчину. Эта пьеса, «Месяц в деревне», возвестила о наступлении эпохи естественного, немелодраматического диалога. Не исключена возможность того, что написать «Месяц в деревне» побудила Тургенева пьеса Бальзака на ту же тему — «Мачеха», в которой великий «реалист», как это ни удивительно, все еще использует мелодраматический метод вообще, и мелодраматическую риторику в частности. Пьеса Тургенева заканчивается спокойным расставанием и столь же спокойным отъездом в коляске; пьеса Бальзака — самоубийством молодых героев, принимающих яд; наказанием порока; мольбой, обращенной к всевышнему и, возможно, умопомешательством одного из главных действующих лиц:

Падчерица. Мне все сказали. Эта женщина невиновна в том, в чем ее обвиняют. Духовник убедил меня, что не может надеяться на прощение на небесах тот, кто не простит остающихся на земле. Я взяла у графини ключ от ее секретера, сама взяла в ее спальне яд, сама оторвала клочок бумаги и завернула в него яд, — потому что я решила умереть. Мачеха. О Полина! Возьми мою жизнь, возьми все самое мне дорогое... О доктор, спасите ее!

Падчерица. Знаете ли, почему я решила извлечь вас из пропасти, в которой вы находитесь? Потому, что Фердинанд поднял меня из гроба своими словами. Ему так мерзко остаться в мире вместе с вами, что он следует за мною в могилу, и там мы будем покоиться вместе: нас обручит смерть. Мачеха. Фердинанд? О боже, так вот какой ценой я спасена!

¹ Неточность: в пьесе Тургенева речь идет о жене богатого помещика (Наталья Петровна Ислаева) и ее воспитаннице (Верочка). (*Примеч. пер.*)

Отец. Но, несчастное дитя, почему ты решила умереть? Неужели я не хороший отец, неужели я не был тебе всегда хорошим отцом? Мне говорят, будто я виновен...

Молодой человек. Да, генерал. И один только я могу разрешить вам эту загадку и объяснить, в чем вы виноваты.

Отец. Вы, Фердинанд, можете объяснить? Но я ведь предлагал вам руку моей дочери, вы же любите ее — и вдруг...

Молодой человек. Я граф Фердинанд де Маркандаль, сын генерала Маркандаля. Понимаете?

Отец. А, сын изменника! Ты не мог принести в мой дом ничего иного, как только смерть и предательство. Защищайся!

Молодой человек. Вы поднимаете руку на мертвеца? *(Падают.)*

Мачеха *(с воплем бросается к молодому человеку)*. О! *(Отступает перед отцом, который подходит к дочери; затем она вынимает пузырек, но тут же отбрасывает его.)* О нет, ради этого несчастного старца я осуждаю себя на жизнь! *(Отец становится на колени перед трупом дочери.)* Доктор, что с ним? Уж не помешался ли он?

Отец *(лепечет, не находя слов)*. Я... я... я...

Доктор. Генерал, что с вами?

Отец. Я... хочу помолиться за мою дочь!

Занавес¹.

Я специально выбрал отрывок из произведения великого писателя, дабы ни у кого не возникло поползновение отнести недостатки подобной манеры писать за счет отсутствия таланта. Столь же ошибочно было бы полагать, что преимущество во всех отношениях — на стороне Тургенева. В искусстве всякое преимущество оборачивается недостатком. Нельзя противопоставлять нежную музыку, исполняемую под сурдинку, величественным громам оркестра. Тургеневу и Чехову удавалось достичь своих особых эффектов за счет отказа от других. Современные читатели и зрители будут склонны объяснить слабость бальзаковской пьесы нелепым нагромождением

¹ Я позволил себе опустить две-три реплики и изменить обозначения действующих лиц ради удобства тех, кто не знаком с пьесой. *(Примеч. авт.)* Русский перевод с учетом сделанных Э. Бенгли изменений цит. по изд.: Бальзак О. Собр. соч. в 15 т., т. 14. М.: Гослитиздат, 1955, с. 683—684. *(Примеч. пер.)*

трагических происшествий, вызывающим у нас только улыбку. Однако этот диагноз вряд ли можно признать правильным: ведь у Шекспира можно встретить еще большие нагромождения трагических эпизодов, и улыбку это у нас не вызывает. Нет, слабость пьесы Бальзака коренится только в одном: изжившая себя риторика не оказывает больше достаточной поддержки эпизодам и ситуациям.



ЗОЛЯ И ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕ НЕГО

Итак, казалось бы, можно сказать, что мелодрама сошла в могилу вместе с поколением Бальзака и ее место занял в поколении Тургенева натурализм. Как и многие подобные обобщения, это обобщение, с одной стороны, представляется довольно удачным, но, с другой стороны, вводит в заблуждение. То, что произошло на самом деле, носит и более любопытный, и более сложный характер. Да, натурализм действительно стал творческим кредо эпохи. Натурализм получил поистине всеобщее признание, в том числе и среди людей высочайшей культуры. Да и по сей день, насколько я могу судить, доктрина натурализма является для американских филологов чем-то вроде незыблемого «закона мидян и персов». Любопытно же вот что: тогда как наш век в общем и целом исповедует натуралистические принципы, выдающиеся его писатели постоянно ратуют против них. Споры нет, сам тот факт, что против принципов натурализма раздаются, и довольно часто, протесты, говорит о господствующем положении этих принципов; однако, окидывая взглядом историю современной литературы, невольно поражаешься тому, как много писателей, принадлежащих к самым различным школам, поднимали свой голос протеста. Более того, будет весьма поучительным ознакомиться с тем, что в действительности делали и говорили некоторые из виднейших апологетов натурализма.

Обратимся, например, к высказываниям Эмиля Золя, который, как принято считать, нанес смертельный удар

мелодраме и положил начало натуралистической философии. Вот как он обрушивается на мелодраму:

«Ну-ка, романтики, попробуйте поставьте на сцене драму «плаща и кинжала»; средневековое лязганье старых железных цепей, потайные двери, отравленное вино и прочие ее атрибуты никого больше не убеждают. Мелодрама, это буржуазное детище романтической драмы, мертва в еще большей степени — никому она больше не нужна. Ее фальшивая сентиментальность, ее запутанные сюжетные ситуации с похищенными детьми и найденными документами, ее вопиющее неправдоподобие — все это навлекло на нее такое презрение, что наша попытка возродить ее была бы встречена дружным смехом...»

Если у нас и возникнет желание указать на то, что у сюжетов, которые строятся вокруг похищенных детей и найденных документов, есть свои достоинства, то нас удержит сознание того, что Золя высказывался под впечатлением великого множества слабых, плохих пьес. И обратите внимание на то, чем он предлагает (все в том же предисловии к «Терезе Ракен») заменить дрянную мелодраму:

«Всю окружающую обстановку я свел в пьесе к одной-единственной мрачной комнате, с тем чтобы ничто не отвлекало зрителя от атмосферы пьесы и ощущения рока. Для вспомогательных действующих лиц я специально подобрал характеры заурядные, бесцветные, так как стремился изобразить мучительные душевные страдания моих главных героев на фоне банальности повседневной жизни...»

«Банальность», «бесцветность» — эти понятия явно относятся к натуралистической концепции в общепринятом ее понимании. Но «ощущение рока», «мучительные душевные страдания»? Да еще к тому же банальность служит только фоном, призванным подчеркивать эти крайности! Как объяснить все это? Тут пора вспомнить, какого эффекта достигало устранение «банальностей» из викторианской мелодрамы. Оно ослабляло у зрителя чувство тревоги, освобождая его от контакта с реалиями его собственной жизни. Вследствие такого своего «успокаивающего» действия мелодрама становилась все более глупой и скучной. Золя, в сущности, как бы заряжает разрядившуюся

электрическую батарею страха. Заменяя «романтическую» (иными словами, неприемлемую) обстановку банальной (иными словами, знакомой), Золя играет на зрительском чувстве беспокойства и тревоги. Правда, свое понимание окружающей обстановки, среды Золя считал научным, но в те дни наука сама представляла собой высшую форму романтики, причем, как мы только что убедились, он апеллирует в своем собственном определении обстановки к ощущению рока — так же как, впрочем, Ибсен и Стриндберг. Технически изображение среды у Золя отличается от изображения обстановки у Мелвилла или у Эмили Бронте. Он как бы совершает некий словесный ритуал, отдавая дань сопиобиологий, но затем приходит к аналогичным результатам. К мелодраме.

Больше, чем кто-либо другой, и дольше, чем кто-либо другой, ратовал против мелодрамы в своих произведениях — как в пьесах, так и в предисловиях к ним — Бернард Шоу.

Весьма очевидным и показательным образчиком такой полемики является «Ученик дьявола», но и в предисловии к пьесе «Жанна д'Арк», написанном лет тридцать спустя, Шоу по-прежнему бьет в одну точку, указывая, что главное достоинство его новой пьесы состоит в том, что ей чужда мелодраматичность. Так, например, он изменил характер епископа Кошона, этой реальной исторической личности, с тем чтобы он больше не напоминал никому мелодраматического злодея.

Спору нет, выведенный Шоу Кошон внешне мало чем напоминает рычащего, злорадствующего, кичливого злодея вульгарной мелодрамы, но разве не остается он — несмотря на всю пропаганду Шоу против самой идеи сценических злодеев — явным злодеем, притом злодеем традиционным? Вряд ли это такая уж новая мысль — изобразить воплощенного дьявола человеком остроумным, обходительным и утонченным. Недаром актеры любят роль Кошона: ведь если они достаточно опытные, им уже много раз доводилось играть нечто подобное. Право же, человек, расточающий сладкие улыбки, вполне может оказаться отъявленным негодяем — именно так оно зачастую и бывает в жизни.

Если Шоу была ненавистна мораль мелодрамы, это наложение на реальную действительность наших безответственных нарцисстических фантазий, то ее манеры были ему явно по сердцу. Очень может быть, что люди пародируют именно то, что втайне им нравится; так, одни, возможно, завидуют смелости пародируемого автора, другие же в глубине души убеждены, что они могли бы превзойти его. Как бы там ни было, Шоу одним только пародированием не довольствовался. Обрушивая на мелодраму весь огонь своей критики, он без зазрения совести заимствует ее приемы и изобразительные средства. «Ученик дьявола» не только демонстрирует недостатки и ограничения мелодрамы, но и служит примером ее достоинств. В критических работах Шоу слово «мелодрама» явно не в чести, но мелодраматическому элементу отдается должное, когда он фигурирует под каким-нибудь другим названием — скажем, «опера».

В отличие от большинства сегодняшних поклонников оперы Шоу любил оперу не как своего рода концерт, а как одну из форм театрального зрелища. Он увлекался как раз теми либретто, которые получили в двадцатом веке репутацию мелодраматического вздора, — например, либретто опер «Риголетто» и «Трубадур». Притом это не было случайным увлечением, оторванным от основного творчества: ведь и пьесы самого Шоу требуют «преувеличенных», то есть размашистых и стремительных, движений оперной (читай: мелодраматической) манеры исполнения. Было время, когда Шоу приходилось многократно подчеркивать этот факт, потому что Гренвилл-Баркер — режиссер, ставивший его пьесы, — тяготел к натурализму в использовании актерского голоса и жеста. Сохранилась фотография, запечатлевшая Шоу в момент, когда он показывает Баркеру, как надо фехтовать в одной из сцен пьесы «Андрокл и Лев». Поза Баркера на этом снимке выражает нервное напряжение — не больше, тогда как поза Шоу чрезвычайно выразительна: ноги далеко отставлены друг от друга, шпага высоко занесена над головой. Совет, который Шоу давал Баркеру по поводу своей собственной формы театра вообще: «Помните, что это — итальянская опера», мы можем перевести так: «Играйте это как мелодраму».

Как мне кажется, Шоу дальше всего отошел в своей драматургии от мелодрамы в «чисто диалоговой» сцене «Дон Жуан в аду» (пьеса «Человек и сверхчеловек»). Состав действующих лиц в этой сцене таков: герой, героиня, злодей и шут, то есть как раз тот драматический квартет, который под пером французского драматурга Пиксерекура превратился лет за сто до этого в своеобразный стандарт, штамп. Между прочим, Пиксерекур вошел в учебники и справочники как основатель популярной мелодрамы.

После выхода в свет «Человека и сверхчеловека» (1903) мир стал свидетелем возникновения самых различных модернистских школ драматургии и многочисленных индивидуальных школок, представленных одним-единственным драматургом. Каких только взаимоисключающих творческих кредо, враждующих идейных установок, противоположных оттенков мнений не появлялось с тех пор, но не было в этот период буквально ни одного новатора, который не попытался бы возродить на сцене мелодраматизм. Немецкий экспрессионизм можно охарактеризовать как поиски современной одежды для мелодрамы, а эпический театр Брехта — как попытку использовать мелодраму в качестве средства выражения марксистских идей. Кокто, Ануй и Жироду дают мелодраматическую интерпретацию греческим мифам, причем глубже всего мелодраматическое начало выражено в пьесах Кокто — быть может, потому, что самой сильной эмоцией в них является страх преследования; так, менады в его «Орфее» — это то самое враждебное окружение, которое характерно для всякой мелодрамы.

А что можно сказать в этой связи о Юджине О'Ниле? Существует мнение, что он возродил трагедию. Те, кто не согласен с этим мнением, обычно сводят все только к негативной стороне, к неудаче. Но если О'Нилу зачастую не удавалось создать подливную трагедию, ему нередко удавалось создать произведения подлинно мелодраматические.

Отец О'Нила была актером, превратившим свое исполнение роли Эдмонда Дантеса в мелодраме «Монте-Кристо» в основное средство заработка. Молодой О'Нил

бунтовал против отца и считал себя убежденным противником «Монте-Кристо». Однако трудно с определенностью сказать, стали ли современные идеи, которых он набрался в Гринвич-вилледже, реальной основой его творчества, или же он, подобно многим восставшим против отца своего, в действительности отождествлял себя с отцом. Интересен уже сам по себе тот факт, что сын актера стал драматургом. Он словно бы руководствовался тайным желанием писать тексты ролей для отца и «манипулировать» им как марионеткой. Как бы там ни было, «Траур — участь Электры» воспринимается многими из нас как пьеса неудачная в своих модернистских и интеллектуальных аспектах, но зато удавшаяся в плане викторианской мелодрамы.

Не что иное, как оттенок мелодрамы приносили на американскую сцену О'Нил в двадцатые годы, Лилиан Хеллман и Клиффорд Одетс — в тридцатые, Теннесси Уильямс и Артур Миллер — в конце сороковых. В пятидесятые годы одной из самых поразительных новаций в мировой театральной жизни стала драматургия Эжена Ионеско. Центральное место в пьесе Ионеско «Урок» занимает кроткий на вид школьный учитель, убивающий по сорок учеников в день. В качестве средства изображения современной жизни Ионеско использует театр ужасов — «Гран Гиньоль». То же самое можно сказать и о Фридрихе Дюрренматте — крупнейшем в пятидесятые годы драматурге младшего поколения среди пишущих на немецком языке...

Впрочем, мне не хотелось бы заводить данную линию рассуждения слишком далеко, ибо это могло бы только испортить дело. Понятие «возрождение мелодрамы» далеко не охватывает всех жизненных черт современной драмы. Кроме того, я вовсе не собираюсь называть *мелодрамой* каждую пьесу, в которой имеются элементы мелодраматического. Напротив, далее я отнесу некоторые из пьес, чьи мелодраматические качества были только что отмечены здесь, к категории *трагикомедия*. Ну и, само собой разумеется, ничто не мешает нам рассматривать одну и ту же пьесу то как мелодраму, то как трагикомедию, то как что-то еще, если это помогает выявить ее важные

внутренние свойства. Ведь в этой области, так же как и во всякой другой, действительность многолика и многогранна, и рассмотрение каждой из ее граней дает какое-то определенное преимущество.



КВИНТЭССЕНЦИЯ ДРАМАТУРГИИ

Будучи детьми своего времени, все мы, хотим того или нет, находимся под влиянием натурализма. Как бы часто ни уверяли себя в обратном, мы всякий раз возвращаемся к привычному представлению о том, что изображение на сцене заурядных людей, говорящих приглушенными голосами, и обыденной обстановки, воспроизведенной в мельчайших деталях, — это норма, то есть нечто естественное и само собой разумеющееся. Более того, на поддержание этой иллюзии монотонной будничности повседневной жизни расходуется колоссальная энергия — иначе разве смогла бы «традиция утонченности» выжить в век ошеломляющих открытий физики и беспрецедентных в истории жестокостей? Я беру на себя смелость утверждать, что в определенном смысле мелодрама фактически более естественна, чем натурализм, что она в большей степени, чем натурализм, соответствует реальной действительности, тем более действительности современной. Ведь когда человек, привычно воспринимавший окружающую действительность как нечто мелкое и бесцветное, вдруг начнет различать гигантское и красочное, его мировосприятие явно обогатится, а воображение будет разбужено.

До известной степени мелодраматическое видение мира является попросту нормальным. Оно отвечает одному важному аспекту действительности, представляя собой спонтанный и свободный взгляд на вещи. Натурализм же подразумевает более сложное, но при этом менее естественное восприятие действительности. Мировосприятие драматурга является мировосприятием мелодраматическим, в чем каждый может легко убедиться, наблюдая ребячью

игру-действие. Мелодрама — это отнюдь не какая-нибудь редкостная разновидность драматургии, представляющая собой особый или крайний случай, и уж тем более не эксцентрическая или декадентская форма драмы; нет, это драматургия в самой своей изначальной форме, так сказать, квинтэссенция драматургии. В основе творческого порыва написать драму лежит желание написать мелодраму, и наоборот, молодой автор, не испытывающий желания написать мелодраму, вообще не берется за драматургию и пробует силы в лирической поэзии и в прозе. Вот почему разбор отдельных жанров драматургии — мелодрамы, фарса, трагедии, комедии — я начал именно с мелодрамы.

В настоящей главе я попытался рассеять предубеждение против мелодрамы, подобно тому как в предыдущих главах я пытался рассеять предубеждение против сюжета и предубеждение против типических характеров, причем по аналогичным соображениям. Вместе с тем моей аргументации в этой главе была присуща и негативная сторона. Мне приходилось использовать применительно к свойствам мелодрамы такие определения, как «детское», «невротическое», «примитивно-дикарское» и даже «нарцисстическое» и «параноидное», а в этом обобщающем разделе мне пришлось прибегнуть к оговоркам типа «в определенном смысле», «до известной степени».

В своем труде «Толкование сновидений» Фрейд утверждает, что невротики, так же как и дети, «в преувеличенной степени проявляют чувства любви и ненависти к своим родителям». Само это утверждение нуждается в истолковании. Что представляет собой, например, проявление чувств в непреувеличенной степени, и кто их таким образом проявляет? Зигмунд Фрейд, ненавидевший своего отца за то, что тот унижался перед антисемитами? Анна Фрейд, посвятившая свою жизнь продолжению научной работы Зигмунда Фрейда? Я прибегаю к *argumentum ad hominem* без злого умысла, тем более что этот довод можно обратить против кого угодно. Я только хочу сказать, что любые непреувеличенные чувства представляют собой идеальный случай, тогда как в действительности всем нам присущи преувеличенные

чувства ребенка, невротика, дикаря. Вот эти-то чувства и образуют основу мелодрамы, порождая ее многократные преувеличения.

Хотя мелодраматическое мировосприятие не является наихудшим из всех возможных, наилучшим его тоже никак не назовешь. Оно хорошо «до известной степени», то есть для детской, невротической, примитивно-дикарской психологии. Мелодрама выражает важные свойства человеческой природы, но ей недостает зрелости. При богатстве воображения ей не хватает интеллекта. Если мы наглядности ради снова вернемся к популярной викторианской мелодраме, этой элементарнейшей форме мелодрамы, то там мы обнаружим засилье самых необузданных и незрелых фантазий. Принцип правдоподобия безбожно попирается; безудержный полет воображения возводится в степень высшей правды жизни; чистота и невинность героя берется за аксиому; всякий, кто станет ему поперек дороги, воспринимается как злоумышленник и чудовище; конец будет обязательно счастливым, потому что этого хочется и автору и зрителям. В предыдущей главе я говорил, что театр соответствует тому этапу развития ребенка, когда он создает в своем воображении волшебные миры. При этом я имел в виду только то, что театр берет отсюда свое начало, но никак не то, что он должен обязательно оставаться на этой стадии. Что касается мелодрамы, то она соответствует именно этой сказочной стадии — стадии, на которой мысли кажутся всесильными, ясного различия между *я хочу* и *я могу* не проводится и вообще большой мир реальной действительности не получает дипломатического признания.

Относится ли сказанное выше ко всякой мелодраме или только к вульгарной мелодраме общедоступных викторианских театров? Провести такое разграничение так же трудно, как провести четкую границу между мелодрамой и трагедией. Ведь на самом деле они представляют собой не отдельные категории, а как бы части единого спектра, с одного края которого находится самая незрелая мелодрама, а с другого — высочайшая трагедия. В трагедии принцип правдоподобия не попирается, собственная фантазия не является единственным критерием

реальности, виновность героя принимается за аксиому, все прочие либо оказываются злоумышленниками и чудовищами, либо нет, конец обычно бывает несчастливым.

Однако идея подобного спектра окажется вводящей в заблуждение, если из нее будет делаться вывод, что трагедия не имеет ничего общего с мелодрамой. В каждой трагедии есть что-то от мелодрамы, подобно тому как в каждом взрослом есть что-то от ребенка. Изгнать элементы детского и мелодраматического пытается не трагедия, а натурализм. Последователь натурализма Уильям Арчер охарактеризовал мелодраму как «нелогичную и подчас иррациональную трагедию». Исходная посылка вполне очевидна: трагедия должна быть логичной и рациональной. Требуя от трагедии логики и рассудительности, свойственных повседневной жизни, Арчер приходит к беспощадному выводу, что большинство трагедий прошлого уступает буржуазным салонным драмам, писавшимся в Лондоне в году этак 1910-м. Будь он до конца последователен, он включил бы в свой список неполноценных трагедий даже пьесы Шекспира.

Нет, трагедия — это не мелодрама минус безрассудство. Это мелодрама плюс нечто еще. Что же представляет собой это нечто?

На этот вопрос мы постараемся ответить несколько дальше, после главы, посвященной фарсу, который, будучи еще одной формой «низкого жанра», соотносится с комедией так же, как мелодрама соотносится с трагедией.





ФАРС



НАСИЛИЕ

Выше я уже говорил о насилии в мелодраме и о мелодраме как о жанре, тяготеющем к изображению насилия. Но, пожалуй, еще больше, чем мелодрама, тяготеет к выведению образов и картин, построенных на насилии, фарс. А поскольку характерное для фарса и мелодрамы насилие не является чужеродным элементом в комедии и трагедии, позволительно будет задаться таким вопросом: какова роль насилия в искусстве? Что оно означает? Какое воздействие оно на нас оказывает? Приведем классическое высказывание по этому вопросу:

«...мы — даже лучшие из нас, — слушая, как Гомер или кто иной из творцов трагедий изображает кого-либо из героев, охваченных скорбью и произносящих длиннейшую речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь, испытываем, как тебе известно, удовольствие и, поддаваясь этому впечатлению [...] следим за переживаниями героя, страдая с ним вместе [...]

...Я думаю, мало кто отдает себе отчет в том, что чужие переживания неизбежно для нас заразительны: если к ним разовьется сильная жалость, нелегко удержаться от нее и при собственных своих страданиях [...]

...То же самое не касается разве смешного? В то время как самому тебе стыдно смешить людей, на представлении комедий или дома, в узком кругу, ты с большим удовольствием слышишь такие вещи и не отвергаешь их как нечто дурное; иначе говоря, ты поступаешь точно так же, как

в случае, когда ты разжалобился. Разумом ты подавляешь в себе склонность к забавным выходкам, боясь прослыть шутком, но в этих случаях ты даешь ей волю, там у тебя появляется задор, и часто ты незаметно для самого себя в домашних условиях становишься творцом комедий [...]

...Будь то любовные утехы, гнев или всевозможные другие влечения нашей души — ее печали и наслаждения, которыми, как мы говорим, сопровождается любое наше действие, — все это возбуждает в нас поэтическое подражание. Оно питает все это, орошает то, чему надлежало бы засохнуть, и устанавливает его власть над нами; а между тем следовало бы держать эти чувства в повиновении, чтобы мы стали лучше и счастливее, вместо того чтобы быть хуже и несчастнее»¹.

Такое мнение высказывает Платон в десятой книге своего «Государства». Вопрос этот на протяжении столетий ставился снова и снова; остро стоит он и в наш век, ознаменовавшийся разгулом насилия, беспрецедентным как по масштабу, так и по жестокости. В такой век вполне естественно беспокойство, испытываемое многими гуманными людьми в связи с тем, что литература и зрелища, создаваемые для массового потребителя, не только не отвращают его от насилия, но, наоборот, скорее, пристращают его к насилию. Кстати, одно из вопиющих моральных противоречий нашей культурной жизни заключается в том, что люди, протестующие против изображения здоровой чувственности в хороших произведениях искусства, преспокойно принимают как нечто само собой разумеющееся изображение чудовищных жестокостей в произведениях низкосортных. Ввиду всего этого нет ничего удивительного в том, что д-р Фредрик Уэртэм, врач по специальности, встав на защиту гуманности, ополчается в своей книге «Совращение невинных» против изображения насилия на страницах наших «комиксов». Я и сам не отдавал себе отчета в том, до какой степени гадки и грязны эти книжонки, пока не прочел работу д-ра Уэртэма и не ознакомился с воспроизведенными в ней рисунками из них. Да,

¹ Платон. Соч. в 3-х т., т. 3 (полумом 1). М.: Мысль, 1971, с. 436—437.

«комиксы» — это дрянное искусство, это вызов человеколюбию, и посему они являются плохой, а может быть, и ядовитой пищей для незрелых умов, да и для зрелых тоже.

Все это, вероятно, не вызовет никаких возражений ни у одного гуманного человека, но д-р Уэртэм на этом не останавливается. Так, по меньшей мере в одном месте своей книги он утверждает, что художественные достоинства не могут, так сказать, служить оправданием: изображение жестокостей в сказках братьев Гримм достойно осуждения точь-в-точь так же, как и смакование жестокостей в «комиксах». Похоже, наш славный доктор сожалеет о том, что настоящее искусство должно быть серьезным — ведь без отображения насилия ему не удалось бы добраться до самой сущности вещей. Не будь насилия, в мире царила бы сплошная добродетель, а главным объектом изображения литературы является все-таки не добродетель, а порок. Когда же в другом месте своей книги д-р Уэртэм жалуется на то, что авторы и читатели сочувствуют отрицательным персонажам, становится совершенно ясно, что он выступает как истый продолжатель пуританской традиции, враждебной всякому искусству и восходящей своими корнями еще к Платону, вернее, к тем его воззрениям, которые побуждали его закрыть для поэтов двери своего идеального государства.

Сторонники этих воззрений Платона игнорируют различие между действительностью и фантазией. Представьте себе такую сцену: один человек заталкивает голову другого внутрь уличного фонаря, заставляя свою жертву надыхаться светильным газом. Не правда ли, это описание вызывает в памяти зверства фашистов? Платона, несомненно, возмутила бы сама мысль о воспроизведении подобного эпизода в произведении искусства. И тем не менее он *был* воспроизведен в фильме Чарли Чаплина «Тихая улица», и ни у единой души это не вызвало протеста. Наоборот, все мы наслаждались, глядя, как Мак Суейн¹ отравляется газом, а Чарли торжествует победу. Да и вообще

¹ Роль бандита в «Тихой улице» играл не Мак Суейн, а Эрик Кемпбелл. См.: Кукаркин А. Чарли Чаплин. М.: Искусство, 1960, с. 315. (Примеч. пер.)

фильмы с Чаплином по большей части изображают сцены насилия — бешеные погони и отчаянные драки, — хотя в памяти у нас запечатлевается прежде всего неповторимая чаплиновская деликатность. В этих фильмах благодаря размаху фантазии все движения и удары усилены тысячекратно. Злодеем является великан, обладающий нечеловеческой силой. Он голыми руками гнет фонарные столбы. Поскольку акты возмездия, совершаемые «маленьким человеком», должны быть соразмерны с мощностью обидчика, герой может обрушить на голову злодею чугунную печку или же засунуть его голову в газовый фонарь.

Другой характерной чертой жестокости, как она изображается в чаплиновских фильмах, является абстрактность насилия. Вилы, вонзающиеся в зад, производят не большее действие, чем булавочные уколы. Пули прошивают людей, не причиняя им особого вреда, сокрушительные удары вызывают у них лишь секундное раздражение.

Ускорение движения тоже способствует достижению эффекта абстрактности. В еще большей степени этому способствует беззвучность всего происходящего на экране (кстати, озвучивание такого немого фильма приводит к утрате многих его специфических эффектов). Полицейские стреляют, но звука выстрелов не слышно. Тяжелые предметы падают бесшумно. Жуткий кулачный бой выглядит как боксерская тренировка. Все это вместе взятое означает, что в фарсе, так же как и в драме, позволительно совершить насилие и преступать закон, оставаясь безнаказанным. Чаплиновская деликатность стиля входит в качестве составной части в общую картину: он с нарочито беспечным видом совершает поступки, за которые в реальной жизни он угодил бы прямо в Синг-Синг.

Хотя Платон показал нам значение мысли, а современная психология продемонстрировала нам могущество фантазии, мы не можем допустить, чтобы кто бы то ни было пытался внушить нам, что различие между мыслью и действием, между фантазией и реальностью является чем-то второстепенным и несущественным. Ведь человек, смешивающий данные категории, — это не эксцентричный чудака, а сумасшедший. И наоборот, мыслитель и фантазер может во многом полагаться на нормальную психику

своей аудитории — именно это подчеркнуто делает Чарли Чаплин, да и любой другой мастер фарса.

Спору нет, учителям и родителям приходится иметь дело с тем фактом, что в некоторых ситуациях дети не проводят четкого различия между фантазией и действительностью. Но должны же они понимать, что эти ситуации никак не включают в себя всего того насилия, которое фигурирует в пьесах и прочих литературных произведениях. Детские сказки изобилуют сценами насилия, но малыши отнюдь не пытаются повторять все эти насильственные действия в реальной жизни. Поэтому страхи д-ра Уэртэма в отношении сказок Гриммов представляются неоправданными.

Людам, умеющим четко разграничивать фантазию и действительность, позволительно осуществлять в воображении определенные свои желания, которые являются запретными в «реальной жизни»; в частности, они могут позволить себе удовольствие совершать безрассудные акты насилия. Платону, высказавшему в приведенном выше отрывке из «Государства» весьма экстраординарное мнение о роли искусства, возражает Аристотель, пусть даже делает он это ненамеренно и не слишком пространно. Ответ Аристотеля содержится в его знаменитом высказывании о трагедии: «Через жалость и страх совершается очищение подобных аффектов». Правда, по сей день ведутся споры о том, что же означает в действительности слово «очищение» («катарсис»), но, думается, все спорящие согласятся с тем, что Аристотель отвергает представление, согласно которому трагедия может превратить нас в комок нервов, трясущийся от жалости и страха, и формулирует прямо противоположный вывод: трагедия не только возбуждает волнение, но и освобождает от волнения.

Трагедия, фигурально выражаясь, не дает котлу взорваться под давлением собственного пара, потому что она служит предохранительным клапаном. Тот факт, что мнение Аристотеля прямо противоположно мнению Платона, заставляет думать, что Аристотель сознательно полемизирует с ним. Кстати, именно из-за этой полемичности высказывания Аристотеля с ним трудно согласиться до конца. Невольно создается впечатление, что теория катарсиса

преувеличивает. Право же, наша эмоциональная система не испытывает во всей полноте того, о чем говорит Аристотель, во время представления — ну, хотя бы «Гамлета». Но и отвергнуть существо Аристотелевой теории вы вряд ли можете, если только вы не солидаризуетесь с Платоном, епископом Боссюэ, д-ром Уэртэмом и религиозно-нравственной цензурой кино.

Гильберт Мэррей высказал мысль, что идею катарсиса легче применить по отношению к комедии, нежели по отношению к трагедии — в том смысле, что в этом случае мы легче с ней соглашаемся. Ведь, согласно широко распространенному мнению, от элементов насилия в нашей психике — того, что наши прадеды называли переизбытком энергии, — можно в какой-то мере освободиться благодаря смеху. Общепризнанно, что смех идет нам на пользу, служа своего рода эмоциональной «отдушиной».

Нарушение приличий является здесь весьма существенным фактором. Мэррей пишет: «Комедию... не должны портить ни унылая сдержанность, ни благоразумные помыслы о последствиях». И далее: «Анархист и многоженец, запертые в тюрьму и посаженные на цепь в повседневной жизни, вырываются на свободу в комедии». По мнению Мэррея, между комедиями, с одной стороны, и оргиями и празднествами культа плодородия — с другой, существует преемственная связь. Пожалуй, этой его теории свойствен тот же порок, что и рассуждениям платоников, — игнорирование различия между поступками действительными и воображаемыми. Нельзя ставить знак равенства между изображением оргии в произведении искусства и устройством оргии в реальной жизни. Кроме того, если комедия и дает изображение оргии, то весьма обесцвеченное. Далее, после возникновения христианства многим людям даже изображение оргии стало казаться непозволительным кощунством. Господствующая религия и комедия на протяжении многих веков находятся в состоянии войны друг с другом. Религиозно-нравственная цензура кино является лишь современным проявлением этой войны. В основе такой цензуры лежит убеждение, что мы не должны смеяться над священником, ибо последнее поставило бы под угрозу религию.



ОСМЕЯНИЕ СУПРУЖЕСТВА

Пуще же всего мы должны смеяться над семьей и ее первоосновой — институтом брака. Если среди непривилегированного сословия молодых наблюдается засилье «комиксов» о преступниках, то среди привилегированного сословия пожилых наблюдается не меньшее засилье литературы, святым покровителем которой является Тартюф. В одном из журналов для семейного чтения, морализаторский пыл которых способен вызвать у читателей моральное отвращение, мне попала на глаза статья, озаглавленная «Не позволим осмеивать супружество!», автор которой, ничтоже сумняшеся, объявляет главной причиной нынешнего кризиса нравственности шулки, высмеивающие брак и женатых людей. «Бесстыдную клевету возводят на институт брака те, кто представляет «дело таким образом, — пишет автор статьи, — будто цель — это домогаться и соблазнять, а брак являет собой лишь скучное последствие». Как психолог, автор указанной статьи должен был бы знать, что даже бесстыдная клевета редко бывает совершенно беспочвенной. И что бесстыдная клевета, живущая многие века и нравящаяся всему роду человеческому, должно быть, имеет под собой какое-то основание. Человечество явно находит то, что наш автор называет бесстыдной клеветой, более интересным, чем то, что он выдает за правду.

Привычку высмеивать брак, разумеется, можно было бы искоренить, если бы семья действительно была тем стопроцентным благом, каким она представляется некоторым нашим современникам. Руководитель отделения социальной медицины в одной из крупнейших американских больниц пишет:

«Семья играет центральную роль в развитии человечества не только потому, что она служит средством продолжения рода, но еще и потому, что надлежащее психологическое развитие индивидуума может происходить только лишь в теплом кругу семейной ячейки. Социологические и психологические исследования совершенно четко указывают на то, что прочный семейный уклад

способствует развитию и сохранению личности, свободной от опасных (для себя и для общества) черт характера».

Исходя из этого, автор утверждает, что, сделав более тесными и сердечными отношения внутри семьи, можно будет предотвратить половые извращения и детскую преступность. «Семье, где вместе молятся, не грозит распад». «Развал семьи — причина преступности».

Несомненно, во всем этом есть известная толика истины. К несчастью, какую-то долю истины содержит и прямо противоположное утверждение. Тесный и теплый семейный круг является также и рассадником невроза, порока и преступности. Примерно в то же время, когда была напечатана цитируемая статья, мое внимание случайно привлекла одна фотография в газете. Со снимка улыбались преуспевающий бизнесмен, его миловидная жена и трое очаровательных детей — этакая образцовая американская семья в образцовом американском доме. Из подписи же под фотографией явствовало, что мальчуган с наиболее открытым и добрым лицом убил свою мать и сестру и признался в том, что намеревался отправить на тот свет всех остальных членов семьи. Утешительную мысль о том, что столь страшное происшествие не имеет ни малейшего отношения к опыту нормальных людей, приходится отбросить, потому что нормальным людям тоже присущи желания этого юного убийцы, хотя они их и не осуществляют. Искусство, и прежде всего фарс, служит средством выражения таких желаний — желаний дискредитировать семью, осквернить божков домашнего очага.

Впрочем, трагедия ничем не отличается в этом отношении от фарса. Греки создали трагедию только после того, как у них сложилась патриархальная семья и соответствующая ей идеология. Судя по всему, они считали высшей добродетелью преданные и почтительные отношения между супругами, между детьми и родителями, между братьями и сестрами. Темой же трагедии снова и снова становилось нарушение этой почтительности. Ну, а что представляет собой самое чудовищное нарушение супружеской и сыновней почтительности, какое только можно вообразить? Ну, конечно, двойное преступление Эдипа.

В одной из статей «Оксфордского справочника по театру» говорится:

«Слово *фарс* употребляется применительно к многоактной пьесе, построенной на какой-нибудь нелепой ситуации, которая вращается, как правило, вокруг внебрачных отношений — отсюда и термин *альковный фарс*...»

Выражение «на какой-нибудь нелепой ситуации, которая вращается... вокруг внебрачных отношений» невольно вызывает в памяти сюжеты ряда трагедий — например, «Отелло». Кстати, какая «ситуация, которая вращается... вокруг внебрачных отношений», не изобилует нелепостями и не может поэтому рассматриваться как потенциально мелодраматическая или фарсовая, трагедийная или комическая в зависимости от темперамента, умонастроения и мировоззрения наблюдающего ее? Поругание святости семейных уз явно лежит в основе фарса, каким он нам известен, — «отсюда», говоря словами нашего справочника, «и термин *альковный фарс*».

Находить подобные святотатственные акты в трагедии научил нас, конечно, Фрейд. А один из первых его последователей, Людвиг Йекельс, применил идею Эдипова комплекса для анализа комедии. Если в трагедии, утверждает он, показывается, как сын расплачивается за свой бунт против отца, то комедия изображает сына, одерживающего победу над отцом. Отец и сын борются за обладание матерью, и сын побеждает. Эта голая фантазия сплошь и рядом фигурирует в несколько замаскированной форме: сын выводится под видом вообще какого-то молодого человека, случайного знакомого изображаемой супружеской пары. Впрочем, нередко данная тема маскируется более тщательно. Думается мне, что современную драму, посвященную проблемам «треугольника», можно рассматривать в качестве одной из форм такой маскировки: муж, жена и любовник — всего лишь маски, за которыми скрываются отец, мать и сын. Если это действительно так, то становится понятным, почему современные драматурги прямо-таки одержимы темой супружеской неверности: на самом деле их привлекает не адюльтер, а кровосмешительство. В пьесе Бернарда Шоу «Кандида» Морель, Кандида и Марчбэнкс, похоже, являются масками отца, матери и сына. (Я не стану при-

водить здесь факты из биографии Бернарда Шоу, свидетельствующие о том, что в глазах автора эти три персонажа действительно были отцом [его приемным отцом], матерью и сыном [им самим], потому что нам здесь важнее не прототипы этих образов, а возможность того, что Морель, Кандида и Марчбэнкс все равно подсознательно воспринимались бы зрителями как отец, мать и сын, даже если бы нам ничего не было известно о жизни Шоу.) Здесь налицо переход к проблемной драме конца девятнадцатого века, в которой Эдипова тематика занимает важное место. В другой ранней пьесе Шоу, «Профессия госпожи Уоррен», проглядывает тема кровосмешительства, уже получавшая, впрочем, выражение в двух известнейших пьесах Генрика Ибсена, которого можно назвать отцом Шоу в драматургии, — «Привидениях» и «Росмерсхольме». Однако современникам тогда казалось, что все три эти пьесы полностью и целиком посвящены злободневным проблемам (белые рабыни, наследственный сифилис, передовые идеи и т. д.). Для них тема кровосмешительства оставалась как бы прикрытой некой завесой, причем, когда замечаешь, что именно служило здесь завесой, начинаешь видеть социальный реализм совершенно в ином свете. Этим я вовсе не хочу сказать, что «социальное» содержание всегда служит не больше как камуфляжем, за которым скрываются мотивы психологические. Я только хотел указать на то, что оно может служить такого рода камуфляжем применительно к определенной зрительской аудитории. В наши дни, когда зрители легко распознают Эдипову тему, они лучше и глубже понимают упомянутые мной пьесы, «социальные» и «психологические» одновременно.



КАТАРСИС В КОМЕДИИ

Гилберт Мэррей обращал внимание на «близкое сходство между Аристотелем и Фрейдом». Действительно, идея катарсиса получила в трудах Фрейда такое развитие, которое

и не снилось ни одному комментатору Аристотеля. В девяностые годы прошлого века разработанный им новый метод психотерапии, именуемый ныне «психоаналитическим», чуть было не получил названия «катартический». По Фрейду, шутки, остроты, анекдоты носят в основе своей катартический характер, то есть служат не стимулятором, а «отдушиной». Вот почему Фрейд, в отличие от наших журнальных морализаторов, с легким сердцем «позволил бы осмеивать супружество». (К тому же уж кто-кто, а он-то понимал, что с насмешками над супругами и супружеством покончить просто невозможно.) Ни для кого не секрет, писал Фрейд в своей работе, посвященной шуткам и анекдотам, что «брак отнюдь не является институтом, приспособленным для удовлетворения сексуальных потребностей мужа»; этот секрет наполовину сохраняется, наполовину выбалтывается в миллионах мужских анекдотов на тему супружеской жизни. Я добавлю к этому, что для того, чтобы рассказать анекдот высшего сорта, посвященный этой животрепещущей теме, требуются пара часов времени и трое действующих лиц: *le mari, la femme, l'amant* — отсюда и термин *альковный фарс*. Подобно тому как комедия эпохи Реставрации была спровоцирована пуританами и навеки посвящается их памяти, адюльтерный фарс на всем протяжении нашей протестантско-буржуазной эпохи провоцировался и провоцируется верными мужьями, и он окончит свое существование только после того, как эти последние станут неверными из принципа.

Фарс как таковой открывает перед нами, зрителями, неповторимые возможности: окутанные, словно теплым одеялом, уютной темнотой зрительного зала и испытывая чувство укромной безопасности, мы наслаждаемся привилегией абсолютной пассивности, в то время как на сцене люди действия, наделенные по воле автора буйной, разрушительной энергией, исполняют у нас на глазах самые наши заветные и сокровенные желания. При таком раскрытии формулы «альковный фарс» мы смакуем приключения адюльтера, увлекательность которых искусно преувеличена до наивысшей степени, получая при этом тем большее удовольствие, что нам не приходится ни брать

на себя какую бы то ни было ответственность, ни испытывать чувство вины. Еще бы, ведь рядом сидят и заразительно смеются наши жены!

Почему нас смешат анекдоты? Соль анекдота можно объяснить, но само это объяснение ничуть не смешно. Значит, интеллектуальное содержание не является в анекдоте главным компонентом. Главное же здесь — то ощущение, которое мы испытываем в момент, когда анекдот «доходит» до нас. Это ощущение приходит как своего рода потрясение, но, тогда как другие потрясения носят чаще всего неприятный характер, данное потрясение словно бы открывает где-то ворота шлюза, в результате чего мы ощущаем внезапный прилив радости. Эта радость, выражаемая смехом, не является простым продолжением предшествующего ей чувства легкого удовольствия. Анекдот можно уподобить тихо журчащему ручейку, из которого вдруг вздымается вверх настоящий гейзер.

Явление это перестанет казаться нам совершенно таинственным, когда мы усвоим себе, что оно свойственно только взрослым людям, которых, как известно, переполняют чувства тревоги и вины. Ни супермены, ни младенцы не обладают чувством юмора. Оно им не нужно. Зато мужчины и женщины нуждаются в нем, потому что они подавляют многие из сильнейших своих желаний.

Каков же механизм действия чувства юмора? Цель последнего — удовлетворение некоторых наших запретных желаний. Но наши подавленные желания упрятаны так глубоко, что напрямую до них не добраться. Доступ к ним блокируют наши чувства тревоги и вины. Однако существуют обходные пути, позволяющие миновать этих стражей. Чувство юмора как раз и является самым пространственным и наименее искусственным средством усыпить чувства тревоги и вины. Умеренно забавное начало анекдота рассеивает наши страхи, ослабляет нашу внутреннюю сопротивляемость. А затем неожиданно для нас самих получает удовлетворение наше запретное желание. Нас вдруг наполняет чувство удовольствия, бьющее из гораздо более глубокого источника, чем те, из которых можно черпать непосредственно. На какой-то миг зап-

реты снимаются, мысли, загнанные в подсознание, допускаются в сознание, и мы испытываем то чувство легкости и радости, которое обычно называют подъемом. Это одно из немногих наслаждений, которые можно получить, так сказать, задаром. Отсюда и важная роль чувства юмора как фактора, способствующего сохранению рода человеческого.

Здесь возникает парадокс. Благодаря смешному мы добираемся до глубоко скрытых в нас инфантильных источников наслаждения, снова становимся детьми, умеющими глубоко радоваться по ничтожному поводу, приходить в восторг от самых немудрящих мыслей. Но ведь сами-то дети лишены чувства юмора! Впрочем, никакого противоречия тут нет, ибо быть ребенком и на миг возвратиться в детство — это состояния, чрезвычайно далекие друг от друга. Подлинную невинность и наивность младенчества вернуть невозможно, но зато у взрослых есть тоска по навсегда ушедшей поре детства, обостряющая удовольствие от мгновенного возвращения. Ни одна маленькая девочка не может любить свое детство с такой силой, как любит эту ее пору жизни Льюис Кэрролл. Ни один ребенок не испытывает наслаждения взрослого человека от возвращения — реального или кажущегося — в страну детства. Расстояние между возвращенным детством и тем местом, откуда предпринимается путешествие в прошлое, имеет прямое отношение к механизму действия юмора. В сущности, исходный тезис о том, что у детей нет чувства юмора, полезный в начале исследования, нуждается в уточнении на более позднем его этапе. По мере того как дети утрачивают первоначальную невинность, у них *развивается* чувство юмора. Стоит им только услышать несколько «песен, отмеченных печатью жизненного опыта», то есть песен, проникнутых настроениями грусти, разочарования и отчаяния, и вот уже чистосердечная, веселая, младенчески невинная улыбка трехлетнего малыша сменяется агрессивной ухмылкой или кривой полуулыбкой неудачника. «Невинность» — это нечто цельное и единое. С «опытом» приходят разносторонность и раздвоенность, без которых нет ни юмора, ни остроумия, ни фарса, ни комедии.



АНЕКДОТЫ И ТЕАТР

Одним из глубочайших прозрений Бергсона и Фрейда было обнаружение связи между анекдотами и театром: рассказывать анекдоты — значит создавать театральное действо. Бергсон утверждал, что любой мало-мальски связанный анекдот выражается в сценах, которые представляют собой комедию в зародыше. Фрейд указывал, что для того, чтобы рассказать анекдот, требуются минимум трое: рассказчик, объект насмешки и слушатель. Это трио нам хорошо известно, когда оно выступает как комик, проstack и зритель. У данного водевильного трио опять-таки есть нечто общее с остряком, обманщиком и зрителем традиционного театра комедии.

Сказать, что рассказчик нуждается в предмете осмеяния, — это то же самое, что сказать, что он нуждается в анекдоте. Но, может быть, ему не столько нужен анекдот, сколько слушатель? Давайте каждый спросим себя, почему в тот или иной момент у нас возникает желание рассказать анекдот. Оно не может быть вызвано стремлением посмеяться, потому что анекдот смешит, только когда его слышишь в первый раз, а рассказать анекдот, который сам еще не слышал, невозможно. (Я не стану рассматривать случай какого-нибудь супермена, способного придумывать анекдоты по ходу разговора. Этот случай не имеет здесь отношения к делу, потому что речь у нас пойдет об актере-комике, который явно не сочиняет текст роли по ходу своего выступления.) Как бы там ни было, если бы рассказчик руководствовался желанием услышать анекдот, он вполне бы мог рассказать его одному себе. Напрашивается неизбежный вывод: рассказчику анекдот вовсе не нужен — ему нужна аудитория.

Всякий, кто сталкивался с актерами-комиками в жизни, может, по-моему, подтвердить, что сплошь и рядом они испытывают более острую, чем все прочие актеры, потребность в аплодисментах и похвалах. И вовсе неспроста люди, обуреваемые такого рода жадой, избирают себе профессию комического актера, независимо от того, являются они

талантливыми юмористами или нет. Дело в том, что только анекдот, шутка вызывают у зрителей безошибочно узнаваемую и восторженную реакцию — смех. Актер-трагик, прочтя свой монолог «Быть или не быть?», не получает от публики аналогичного знака одобрения. Его, конечно, порадует воцарившаяся в зале тишина, но даже в этом случае он может засомневаться: а не потому ли так тихо, что все зрители заснули? У него не может быть абсолютной уверенности в том, что его ощущение успешности выступления не является самообманом. С другой стороны, как справедливо указывает Рамон Фернандес, если комик слышит смех публики, то никакого самообмана тут быть не может. Вот почему хохот зрителей в высшей степени привлекателен для человека, которого каждую минуту подмывает узнать реакцию аудитории и убедиться в том, что она носит характер горячего одобрения. В первый же вечер, когда публика перестает смеяться, клоун стреляется. Во всяком случае, положение у него — действительно, хоть стреляйся: его лишили того, ради чего он жил.

Только что я высказал мысль, что комический актер — это человек, сомневающийся в своем успехе и поэтому жаждущий аплодисментов. Впрочем, актера-комика можно охарактеризовать и как наиболее талантливого из присяжных говорунов. На любой вечеринке встретишь немало людей, говорящих беспрерывно, пока у них есть слушатели. Если рассказы и анекдоты такого присяжного балагура настолько забавны, что его готовы слушать все, он становится душою общества. Взрывы смеха, которыми сопровождается каждая рассказанная история, — это своего рода аттестат в том, что ему удастся не наскучить своим слушателям. Теперь у него, возможно, появится искушение рассказывать свои анекдоты все большим и большим группам людей. Если же он кончает тем, что выходит на сцену и адресуется со своими речами к незнакомым людям, то, значит, перед нами законченный профессиональный комик.

Тот факт, что работы, претендующие на исследование искусства комедии, сплошь и рядом оказываются на поверку всего лишь исследованиями природы смеха, достоин сожаления, но он верно отражает склад ума актера-комика. Последний жаждет пленить публику и все время

держат ее в плену, а об исполнении этого своего страстного желания он узнает лишь по взрывам хохота в зрительном зале. Следовательно, хотя смех, быть может, и не является подходящим символом комедии, он тем не менее символизирует собой одобрительную реакцию публики на шутки и анекдоты. Вот почему антрепренерам, устраивающим представления комического характера, можно простить несколько даже истерическую заботу о том, чтобы рассмешить публику до слез; вот почему нас должна скорее опечалить, чем возмутить такая, например, новость: работники телевидения измеряют теперь продолжительность и громкость смеха с помощью специальных приборов — смехометров.

Если ученым-исследователям позволительно сводить искусство комедии к смеху, то антрепренерам уж сам бог велел сводить смех к производимому им звуку. Однако и в том и в другом случае подлинное существо вопроса чрезмерно сужается. При изучении смеха необходимо рассматривать всю кривую, в самом конце которой регистрируется звук, производимый смехом. Прежде чем люди разразятся хохотом, необходимо подготовить их к этому. Единственный надежный способ такой подготовки состоит в том, чтобы довести их до совершенно особого состояния восприимчивого ожидания — своеобразной эйфории. Это состояние, возможно, еще важнее, чем сам анекдот. Люди могут достигнуть такой степени возбуждения, когда они готовы смеяться по любому поводу. Исполнителю, пожалуй, следует заранее придумать реплики, которые заведомо не вызовут смеха, — иначе ему не удастся предотвратить полнейший беспорядок. Он должен бдительно следить, чтобы девицы не начали повизгивать и давиться от хохота и чтобы с дамами не приключилась на почве смеха истерика.

Во всем этом театр смыкается с искусством рассказывать анекдоты, а не с искусством писать книги. Читаем мы, как бы уединившись от всех, и если в очень редких случаях мы вслух рассмеемся над книгой, то, значит, нам встретилось что-то из ряда вон выходящее. Да и при всем том мы обычно ограничиваемся лишь одним кратким раскатом, звучащим, возможно, и громко, но несколько

смушенно. Все остальные члены семьи убеждены в том, что вы рассмеялись, чтобы привлечь их внимание, и спрашивают, что это там вас так рассмешило. И очень может быть, что вы действительно хотели привлечь их внимание. Но вот когда дядюшка Симус принимается «выдавать» свои ирландские анекдоты, мы начинаем смеяться по-настоящему и через каких-нибудь десять минут веселимся так, как нас не развеселило бы никакое виски. Такова же и психология комика в театре.

В этом отношении, так же как, впрочем, и в других, искусство фарса представляет собой не что иное, как театрализованное рассказывание анекдотов, то есть рассказывание анекдотов, получающее полное и связное выражение в форме театральных персонажей и сцен. Не будет ошибкой сказать, что цель фарса — вызывать смех, но сказать это — значит сказать многое. Смех может означать совершенно разные вещи; причем в любом случае он должен быть тщательным образом подготовлен. А также модулирован. Будущим исследователям природы смешного следовало бы перейти от анализа отдельного анекдота и выяснения причин, почему он вызывает смех, к рассмотрению вопроса о том, насколько он смешон в тех или иных конкретных контекстах. Обнаружится, что в одних случаях он вовсе не смешон, а в других смешит до слез. Все зависит здесь от того, каким образом слушатели были подведены к той точке, где должен раздаться смех, свидетельствующий о том, что анекдот понравился.

До сих пор я говорил о единичном взрыве смеха с соответствующей — опять же единичной — к нему подготовкой, но даже столь незначительное явление, оказывается, может раскрыть массу интересного. Но любой фарс, длящийся, как известно, не минуту и не две, заставляет зрителей много раз покатываться со смеху. И достигается это не путем добавления все новых и новых анекдотов. Дело в том, что общая атмосфера веселья оказывает гораздо более сильное действие, чем любая конкретная острота, так что иной раз и не поймешь, что же вызвало смех. Как уже говорилось выше, если первая шутка удалась, зрители могут прийти в такое расположение духа, когда смешит буквально все. Достаточно нового поворо-

та темы, чтобы вызвать новый приступ гомерического хохота. Но подобное настроение не сохраняется в течение долгого времени, если его не подогревать. К тому же вряд ли было бы благоразумно пытаться поддерживать это душевное состояние неопределенно долго, ибо это привело бы к полнейшему изнеможению. Устроитель сплошь увеселительного представления должен быть большим организатором. Роковой ошибкой было бы сделать ставку на удачное начало, а затем пустить все на самотек. Это известно любому хорошему постановщику водевилей; каждый сочинитель фарсов должен постоянно помнить об этом, а еще лучше — чувствовать это всем своим существом.

Иллюстрацией к этому положению может послужить одно высказывание сэра Джона Гилгуда по поводу постановки пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным». Смысл этого высказывания состоял в том, что постановщик должен научиться не давать публике смеяться слишком часто. Те, кому довелось видеть эту пьесу в постановке сэра Джона, поймут, что именно он имел в виду. Накал комического был так высок, веселье публики было столь безудержным, что зачастую спектакль едва мог продолжаться. Диалог Уайльда, настолько остроумен, что буквально каждая реплика могла вызвать новый взрыв смеха в зале. Нарушение хода представления — пусть даже веселым гоготом — отнюдь не является желанной целью. Поэтому актерам приходилось делать нечто противоположное «обыгрыванию» элементов комизма в каждой строчке текста роли. Они должны были поступаться зарядом смешного во многих отдельных репликах ради веселья более важного свойства. Стратегия сэра Джона имела целью не только предотвращение необузданного пароксизма веселья, но и получение зрителем максимального удовольствия от спектакля. Ведь зрители — сущие младенцы, они ни малейшего представления не имеют о том, что им понравится. Если дать им волю, они будут смеяться до колик, после чего либо впадут в истерику, либо, придя в изнеможение, помрачнеют. Необходимо позаботиться о том, чтобы они не причинили вреда своей нервной системе. Смех не может быть длительным и непрерывным. Он не может начаться *pianissimo* и постепенно становиться все

громче и громче *ad infinitum*. Но не может он и звучать в течение долгого времени с одинаковой силой, уподобляясь фабричному гудку. Возможности нашей дыхательной системы и голосовых связок весьма ограничены, не говоря уже о возможностях нашей психики.

Если бы смехометр годился для измерения качества увеселительного зрелища, то тогда идеальным был бы признан такой спектакль, который вызвал бы сплошной непрерывный гогот с первой до последней минуты действия. Следовательно, этот спектакль являл бы собой представление пьесы, которое не только не могло бы продолжаться, но даже и начаться-то бы не могло. В действительности же не существует прямой зависимости между получаемым удовольствием и длительностью слышимого смеха. Впрочем, слишком мало смеха все же лучше, чем слишком много. Если ни одна комедия, пусть даже самая великая, не в состоянии заставить зрителей смеяться непрерывно, вполне мыслима великая комедия, во время которой зрители вообще не смеются.

Между прочим, так ли уж часто вслушиваемся мы в звуки, производимые хохочущим? Право же, они немелодичны и малоприятны. И так ли уж часто всматриваемся мы в лицо смеющегося человека? Тоже зрелище не из приятных. Обратите внимание как мало смеются на сцене в хорошем театре. Смеются в зрительном зале. Не объясняется ли «это» отчасти и тем, что сидящие в зале не смотрят друг на друга? Они смотрят на актеров. Актеры смеются редко, причем по большей части ради отрицательного эффекта. На днях я, листая журнал, натолкнулся на фотографию выразительнейшим образом смеющегося актера. Из подписи под фотографией я узнал, что это Густав Грюндгенс... в роли Мефистофеля.



СЛАДОСТЬ И ГОРЕЧЬ ВЕСЕЛЬЯ

Фрейд различает две категории шуток и анекдотов: невинные и безобидные, с одной стороны, и злые — целенаправленные, тенденциозные — с другой. Далее, он раз-

личает два вида целенаправленности: уничтожающую и разоблачающую. Анекдоты сокрушающие подпадают под рубрику сарказма, злословия и сатиры, анекдоты обнажающие — под рубрику непристойности, сквернословия, похабщины.

По-моему, единственное, что удивляет в данной классификации, — это отнесение непристойности и сатиры к разным категориям. Если мы в целом согласны с Фрейдом, мы можем пойти еще дальше, указав, что разоблачающие анекдоты тоже обладают разрушительной силой. Они враждебны либо по отношению к тому, что они разоблачают, либо по отношению к аудитории, наблюдающей это разоблачение, либо по отношению и к тому и к другому. Несколько видоизменяя формулировку Фрейда, я предложил бы объединить сатирические и непристойные анекдоты под общей рубрикой агрессивных.

В таком случае мы имеем агрессивные анекдоты и анекдоты безобидные. Впрочем, подобное разделение никому не в новинку. Наша буржуазная культура отдает явное предпочтение безобидному анекдоту. Еще бы, разве все мы не детища христианской цивилизации? Я сам был воспитан на церковном гимне, в котором есть такие слова:

Научи нас дивиться простейшим вещам,
Дай веселья без горечи нашим сердцам.

В ту далекую пору мне эта просьба казалась вполне резонной, тем более что тогда мне и в голову не приходило, что веселье может иметь привкус горечи. И, уж конечно, я тогда не подозревал, что автор этого гимна (Киплинг) — человек необычайно задиристый и драчливый.

Есть люди, которые хотят, чтобы их шутки и анекдоты были веселыми и беззлобными, и есть люди, которые хотят, чтобы веселыми и беззлобными были их фарсы. Более того, фарс обычно как раз и истолковывают как веселую трактовку весьма невеселой при всякой другой трактовке темы. Вот высказывание известного французского театрального критика девятнадцатого века (Сарсэ) об известнейшем во Франции девятнадцатого века сочинителе фарсов:

«Я много раз жаловался на то, как надоели они нам со своей вечной проблемой адюльтера, которой посвящаются

в наши дни три четверти всех пьес. К чему, спрашивал я, упиваться живописанием ее мрачных и грустных сторон, смакуя ужасные последствия, которые влечет за собой адюльтер в реальной жизни? Наши предки подходили к этой теме в театре более беззаботно и даже давали адюльтеру название, вызывавшее в сознании лишь представления о чем-то смешном и бесшабашно-веселом. Случаю было угодно, чтобы я повстречался с Лабишем. «Мне глубоко в душу запали, — сказал он мне, — ваши замечания об адюльтере и о том, что можно извлечь из этой темы для фарса... Совершенно согласен...». Я почти позабыл об этом разговоре, но вот однажды мне бросилась в глаза у Палероя афиша с названием пьесы... Да, это была та самая пьеса, о которой я мечтал, — пьеса, трактующая адюльтер в беспечной веселой манере...»

Англосаксонское общественное мнение было против того, чтобы такие темы, как супружеская неверность, каким бы то ни было образом затрагивались в пьесах несерьезного содержания, и тем не менее в Англии нашелся критик, который задолго до Сарсэ еще более решительно развивал аналогичные взгляды. Речь идет о Чарлзе Лэме и его некогда знаменитом эссе о комедии эпохи Реставрации. Сущность аргументации Лэма, говоря современным языком, сводилась к доказательству следующего положения: содержание комедии эпохи Реставрации становится вполне приемлемым, если в законченном продукте мы будем видеть не сатиру, а фарс, то есть если мы будем судить о происходящем на сцене в соответствии со снисходительными критериями пьесы, а не с суровостью, какую мы должны были бы проявить в наших оценках, происходи это в реальной жизни.

«Мне и в голову не придет соединять каким бы то ни было образом эти забавы остроумной фантазии с мыслью о том, что их результатом могло бы стать подражание в реальной жизни. Ведь они, подобно волшебной стране сказок, являют собой самостоятельный мир... Когда они находятся в своей собственной сфере, все эти фейноллы и мирабеллы, дориманты и леди тачвуд не оскорбляют моего нравственного чувства... Они не нарушают никаких законов морали, никаких запретов, накладываемых совестью, ибо и те и другие им просто неведомы. Они перебрались

из христианского мира в край — как бы мне назвать его? — в край рогоносцев и неверных жен, в Утопию любовных интриг, где наслаждение — это высший долг и где процветает полная свобода нравов. Подобная картина жизни может существовать только в воображении и не имеет абсолютно никакого отношения к миру реальной действительности».

Конечно, и Сарсэ и Лэм говорят вещи совершенно бесспорные. Если тема адюльтера в драме становится назидательно-скучной материей, то, безусловно, будет занято попробовать трактовать ее в плане фарса. Если родители надоедают вам назидательно-скучными рассуждениями о том, как бы комедия эпохи Реставрации с ее распущенными и безнравственными действующими лицами не оказала дурного влияния на их дочерей, то, несомненно, следует напомнить им о различии между искусством и жизнью, выдумкой и действительностью. Но подлинный-то вопрос состоит в том, какой смысл имеют беспечность и веселье, о которых говорит Сарсэ, и забавы остроумной фантазии, Утопия любовных интриг, край рогоносцев и неверных жен, о которых идет речь у Лэма. Оба критика полагают, что стоит им сослаться на беспечное веселье и фантазию — и дискуссия, так сказать, закрыта. Но на самом деле подлинное обсуждение только здесь и начинается. С этой отправной точки его продолжил Фрейд в своей монографии, посвященной шуткам и анекдотам. Допуская факт существования «невинных» анекдотов, Фрейд вместе с тем утверждает, что только тенденциозные анекдоты, то есть злые анекдоты, бьющие в определенную цель, могут заставить людей рассмеяться. Невинные анекдоты слишком вялы, чтобы произвести такое же действие. Мы не воспринимаем их столь же остро. Наш аппарат восприятия не очень чувствителен по отношению к ним. Наша потребность в них невелика. Нам подавай более существенную пищу. Нам подавай сатиру и непристойности, ибо мы жаждем нападать и разоблачать.

Но сказать, что только злой анекдот, бьющий в цель, способен рассмешить слушателей, — это тем самым сказать, что только такого рода тенденциозные шутки и анекдоты широко используются в театре фарса. Как мне кажется, если бы было произведено исследование природы смешного в фарсе, то обнаружилось бы, что там крайне мало «безобид-

ных» шуток и анекдотов и предостаточно «злых», «тенденциозных». Фарс не может обойтись без агрессии, ибо без нее сходят на нет и исчезают «фарсовые» эффекты.

Что изображается в фарсах? Персонаж одного из фарсов Нозля Коуарда бьет свою тещу по лицу, после чего та падает в обморок. Только в фарсе — из всех мыслимых жанров искусства — может естественным образом произойти нечто подобное.

Невозможно отрицать агрессивный характер фильмов Филдса. Их ярко выраженная агрессивность даже стала под конец отпугивать от них зрителей. О фильмах Чарли Чаплина те же зрители говорили, что они им нравятся тем, что в них меньше насилия. На самом же деле лишь *казалось*, что в них меньше насилия, потому что оно было воплощено не в самом Чарли, а в других персонажах. Не он совершал насилие, но, напротив, насилие совершалось по отношению к нему, а ведь мазохистский фарс всегда выглядит более джентльменским, чем садистский. Впрочем, Бродяга Чаплина не на все сто процентов мазохистичен. Он вместе с тем и садист. Вспомните ту сцену из фильма «Малыш», в которой Чарли оказывается в прямом смысле слова с младенцем на руках. Да, он станет ему приемным отцом — любящим, обаятельным, сентиментальным. Но вот он сидит, опустив ноги в сточную канаву, и вдруг замечает открытый люк водостока. Еще немного, и он бросит туда младенца, но в последнюю минуту гуманное чувство снова берет в нем верх. Именно в таких находках, а не только в умении растрогать проявляет себя Чаплин как великий комик.

Научи нас дивиться сложным вещам:

Веселье — мед... с горчицей пополам.



ДИАЛЕКТИКА ФАРСА

Простаку все вещи представляются простыми. Однако фарс *может* показаться простой вещью не только бесхитростным умам, но даже и тем, кому понятна его глу-

бина. На взгляд этих последних, фарс прост, потому что он отличается «прямым подходом к делу». Вы врезае­те теще так, что она с ног долой, и никаких гвоздей. Разу­меется, здесь остается открытым вопрос: а не является ли это абсолютно прямым, непосредственным подходом к изображаемому без той двойственности личины и лица, символа и символизируемого предмета, которой харак­теризуется вся остальная драматическая литература?

Фарс может показаться простым и в том отношении, что он принимает как должное повседневные внешние формы жизни и повседневную же их трактовку. Ему чужды приукрашенные и преувеличенные образы мелодрамы. Нет, материалом для фарса могут служить самая что ни на есть заурядная, будничная обстановка и обыкновенные, ни­чем не примечательные обыватели. Беда в том, что фарс прост одновременно и в том и в другом отношении, вслед­ствие чего он на самом деле вовсе не прост. Фарс соеди­няет прямые и неистовые фантазии с бесцветной буднич­ной действительностью. Взаимодействие между тем и другим составляет самую сущность этого искусства, ди­алектику фарса.

Если за беспечной веселостью фарса проглядывает опре­деленная серьезность, то, с другой стороны, за серьез­ностью таится бездна веселья. Фарс, право же, может выгля­деть очень серьезным. Возьмите опять же этих не улы­бающихся актеров! Впрочем, вернее было бы говорить о не улыбающихся заурядных человечках, которых они дол­жны изображать в фарсе. Для исполнения это обстоятель­ство имеет важнейшее значение. Актер-любитель упускает его из виду и пытается играть веселость. Профессиональ­ный же актер знает, что он должен играть серьезность, полагаясь на то, что автор вложил веселость в сюжет и диалог.

Продолжив наш анализ, мы убедились в том, что внешняя сторона фарса, по сути дела, серьезна и весела в одно и то же время. Во всех своих веселых выходках Арлекин сохраняет непроницаемо серьезное выражение лица. Таким образом, и веселость и серьезность ясно различимы; оба этих качества являются компонентами фарсового стиля. Если мы перейдем теперь к рассмотрению характерной для фарса противоположности между маской

и подлинным лицом, между символом и тем, что он символизирует, между видимостью и реальной действительностью, то мы увидим, что налицо не противоположность стилей, а противоположность между серьезностью либо веселостью на поверхности и тем, что скрывается в глубине. Что есть общего у серьезности и веселости? Упорядоченность и умеренность. Напротив, то, что лежит под поверхностью, имеет неупорядоченную, неумеренную, насильственную природу. Налицо двойная диалектика. На поверхности бросается в глаза противоположность веселого и серьезного; помимо этого имеет место противоположность между тем, что лежит на поверхности, и тем, что скрывается под поверхностью, причем эта вторая противоположность шире и даже динамичней первой.

Чтобы уяснить себе, каким образом используется в фарсе эта более широкая противоположность, сравним его в этом отношении с комедией. Комедия придает большое значение внешним формам; более того, она специализируется на *соблюдении* внешних приличий. Срывание масок в комедии сводится, как правило, к разоблачению одного-единственного персонажа в кульминационной сцене — вспомним, например, разоблачение Тартюфа. В фарсе срывание масок продолжается на протяжении всего действия. Любимая проделка фарсера — разрушать благопристойную видимость, его любимый эффект — ошарашивать такими проделками зрителей. Стоит на сцене появиться комику-фарсеру вроде Харпо Маркса, и все внешние формы, все внешние приличия оказываются под угрозой. Для него все покровы существуют только для того, чтобы их сорвать; все хрупкие предметы — чтобы их сломать. Было бы ошибкой ввести его в какую-нибудь салонную пьесу: он бы разнес в щепы весь салон.

Поскольку фарс предлагает зрителю взаимодействие насилия с чем-то еще, из этого вытекает, что насилие само по себе не является главным содержанием фарса. Насилие в фильмах Чаплина оттеняется исключительно мягким, нежным контекстом. Насилие Харпо Маркса тоже оттеняется чем-то столь же важным для его ролей — его абсолютно серьезной игрой на арфе, этом деликатнейшем из музыкальных инструментов.

Считать, что нежность и деликатность призваны смягчить насильственные эффекты Чарли и Харпо, как если бы оба они ставили перед собой цель достигнуть компромисса между насилием и умеренностью, значит допускать широко распространенную ошибку. Ведь компромиссы — это удел реальной жизни, но не искусства. Назначение нежности и деликатности состоит как раз в том, чтобы усилить, а никак не приглушить эффект насилия; насилие же в свою очередь усиливает впечатление нежности и деликатности. Все драматическое искусство в целом являет собой искусство крайностей, а фарс — это, так сказать, крайний случай искусства крайностей. Для фарса характерно создание и использование максимально глубоких контрастов между тоном и содержанием, внешним видом и сущностью; всякий раз, когда какой-нибудь один из двух элементов этого диалектического единства противоположностей не присутствует в своей крайней и чистой форме, драматизм фарса снижается. В этом можно убедиться на примере вещицы Ноэля Коурда, в которой, с одной стороны, достигнута крайняя легкость тона, а с другой стороны, идет вялый обмен ударами (в более или менее буквальном смысле слова), тогда как нужен прямой в челюсть. В фарсе мы произносим фразу «Я убью тебя голыми руками» шутливо или с той смешанной интонацией серьезности и шутливости, которая специфична для фарса; однако в какой-то мере мы должны также всерьез подразумевать это: в словах или поступках должно промелькнуть что-то такое, благодаря чему станет очевидно, что в нашем мире существуют кровожадные желания — притом именно в этот миг. Если они и существуют у Ноэля Коурда, то он слишком благовоспитан, чтобы высказать их зрителям. В нашем театре таланты такого типа отходят от фарса, но не приходят к подлинной комедии и кончают сентиментальной «легкой комедией» Вест-Энда и Бродвея, этим наихудшим видом драматургической продукции Старого и Нового Света.

Если попытаться достигнуть компромисса между двумя конфликтующими крайностями диалектического единства противоположностей — дело рискованное, то принимать одну из этих противоположностей и предавать забвению

другую — значит обрекать себя на катастрофу. Одна только агрессия производит тягостное впечатление, о чем наглядно свидетельствуют многие кинофильмы. Одна только легкомысленность откровенно скучна, о чем наглядно свидетельствует большинство «легких комедий». Диалектическая связь подразумевает активный конфликт и развитие. Необходим диалог между агрессией и легкомыслием, между враждебностью и сердечным весельем.



ОЗОРСТВО СУДЬБЫ ВМЕСТО РОКА

Каждая форма драмы какой-то своей стороной вплотную подходит к безумию. В драматических произведениях изображаются чрезвычайные ситуации, а самой чрезвычайной для людей ситуаций является — оставляя в стороне смерть — потеря рассудка. В знаменитой сцене из «Приведений» Ибсен воспроизводит эту ситуацию на сцене; сходная ситуация воспроизведена и в заключительной сцене расиновской «Андромахи».

Наше употребление слов в разговоре, правильное и неправильное, всегда исполнено глубокого смысла, и то значение, которое мы вкладываем в выражения типа «это чистейший фарс», говоря о чем-либо не имеющим отношения к театру, проливает свет на фарс как театральное явление. Говоря так, мы подразумеваем: фарс нелеп, более того, фарс — это настоящая система нелепостей. Определяющее слово здесь — *система*, потому что обычно мы представляем себе нелепости как нечто бесформенное. Лишь в одном-единственном виде умопомешательства — паранойе — безумие систематично: нелепости, которые мы назвали бы дурацкими, параноик связывает в своем сознании таким способом, который никак не назовешь дурацким, создавая хитроумную и сложную совокупность взаимозависимостей.

В предыдущей главе речь шла о случайных совпадениях в мелодраме. В фарсе случайных совпадений никак не меньше. И в том и в другом случае абсурдное при-

знается абсурдным, но вместе с тем оно претендует на определенную осмысленность. Параноик усматривает в случайных совпадениях определенную систему, значит, для него они перестают быть случайными совпадениями. Драматург включает случайные совпадения в систему, значит, для зрителей они больше не являются случайными совпадениями. Автор мелодрамы стремится вызвать ощущение фатальности всего происходящего, в свете которого кажущаяся случайность оборачивается проявлением роковой предопределенности. Кстати, несколько не отличается от него в этом отношении и автор трагедий, что бы там ни говорил Уильям Арчер. Вспомним хотя бы софокловского Эдипа, который всю свою жизнь шел от одной роковой случайности к другой. Фарс отличается от других жанров в том отношении, что использование в нем случайных совпадений считается само собой разумеющимся. У людей сложилось столь невысокое мнение о фарсе, что они готовы признать, что он действительно прибегает к такому низкопробному приему.

Чему же все-таки равнозначны случайные совпадения в фарсе? Нет, конечно, не ощущению роковой предопределенности, но тем не менее чему-то такому, что *можно было бы* назвать роком, если бы это слово не вызывало столь мрачных ассоциаций. В фарсе чистая случайность перестает казаться чистой случайностью, а озорство судьбы обретает методичность в своем безрассудстве. В конечном итоге в фарсе достигается впечатление того, что озорство судьбы, веселый беспорядок играют роль фатума — внешней по отношению к нам силы, способствующей не торжеству справедливости, не катастрофе, а безнаказанной агрессии.

Пожалуй, каждый тип драматического действия должен подчиняться присущему ему закону неизбежности, в том числе и те типы комедии, которые, казалось бы, строятся по прямо противоположному принципу. Нагромождение несусветных совпадений в фарсе создает особый мир, в котором счастливая случайность становится неизбежной. Так, если в пьесе Фейдо все складывается таким образом, что муж никак не должен быть дома в момент

прихода любовника, будьте уверены, он обязательно вернется домой.

С тем, что обычно говорится о неожиданных поворотах сюжета в фарсах, можно согласиться лишь с известной оговоркой. Да, эти неожиданности поражают нас, застают врасплох — но только на поверхности сознания, тогда как где-то в глубине души мы заранее знали, как это будет. Сама условность создает определенные ожидания, которые и побуждают нас смотреть фарс. Ведь эти ожидания, бывает, возникают еще до того, как поднимется занавес, — быть может, когда нам бросается в глаза рубрика «Фарс» в театральной программе или фамилия Фейдо на афишах.

Как уже говорилось выше, непосредственным источником характерных мелодраматических положений являются в большей или меньшей степени параноидные фантазии — чаще всего фантастическое представление о воплощенной невинности в окружении злокозненных недоброжелателей. При этом, разумеется, вызываются чувства жалости и страха, которые, возможно, затем катартически снимаются. Если фарсу и комедии присущи чувства, эквивалентные жалости и страху, которые свойственны мелодраме и трагедии, то эти чувства — сострадание и презрение. Подобно тому как жалость является слабейшей стороной мелодрамы, сострадание является слабейшей стороной фарса. Обычно дело не идет дальше легкого сочувствия к герою и героине. Исключение составляет Чарли Чаплин, умевший вызвать к своему герою более глубокое сочувствие, потому что по своему амплуа он был не первый любовник, а характерный актер. Его излюбленный характерный персонаж — Бродяга — был задуман таким образом, что сочувствие зрителей играло чрезвычайно большую роль во всем происходящем.

Невинность героя, вероятно, так же важна для фарса, как и для мелодрамы. Здесь мы тоже твердо отождествляем себя с этим качеством. Различие состоит в том, что, тогда как в мелодраме мы трепещем перед врагом, в фарсе мы ему мстим. Если сила воздействия мелодрамы зависит от степени возбуждаемого ею страха, то фарс зависит от степени агрессивности. «Комедиограф, — пишет

Сидней Тэрачоу, — это вражеский снайпер, громко возглашающий о своей собственной невинности». В этом отношении автор фарсов ничем не отличается от комедиографа. Враждебность в фарсе, подобно ужасу в мелодраме, ни в какой мере не сдерживается чувством справедливости или требованиями жизненной достоверности, в результате чего возникают формы театрального действия, напоминающие больные фантазии. Законченная конструкция «хорошо сработанной пьесы», используемая Жоржем Фейдо, наводит на мысль о замкнутой умственной системе, о самостоятельном мире, освещаемом своим собственным зловещим и неестественным солнцем. Если бы мы не смеялись до упаду, подобные мирки приводили бы нас в ужас. Их опасное существование сродни рискованной работе акробатов. Чувствуется, что достаточно одного толчка, и все полетит вверх тормашками. У пьесы Фейдо есть нечто общее с систематизированным безумием, бредом.

Мастера французского фарса девятнадцатого века разрабатывали невероятно сложные сюжетные построения, и об их пьесах нередко говорят, что они представляют собой «сплошной сюжет». Здесь мы имеем дело с еще одним аспектом безумия в фарсе. Жизнь человеческая в этом виде искусства в чудовищной степени обедняется. Жизнь сводится к этакому всеобщему коловращению, к лихорадочной беготне из одной спальни в другую людей, одержимых демонами более ужасными, чем беспохоти. Вид фарса, о котором говорят, что он «весь состоит из сюжета», сплошь и рядом отличается не только изобретательностью построения, но и самой настоящей маниакальностью. Видя прямо-таки спазматические движения актеров монреальского Театра Нового Света, исполняющих роли фарсовых персонажей Мольера, зрители невольно задумывались над тем, что природе фарса вообще присуще что-то спазматическое. Недаром Драйден писал: «В фарсе люди и их поступки совершенно неестественны, а их манеры насквозь фальшивы».

В движении фабулы заключено гораздо больше смысла, чем мы обычно полагаем. Почему, например, постановщики фарсов, словно сговорившись, постоянно требуют

темпа, темпа и еще раз темпа? Дело здесь не только в культе профессионально четкой работы, не только в свойственном людям театра убеждении в том, что *быстро* всегда лучше, чем *медленно*. Нет, главное тут в другом — в ускорении всех действий людей в такой степени, когда они начинают утрачивать свою человеческую сущность. По Бергсону, это представляет собой один из способов сделать человеческое поведение смешным, уподобив его работе быстродействующих машин. Ускорение движений в типичных фарсах немного кино производило вполне определенный психологический и моральный эффект, придавая действиям людей абстрактный и автоматический вид, тогда как в жизни они были бы конкретны и осмысленны. Концепция эта явно полна опасностей.

С другой стороны, представить себе хороший образчик фарсового действия — это то же самое, что представить себе хороший предлог для быстрого движения. Вспомним, погоня была особой доблестью и предметом гордости Кейстонских полицейских. Сюжет «Соломенной шляпки» — это сплошной предлог для бегства и преследования. То же самое можно сказать и о сюжете «Тетки Чарлея», этой безыскусной английской имитации французского фарса.



ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ ОБЕЗЬЯНЬЕМУ

Сочинитель фарсов — еретик: он не верит тому, что человек был создан по образу божью. Каковы же главнейшие образы людей в фарсе и что они представляют собой?

Взявшись пересказывать содержание фарса, вы, вполне возможно, начнете повествование с истории молодых возлюбленных, но если вместо пересказа фабулы вы попытаетесь установить, какие яркие воспоминания остались у вас от фарса, то вы увидите, что молодые возлюбленные стерлись у вас в памяти, но зато вы хорошо

запомнили двух других персонажей — плута и простака. Задумавшись над этим обстоятельством, вы обнаружите, что и сам сюжет вращается не столько вокруг поступков молодых возлюбленных, сколько вокруг поступков плута. Функция плута в фарсе аналогична функции злодея в мелодраме. «Сюжет страстями движим». Если страстью, движущей сюжет мелодрамы, является злоба, то страстью, движущей сюжет фарса, является младший брат злобы — мелкий бес озорства. Шекспировский Пэк вполне мог бы стать плутом в фарсе. Для того чтобы быть злодеем, ему недостает глубины и целеустремленности. Это озорник волею случая и даже в силу своего характера, но озорничает он не всегда со злым умыслом и никогда с намерением причинить серьезный вред. Подобно Арлекину, он — шутник, проказник.

Если озорство судьбы становится неким комическим эквивалентом рока, то его орудием обычно становятся такие персонажи, как Пэк, Арлекин, Бригелла, Скапен, Фигаро. В простейших своих формах идея проказника крайне примитивна, и даже у Шекспира шутки и проделки подобного персонажа граничат с потугами на остроумие. (Так ли уж забавны, например, проказы Мальволио в «Двенадцатой ночи»? Если бы мы не знали, кто автор этой вещи, мы нашли бы их откровенно скучными.) С другой стороны, тот факт, что пьеса написана современным драматургом и содержит интересные идеи, не должен заслонять от нас истинной сущности некоторых ее персонажей — например, того, что синьор Лаудизи в пьесе Пиранделло «Это так» — все тот же проказник старинных пьес, принявший современное обличье.

Если плуты оказывают большее влияние на ход событий в пьесе, то простаки более многочисленны. Сколько же простаков приходится на каждого плута, сохранившегося у нас в памяти? Римляне, надо думать, считали нормальным соотношение три к одному. В их ателланских фарсах действуют четыре персонажа-типа: Болван, Хвостун, Старый дурак и Ловкач. Только последний из них — плут. Трое остальных представляют собой разновидности простака: глупец, с самого начала обреченный на поражение; хвостун, терпящий крушение по ходу дела,

и человек, поглупевший на старости лет и помнящий веселые деньки, когда он тоже был ловкачом и ночным гулякой.

Пожалуй, было бы ошибкой говорить о плутах и простаках раздельно, потому что для фарса и комедии важнее всего их взаимосвязь. Как показал Ф.-М. Корнфорд, одной из самых старых взаимозависимостей в комедиографии является взаимозависимость между иронизирующим и объектом его иронии. Таковы комик и простак, один из которых — плут, а другой — глупец. Комизм возникает как результат взаимодействия между ними. Если мы представим себе фарсовый образ человека в виде пары персонажей, то это будет не *jeune premier* и *ingénue*, а плут и простак, насмешник и самозванец, сэр Тоби Бельч и сэр Эндрью Эггючик, Джек Тэннер и Октавиус Робинсон.

К этой полярной противоположности добавляется следующий парадокс: в конечном счете плут тоже оказывается в дураках. В фарсе и комедии всякий раз оказывается, что плут, несмотря на все свои хитрости и уловки, остается с носом. Ловкость, кажущаяся поначалу признаком ума, сводится в конце концов к демонстрации риторических или гимнастических способностей.

Драматург, пишущий фарсы, изображает человека не ангелом без крыльев, а существом, недалеко ушедшим от обезьяны. Он показывает нам человеческую природу в ее грубых, низменных, примитивных проявлениях, а не в тонком индивидуальном своеобразии. Если верить Одну, утверждавшему, что «искусство может иметь лишь один предмет изображения — человека как сознательную и неповторимую личность», то, значит, фарс — это не искусство. В «Оксфордском справочнике», похоже, выражается сожаление по поводу того, что персонажи фарса глупы. Но ведь они же как раз и призваны символизировать собой человеческую глупость, служить нелестным напоминанием о том, что господь бог с присущей ему непревзойденной щедростью богато одарил род человеческий дремучей глупостью.

Выше я упомянул несколько из весьма многочисленных точек соприкосновения фарса и трагедии, но в данном

отношении они диаметрально противоположны. Паскаль называл человека мыслящей тростинкой. Это метафорическое определение подчеркивает две характерные для человека черты: наличие интеллекта и слабость. Изображая человека лишенным интеллекта, фарс отнюдь не изображает его лишенным силы или не склонным ею воспользоваться. Фарс как бы говорит: еще неизвестно, принадлежит ли человек к числу наиболее умных животных, но он, несомненно, является животным, притом животным довольно-таки агрессивным. Тот скудный ум, которым он обладает, он может поставить на службу насилию, обдумыванию насилия, мечтам о насилии. (Возможно, улыбка Моны Лизы означает, что она замышляет убийство, но, скорее всего, она просто мечтает об убийствах, которые никогда не станет замышлять.)

«Безумный мир, о боги!» Пьеса, действующие лица которой в большинстве своем дураки, как бы говорит нам, что мы сами живем в мире глупцов. Если это само по себе не является трагическим образом, то, с другой стороны, это такой образ, употреблять который не считали ниже своего достоинства большие поэты — авторы трагедий. В трагедии, равной которой нет, быть может, во всем мире, имеются такие строки:

Мы плакали, пришедши в мир,
На это представление с шутами (6, 537).

Да разве может существовать мудрость без горького сознания того, что рядом торжествует ее прямая противоположность — глупость?



КВИНТЭССЕНЦИЯ ТЕАТРА

О чем мы говорим, рассуждая о творчестве Чарли Чаплина, — об исполнении или об исполняемой роли? Чуть ли не всякое обсуждение его творчества незаметно переходит с одной темы на другую, причем так это и должно быть. Мейерхольд писал: «Идея актерского искусства,

основывающегося на культе маски, жеста и движения, неразрывно связана с идеей фарса».

Если мелодрама представляет собой квинтэссенцию драматургии, то фарс является квинтэссенцией театра. Мелодраму пишут. Одушевленный образ мира создает здесь автор. Фарс разыгрывают. Вклад автора, похоже, не только абсорбируется, но и перетолковывается на особый лад. Существо мелодрамы составляют слова и зрелище — актер должен уметь говорить и изображать из себя прекрасную или чудовищную часть живой картины. В фарсе же главное — это тело актера, а диалог сводится в нем, так сказать, к деятельности голосовых связок и полушарий головного мозга. Вглядитесь в фигуры на гравюрах Жака Калло из серии «Неаполитанские танцы» (*Balli di Sfessania*). Просто невозможно представить себе их как исполнителей мелодраматических ролей. В них всегда видели подлинное воплощение *commedia dell'arte*, и они явно олицетворяют собой фарс. Немыслима мелодрама, которую импровизировали бы по ходу представления. Импровизационной формой драматического искусства был прежде всего фарс. Со свойственной ему самонадеянностью он величал себя не иначе как *commedia*. Но неспроста нам ничего не приходилось слышать о *tragedia dell'arte*. В свете всего этого я позволю себе перевернуть высказывание Мейерхольда и выразиться так: идея фарса неразрывно связана с идеей актерского искусства — искусства *commedia dell'arte*. Театр фарса — это театр человеческого тела, которое, впрочем, пребывает в состоянии настолько же отличном от естественного, насколько наш с вами голос отличен от шалашинского. Это такой театр, в котором, несмотря на то что марионетками являются люди, люди же оказываются супермарионетками. Это театр сюрреалистического тела.

Представления *commedia dell'arte* являли собой усовершенствованный вариант ателланских фарсов. Простак в них уже не ограничиваются тремя разновидностями, а плуты — одной. Здесь налицо целый человеческий зверинец.

Знаменитые типы этой *commedia* имеют более глубокие корни, чем общественные нравы и даже само общество. В «Танцах» Калло животное происхождение

персонажей прямо-таки бросается в глаза. Правда, высказывалось мнение, что Калло, быть может, и не воспроизводил точного портрета *commedia*, но, с другой стороны, будет резонно предположить, что любые отклонения были обусловлены знанием и интуитивным пониманием самой сущности *commedia*. Птицы Аристофана представляют собой случай усложненного использования басни о животных, которая по природе своей не должна быть усложненной. Со временем персонажи комедии стали воплощать человеческую сущность в самом что ни на есть ограниченном смысле, как человеческую сущность, оторванную от Природы. Однако первоначально они воплощали человеческую сущность как составную часть всей Природы, а человеческую жизнь изображали как частицу всей жизни. И наоборот, Природа вовне человека не была чем-то внешним: всеобщие силы жизни находили воплощение в человеческих фигурах. Если в трагедиях боги соединяются в одном лице с героями, то в комедиях плуты и шуты соединяются в одном лице со всякой мелкой сошкой из царства духов, как это все еще происходит в пьесах Шекспира «Сон в летнюю ночь» и «Буря».

Commedia dell'arte угасла в восемнадцатом веке. В наши дни некоторым, хотя и отдаленным сходством с ней обладает специфический вид театра, ни в малейшей степени не испытавший на себе ее влияния, — так называемая «Пекинская опера». Но какие-то следы *commedia* можно обнаружить в театре Эдуардо Де Филиппо в Неаполе, а «Пикколо театро ди Милано» предпринял ряд убедительных попыток возродить представления в стиле *commedia*.

Немые комедии Чарли Чаплина представляют собой не только средство художественного выражения для величайшего комика двадцатого века, они сами по себе являются шедеврами фарса. Их насчитывается не один десяток. В ту пору, когда они создавались, никто не отдавал себе отчета в их истинной ценности, и, насколько мне известно, одна только парижская синематека систематически пыталась сохранить их. Даже и сегодня, если об этих комедиях говорят как о произведениях искусства, подразумевается при этом киноискусство. Предположение о том, что это шедевры *фарса* кажется многим

неприемлемым — быть может, даже и самому Чаплину, который в более поздний период творчества отдавал предпочтение формам, пользующимся бóльшим престижем, что, впрочем, не всегда приводило к счастливым результатам.

То обстоятельство, что эпоха великих фарсов в кино пришлось на период примерно с 1912 по 1927 год, обусловлено, по мнению большинства, случайными техническими причинами. Кинокамера была только-только изобретена; кинопленка еще не была соединена со звуковой дорожкой, а фарс удачно сочетался с немым экраном. Споры нет, киноэкран давал гораздо больше возможностей для разработки определенных аспектов фарса, нежели театральные подмостки. Так, экран явно был много лучше приспособлен для изображения традиционных сцен погони, преследования. Комбинированная съемка открывала широкий простор для показа всевозможных шутовских трюков. Кино изменило даже пантомиму. В прошлом мимы любили работать с воображаемыми предметами. Умение обходиться без реквизита было составной частью их актерского искусства. На экране же конкретные предметы, начиная от автомобиля и кончая будильником, существенно обновили содержание фарса, открыли в нем много новых граней, породили новую его разновидность.

Однако то или иное техническое изобретение никак не может стать главной причиной расцвета целого жанра искусства. Случилось так, что изобретение кино совпало с заключительным периодом эпохи великих фарсов, равных которой не много было в истории. «В наши дни, — писал Ницше в 1870 году, — процветают, можно сказать, только фарс да балет». Он был прав, но, похоже, это мало кому известно. Если в школах в какой-то мере и освещается история викторианского театра и викторианской драматургии, то дело обычно представляется так, что до Шоу и Уайльда на драматургическом поприще подвизались только лишь какие-то постные и сумрачные фигуры вроде Булвер-Литтона и Тома Робертсона. Эта картина совершенно не соответствует действительности, потому что на самом деле гордость и славу викторианского театра составляли фарс, феерия и комическая опера. Его кумирами были Гилберт, Салливан и молодой Пинеро.

С подобным же противоречием между тем, чему учат в школах, и тем, что было в реальной действительности, сталкиваемся мы и при ознакомлении с состоянием французского театра и драматургии той поры. Нашему вниманию предлагают серьезную идейную драматургию Дюма-сына и Ожье — драматургию, которая казалась безнадежно устаревшей уже в канун наступления двадцатого века. Но ведь есть и такой французский театр 1860 года, который жив по сей день. Это оперетты Оффенбаха и фарсы Лабиша. А вслед за двумя этими гениями легкого театрального жанра явился Жорж Фейдо, величайший, непревзойденный создатель фарсов. Он не оставил после себя достойных продолжателей. Эпоха современного фарса окончилась с его смертью в 1921 году, то есть почти как раз в то же самое время, когда начал отходить от фарса Чарли Чаплин.

Таким образом, фарсы Чаплина знаменуют собой не начало, а конец эры. Деятели кино не пошли по его стопам. И хотя фарсовые сценки были лучшими компонентами позднейших чаплиновских картин, они были не больше как вкраплениями в сатиру, трагикомедию, идейную драму.

Совершенно особое место занимают кинокартины, создававшиеся в тридцатые годы братьями Маркс, и фильмы Филдса того же и несколько более позднего периода. Но тогда как ранние фильмы Чаплина имели полный и безусловный успех, братьям Маркс и Филдсу пришлось завоевывать популярность в трудной борьбе, наперекор изменившемуся духу времени. Наступил век поддельной серьезности. В Чаплине, Филдсе и братьях Маркс было слишком много агрессивности, что не отвечало вкусам века Роджерса и Хэммерстайна, Нормана Винсента Пила и Дуайта Эйзенхауэра.



«ВОЗДУХ ВОООБРАЖАЕМОЙ СВОБОДЫ»

Определяя мелодраму как нечто примитивно-дикарское и инфантильное, я попытался вместе с тем защитить ее как занимательный и волнующий способ выражения

нашей естественной сущности, от которого нам не следовало бы отрекаться. В вопросе о роли насилия в искусстве я, будучи последователем Аристотеля, а не Платона, пришел к заключению, что мелодрама — в той мере, в которой она вообще оказывает на зрителя какое-то воздействие, — не только не угрожает превратить нас в гитлеров, но, наоборот, дает нам здоровую разрядку, позволяет испытать умеренный катарсис. Примерно то же самое можно сказать и о фарсе, с той только разницей, что главной движущей пружиной в фарсе является не побуждение спастись бегством (или Страх), а побуждение нападать (или Враждебность).

В музыке, говорит Ницше, получают наслаждение страсти. Если в мелодраме получает наслаждение страх, то в фарсе наслаждается чувство враждебности.

Лет тридцать тому назад было модно ратовать против идеи искусства как некоего ухода, бегства от чего-то, причем в виду имелось бегство от социальных проблем. И мелодрама и фарс представляют собой образчики эскепистского искусства: они бегут не только социальных проблем, но и всех прочих форм моральной ответственности. Они бегут совести и всех ее запретов, уподобляясь участникам оргий, о которых любили подчас порассуждать знатоки античной филологии. Чарлз Лэм называл комедии эпохи Реставрации «этими сатурналиями, что длятся два-три быстролетающих часа»; следующее далее высказывание Лэма мы можем с полным основанием отнести также и к фарсу:

«Как приятно иной раз выйти проветриться за пределы епархии строгих предписаний совести; не прозябать постоянно под сенью судилищ, а время от времени, размечтавшись, создавать в воображении мир без докучливых ограничений... Мне легче влачить мои окovy, после того как я глотну воздуха воображаемой свободы».

«Не прозябать постоянно под сенью судилищ». Бежать судилищ, бежать тирании общества и общественного мнения, бежать судилищ собственного сознания и тирании совести, неумолимого судьи, сидящего в душе каждого из нас, — казалось бы, какой прекрасный способ извлекать

из искусства максимум удовольствий! Но почему же тогда и каким образом проникают в драматургию все эти судилища и тирании? Разве само ее назначение не состоит в том, чтобы доставлять удовольствие? Или же все дело в том, что «под сенью судилищ» обоего вида таятся источники иных удовольствий, более возвышенных?

Поставить эти вопросы — значит спросить: зачем нужны людям трагедия и комедия.





ТРАГЕДИЯ



ВЫСШИЕ ФОРМЫ

Высшие формы — трагедия и комедия — отличаются от низших — мелодрамы и фарса — своим уважительным отношением к реальной действительности. В таком контексте понятие «высшие» означает взрослые, цивилизованные, здоровые, а понятие «низшие» — соответственно детские, дикарские, больные. Благодаря разделению по этому признаку низшие формы не исключаются высшими, а как бы перерабатываются ими.

«С какой стати должны мы уважительно относиться к реальной действительности?» — вопрошает Питер Пэн, и даже Джеймс Барри — в каждом из нас. На этот вопрос Бернард Шоу ответил следующим образом (кстати, это единственное его высказывание, цитировавшееся Зигмундом Фрейдом): «Чтобы иметь возможность выбирать линию наибольшего преимущества, вместо того чтобы идти по линии наименьшего сопротивления». Мы бы, вне всякого сомнения, предпочли быть Питером Пэном, если бы только это было возможно; но поскольку мы, увы, взрослеем, стареем и умираем, дело в корне меняется. Впрочем, дело меняется также и в позитивную сторону: мы хотим любить и быть любимыми не только так, как в детстве. Мы стремимся к более полной любви, к недоступной Питеру Пэну широте и глубине опыта.

Почему мы должны стремиться к реальности в искусстве? Ведь искусство — это явно область Питера Пэна.

В искусстве нас явно никто и ничто не принуждает быть взрослыми. Какие могут быть возражения против ходячего мнения, что в романе или пьесе мы хотим видеть источник удовольствия?

Обычно на этот вопрос отвечают так: зная, что необходимо глядеть в лицо реальной действительности, мы возводим наше умение взглянуть ей в лицо в ранг высокой добродетели, с которой можно поздравить себя, — как будто мы ради реализма благородно приносим в жертву собственное удовольствие! Подобный образ мышления породил свои клише вроде эпитетов «непреклонный», «беспощадный» или «бескомпромиссный» реализм, которые как бы подразумевают, что мрачную литературу приходится принимать, несмотря на всю ее непривлекательность.

Что можно сказать в этом плане о финале «Короля Лира»? Наслаждаемся ли мы им? В восемнадцатом веке отвечали на этот вопрос категорическим «нет» и заменяли шекспировский финал счастливой концовкой. Наслаждались ли бы мы с вами этой концовкой больше, чем шекспировской? И если нет, то почему? Разве может доставить удовольствие зрелище мучительных страданий? Этот классический вопрос теории драматургии ставили перед собой в восемнадцатом веке Юм и Шиллер.

Прямое отношение к ответу на этот вопрос имеет главная идея книги Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному».

По Фрейду, реальная действительность причиняет нам боль. Вот почему мы устраним из нашего сознания столь многие наши реакции на нее. Реальная действительность вызывает у нас чувство вины и поэтому порождает ощущение тревоги, беспокойства. Напоминание о реальной действительности обостряет чувства вины и беспокойства. Вот почему прямое такое напоминание было бы в искусстве чем-то нежелательным, неприятным, ибо боль определенно не доставляет человеку удовольствия.

Теория Фрейда сводится к тому, что нас можно склонить к принятию напоминания о такой боли с *помощью подкупа*. Этот подкуп состоит в некоторой толике безобидного удовольствия — такого удовольствия, которое не

затрагивает никаких сокровенных внутренних пружин и не возбуждает тревоги. Коль скоро мы позволили себя подкупить — Фрейд называет этот подкуп предудовольствием, — мы несколько ослабляем свою бдительность. Мы готовы рискнуть и обречь себя на беспокойство ради того удовольствия, которое мы испытываем в результате исполнения какого-то из наших запретных желаний. Когда нам рассказывают анекдот, наступает момент, в который нас внезапно охватывает волна именно такого удовольствия. В этот момент мы смеемся. Рассказывание анекдотов представляет собой искусство, и притом — оставляя в стороне тот факт, что не все виды искусства смешат нас, — искусство типичное. Всякое искусство как бы вскрывает недоступные при обычных условиях источники удовольствия, причем наши защитные механизмы настолько сильны, что любой вид искусства сталкивается со стратегической проблемой высвобождения удовольствия... Эту теорию, которую я применил по отношению к фарсу, можно также использовать и применительно к мелодраме.

Мы, похоже, не в очень большом восторге от авторов заурядных викторианских мелодрам, но нельзя не признать, что их работа требовала известной тонкости.

Их психологическая задача состояла в том, чтобы возбудить в сердцах зрителей легкую тревогу. Если никакой тревоги не возникало, сердца зрителей не трепетали от волнения.

Если тревога оказывалась слишком сильной, публика, не видя в такой мелодраме никакого для себя развлечения, покидала зрительный зал. Нетрудно заметить, какие именно элементы мелодрамы вызывали тревогу: ужасающие сюжетные положения; жуткие опасности, грозящие героям; враждебность всего мира и злокозненность злодея. С помощью чего удерживал автор мелодрамы все эти элементы под контролем? С помощью отдаления от реальности и ухода в экзотику — как с точки зрения географии, так и с точки зрения стиля. Он как бы успокаивал зрителя: не бойся, все это не про тебя. Именно против этой «отдаленности» мелодрамы ополчался Золя. Он был готов как только можно сильнее тревожить зрителей. Утверждая, что он отстаивает натурализм, Золя

критиковал мелодраму с позиций поэта-трагика: он стремился вплотную подойти к понятию вины, пусть даже за счет возбуждения тревоги у зрителей.

Но как же можно заставить нас, зрителей, разделять подобное стремление? Человеческой природе свойственно стремление к удовольствию; иными словами, удовольствие — это объект естественнейших желаний человека. Если последний желает боли, то, значит, он получает от нее еще большее удовольствие — вспомним хотя бы явление мазохизма. Итак, наше желание может быть вытеснено только другим, более сильным желанием. Расхожая этика — бойскаутская, ротарианская, университетская — проповедует, что наше желание взглянуть в лицо реальной действительности более естественно и истинно, чем беспечное желание получить удовольствие. Из речей государственных деятелей вытекает как нечто само собой разумеющееся, что всем нам, патриотам своего отечества, от природы присуще профессиональное умение смотреть в глаза реальным фактам. И если вдруг нам случится пренебречь этим умением, то некоторой толики риторики, такого морализаторского шантажа будет достаточно, чтобы возродить в нашей груди дух героической отваги. На помощь призывается «сила воли», которая шепчет нам: «Желание желать уже есть желание».

Те же, кто изучает человеческую природу, напротив, склонны полагать, что исполнению естественного желания познать обычно препятствует отсутствие соответствующего желания смотреть в лицо действительности. Это противоречие стало источником одного из архетипных трагедийных конфликтов, который получил классическое воплощение в софокловском «Царе Эдипе». Желание посмотреть в лицо реальной действительности может появиться у нас только в том случае, если нам предложат особые приманки. Фрейд, как я уже говорил, проанализировал две из них: предудовольствие, порождаемое красотой (привлекательностью художественной формы), и гораздо более глубокое удовлетворение, исчерпываемое из глубинных, сокровенных источников, которое состоит в высвобождении загнанных внутрь тревог, во вкушении запретного плода.

Другой путь к установлению истины в данном вопросе, возможно, состоит в исследовании *желания оправдаться*. В отличие от мелодрамы и фарса трагедия и комедия посвящают себя проблематике справедливости. Этот факт имеет для зрителей огромный эмоциональный интерес, потому что одно из сильнейших наших желаний состоит не в том, чтобы быть правым, а в том, чтобы быть оправданным. Острота этого желания обусловлена нашим ощущением, что нам нет оправдания. Как говорил Ювенал, «ни один виновный человек не бывает оправдан вердиктом своего собственного сердца, и в этом — первейшее его наказание». Каждый виновный человек — а это все равно что сказать «каждый человек» — готов всю жизнь добиваться для себя оправдательного приговора, с которым он сам в глубине сердца никогда не согласится. Изучение этого своеобразного противоречия стало трудом всей жизни для Франца Кафки.

Стратегия комедии состоит в том, чтобы переложить нашу вину на действующих лиц пьесы. *Мы* остаемся в стороне. *Они*, пользуясь терминологией Брехта, «очуждены» от нас. С другой стороны, трагедия связана с наиболее прямым, искренним и полным отождествлением с виной, которое только можно встретить в искусстве. Динамика трагедийного сюжета соответствует настойчивости наших попыток доказать невиновность. Страстность трагедийного красноречия соответствует настойчивости нашей мольбы о вынесении оправдательного приговора.

Но все эти попытки и мольбы тщетны. Их успех мог бы быть приобретен только ценою отказа от справедливости. Герой трагедии *действительно* виновен. Вина — это его *raison d'être*. Тогда как в мелодраме мы отождествляем себя — как это ни смешно! — с невинностью и как бы живем под постоянной угрозой злодейства других людей, в трагедии мы отождествляем себя с виной и живем в конфликте — ну, с кем же? Тот, кто отождествляет себя с виной и отдает себя во власть чувства вины, уже решил в сердце своем, что преступник — это он сам.

Можно не соглашаться с теорией трагедии, предложенной Шопенгауэром, в целом (она изложена в третьей книге его труда «Мир как воля и представление»), но нельзя

не признать весьма глубоким его утверждение о том, что в основе всех преступлений трагедийного сюжета лежит преступный акт появления на свет. Прямое отношение к рассматриваемому вопросу имеет и христианское учение о первородном грехе: «Я добиваюсь своего оправдания, но уже признал, что оправдания мне нет».

Понимание готовности автора трагедии с большой силой апеллировать к чувству вины и тем самым вызывать у зрителей глубокую тревогу помогает более живо представить себе легкую, мгновенную и приятную привлекательность нетрагедийной драматургии — в особенности мелодраматической. В трагедии человек является и ангелом и зверем, которые сошлись в жестокой схватке. Ужасно! Куда приятнее было бы отождествлять себя с ангелами и взваливать вину за все несчастья на дьяволов! Именно по этому пути и идет автор мелодрамы. В этом состоит назначение мелодрамы. В этом же, кстати, и заключается причина того, что для большинства людей, за исключением поэтов, критиков и прочих не от мира сего, мелодрама, несомненно, важнее трагедии. «Мир — это мое представление!» — доносится слабый голос философа со страниц его труда. «Нет, мир — это наша мелодрама!» — громогласно возражает ему с трибуны государственный деятель, которому вторит толпа обывателей. Вот так и пишется история, на каждой странице которой против нас, ангелов, строят козни дьяволы, принадлежащие к противостоящему нам классу, расе или стране.

Поэт, критик и философ смотрят в лицо действительности, но не оказывают на нее самое почти никакого воздействия. Государственный деятель и послушная ему толпа манипулируют общественно-политической стороной действительности с помощью сюрреалистических фантазий, в которые они, вероятно, даже верят. Не отсюда ли берется монолитная искренность, позволяющая им с серьезным видом городить несусветный вздор? Всякий, кому пришлось пережить хотя бы одну из затевавшихся ими войн, крепко запомнил, как государственные мужи обеих воюющих сторон не уставали повторять: наша сторона победит, *потому что она стоит за правое дело*. Ведь в фантазиях, где все люди делятся на злодеев и героев, —

то есть в фантазиях мелодраматических, — победа героев не вызывает никакого сомнения.

Как осложнила бы Маргарита Готье жизнь своему создателю — Дюма, если бы она, будучи той, кем она была, не только совершила свой красивый поступок, но и жила бы себе потом припеваючи! Поэтому с мстительным апломбом истинно добродетельного человека автор отправляет ее в последнем акте на тот свет. Чем еще раз демонстрируется, что возмездие за грех есть смерть и что, напротив, вознаграждается только добродетель. Дух современности проявился здесь главным образом в замене виселицы чахоткой.

Само собой разумеется, что, когда подлинную нравственность приравнивают к своекорыстию, от нее ничего не остается, а драматургия — и это интересует нас сейчас прежде всего — утрачивает одну из главнейших своих тем — тему *конфликта* между этикой и своекорыстием. Рассмотрим, к примеру, классический и неперенный случай такого конфликта — конфликт между Любовью (своекорыстие) и Честью (этика). Если мы будем исходить из того, что Любовь всегда благородна и что любое неблагородное чувство к женщине есть не любовь, а вожделение, то окажется, что сущность *drama de hono*r — «драмы чести» — вышелушена как ядро из ореха. Если, как я доказывал выше, мелодрама вполне жизненна в определенных пределах, то пределы эти весьма узки и, чтобы выйти из них, нужна трагедия.



ХАРАКТЕР В КОМЕДИИ И ТРАГЕДИИ

Нигде, пожалуй, различие между высшими и низшими формами не проявляется с такой наглядной очевидностью, как в характере их действующих лиц, в воссоздаваемом ими образе человека. Если в фарсе нам показывают плутов и простаков, если в мелодраме нам показывают злодеев и героев, то кого же показывают нам в комедии и трагедии? По-моему, наилучший краткий ответ на этот

вопрос сведется к следующему: в комедии и трагедии нам показывают все тех же четырех персонажей, только в более сложной форме.

Это отнюдь не значит — в более натуралистической форме. Мы привычно представляем себе более серьезные формы как смягченное и приближенное к реальности подобие форм менее серьезных. Нам свойственно полагать, что трагедия и комедия, как мы выражаемся, «ближе к действительности», причем под этим мы подразумеваем «более достоверны», «более правдоподобно отражают повседневную жизнь», «находятся в большем соответствии со здравым смыслом», то есть «более реалистичны и респектабельны». Но это ходячее мнение не имеет под собой никакого основания. Персонажи Бена Джонсона и Мольера так же экстравагантны, как и известные к моменту их создания традиционные типы. Сплошь и рядом эти персонажи отличались еще большей и совершенно своеобразной экстравагантностью.

Наиболее известным вкладом Бена Джонсона в драматургию было четкое применение «теории нравов» к комическому характеру. Устами одного из персонажей комедии «Каждый без своей причуды» Бен Джонсон высмеивает характеры, выражающие только эксцентричность или только глупость, и предлагает собственное объяснение характера, которое я просто не могу не процитировать вторично:

Когда одно какое-либо свойство
Настолько завладеет человеком,
Что и дела его, и ум, и силы,
И все сплетенье чувств направит
Одним путем, то это и есть нрав.

Хотя изображаемые Джонсоном персонажи не являются ни «подлинными людьми», ни «индивидуумами, отличными от типов», в том смысле, который принято вкладывать в эти понятия ныне, Джонсон — на свой манер — стремился изобразить всего человека. Это значило для него привести в движение и дела его, и ум, и силы. Вольпоне более сложен, чем персонаж фарса, не в силу тех или иных биографических подробностей или

диагностического анализа, а в силу своей эмоциональной полнокровности. Его алчность — это не притворство и не симптом, а всемогущая страсть.

Так же как и герои Джонсона, главные действующие лица в пьесах Мольера — это не просто эксцентричные фигуры, но и одержимые, безумцы, которыми всецело овладела какая-то идея, ставшая навязчивой мыслью, манией, иступленной страстью. Именно эта напряженная страстность создает особую эмоциональную атмосферу в пьесах обоих драматургов.

Отправным пунктом в «Тартюфе» является пара традиционных типов — плут и простак, обманщик и глупец, — предстающая в обличье ханжи-святоши и его легковой жертвы. Уже само это противопоставление таит в себе такую взрывную силу, что многие исследователи оказываются неспособными заглянуть дальше него, так что в их произведениях можно встретить и рассуждения о том, что Мольер обрушивается только на ханжество, но никак не на религию, и высказывания, клонящиеся к тому, что быть Тартюфом — значит ни во что не ставить религию и использовать ее только как прикрытия для сугубо денежных махинаций.

В пьесе картина осложняется вполне реальной похотливостью Тартюфа. Эльмира является для него отнюдь не просто средством к достижению цели обогащения. Он испытывает плотское вожделение, о чем мы начинаем подозревать с момента, когда он слишком увлекается, критикуя декольте. В силу этой причины он несколько теряет как образ законченного негодяя, но зато многое приобретает как драматический характер.

Да и ханжа ли Тартюф вообще? Разве нельзя предположить, что его религиозность вполне искренна и что он, подобно прочим верующим, впадает в грех, ведая, что творит? Разумеется, он обманывает людей вполне сознательно. А не обманывает ли он бессознательно и самого себя? Ведь у Тартюфа, если на то пошло, такая же великолепная «линия разговора», как у любого диккенсовского персонажа, а главное назначение комической «линии разговора» — это самообман. Слова создают выдуманный мир.

Те, кто склонен считать, что пьеса «Тартюф» не наносит никакого ущерба религии, наверно, не принимают в расчет Оргона. Образ Оргона служит наглядной иллюстрацией того, какими опасностями чревата вера. Оргон является восторженным поклонником отрешенной от земных дел набожности, которую проповедовали во времена Мольера все благочестивые верующие. Мольер довольно подробно останавливается на этом, дабы суть дела не ускользнула ни от чьего внимания. Хотя в какой-то момент Тартюф оказывается во власти вождения, это вообще-то человек отнюдь не пылкого темперамента. Эмоциональный настрой пьесы создает главным образом Оргон, ибо не ханжество, а религиозное рвение является подлинной мишенью насмешки Мольера. Если бы это была комедия нравов, то «нравом» оказалось бы здесь одно из двух: фанатизм или вера. Но что именно? В этой неопределенности и заключается вся скандальность этого снискавшего скандальную славу шедевра. Образ Оргона создан методом, не имеющим ничего общего с методом современного натурализма. Оргон откровенно смешон, нелеп и т. д., как написал бы любой нью-йоркский газетчик, давая пьесе отрицательную рецензию. Но при всем том этот характер далеко не прост. Можно открывать и до бесконечности обсуждать все новые и новые его стороны. Оргон остается загадкой, и уж во всяком случае это роднит его с «подлинным человеком».

Сложность влечет за собой неясность, неопределенность. С еще большей наглядностью, чем в комедии, это проявляется в трагедии. Что происходит в трагедии с героями и злодеями мелодрамы? Трагедийный герой на самом деле героичен, тогда как в герое мелодрамы подлинного героизма нет. С другой стороны, тогда как герой мелодрамы являет собой воплощение добродетели и посему всегда поступает правильно, герой трагедии в какой-то важнейший момент совершает ложный шаг, на который его толкает, согласно одному из объяснений трагического, «фальшь в душе».

Как мы убедились, наибольший интерес вызывает в мелодраме образ злодея. Именно наличие в стандартных мелодрамах злодея, развлекающего или устрашающего

зрителей, как-то компенсирует собой скучные поступки и еще более скучные речи героев и героинь.

Так уж люди устроены, что их интересует порок в чистом виде и в общем-то совсем не интересует воплощенная добродетель. Лучшие создатели мелодрам, конечно, понимали это. Возьмем, к примеру, Шекспира. Если допустимо говорить о «Ричарде III» как о мелодраме, то героем произведения — не главным действующим лицом, а персонажем, воплощающим добродетель и приходящим на помощь, — является Ричмонд, причем ему отводится совсем незначительная роль где-то в самом конце пьесы. Ричмонд необходим для полноты мелодраматической картины, но он представляет собой не больше чем, так сказать, мазок контрастирующего цвета где-то в уголке композиции.

В мелодраматических произведениях Чарльза Диккенса «герой» может играть и более значительную роль, но это ускользает от нашего внимания, потому что обычно он является пассивным центром действия. Мистер Мердстоун и его сестра неизменно занимают доминирующее положение в каждой сцене, в которой они появляются, накладывая на нее отпечаток своей личности, тогда как Дэвид Копперфильд — это буквально любой ребенок, с которым могли бы приключиться подобные вещи: Диккенс, с которым они (в какой-то мере) приключились в действительности; читатель; вообще кто угодно. Дэвид не является трагедийным героем, он не принадлежит даже к числу запоминающихся диккенсовских персонажей, но он представляет собой именно то, чего требует контекст. Примерно то же самое можно сказать и о бесцветных молодых людях, фигурирующих в многочисленных мелодрамах, создававшихся специально для сцены.

Что касается злодеев, то в подтверждение той точки зрения, что трагедия может обойтись без них, обычно приводят хорошо известные строки из «Современной любви» Джорджа Мередита:

...нам утро не вернет того,

Чего лишились мы. Греха, поверь, не вижу:

Смешалось зло с добром. В трагедии, ей-ей,

Нужды в злодее нет! Сюжет страстями движим:
Нас фальшь в душе предаст, а не злодей.

Совершенно справедливо. Но даже в этом отрывке, — который, кстати, никогда и не мыслился автором как изложение теории драматургии, — ни прямо, ни косвенно ничего не говорится о том, что, дескать, трагедия не может или даже не должна использовать образы злодеев. Непримируемая «антизлодейская» настроенность свойственна не трагедии, а натурализму. Трагедия и мелодрама гораздо ближе друг к другу, чем к натуралистической литературе.

Ни один автор, пишущий о драматургии, не может сбросить со счетов драматических злодеев, потому что их не сбрасывали со счетов величайшие из драматургов. И если Ричард III — это злодей мелодраматический, то Яго — злодей трагедийный. В чем же различие между ними?

Разумеется, никак уж не в большей натуралистичности и заурядности образа Яго. На мой взгляд, различие это имеет два аспекта: различие в нашем отношении к ним и различие в глубине. Мы посмеиваемся над Ричардом, хотя он редко бывает остроумен. Яго, как правило, бывает остроумен, но если мы и смеемся, то это смех не слишком веселый: шутки шутками, а самого его мы принимаем всерьез.

Таково различие в нашем отношении к этим двум персонажам. Труднее охарактеризовать различие в глубине образов. Начнем с того факта, что читателям и почитателям романов Яго кажется плоским, необъемным персонажем, потому что он недостаточно посредствен и потому что добро и зло в нем не перемешались поровну, как перемешиваются эти качества, по нашему убеждению, у большинства наших знакомых в жизни и в литературе. Действительно, образ Яго создан отнюдь не путем выписывания ярких индивидуальных черточек, которое, как внушает нам роман, одно только и может претендовать на правдивое отображение жизни и человеческих характеров. Но, отбросив предубеждение, навязываемое романом, мы можем назвать образ Яго не плоским, а глубоким. Для того чтобы создать Яго, Шекспир

должен был глубоко погрузиться в трясину зла. Характер Яго слеплен из этого липкого болотного ила. Зло, сосредоточенное в характере Ричарда III, всегда воспринимается нами в какой-то степени как нечто придуманное «для забавы»; зло, заключенное в Яго, — это нечто вполне реальное и абсолютно серьезное. А в век Адольфа Гитлера мы в меньшей степени, чем наши отцы, склонны считать, что такой чрезмерный в своем злодействе, даже чудовищный персонаж, как Яго, не находит себе реального соответствия в окружающей нас действительности. Сравните-ка его с некоторыми главарями нацизма, и вы убедитесь в том, что Яго куда как привлекательней.

Некоторые исследователи драматургии склонны относить падение Отелло только за счет злодейских козней Яго. Подобная интерпретация превращает данную пьесу в мелодраму. На самом же деле Шекспир искусно разделяет ответственность между Яго и Отелло. Яго подстрекает, но Отелло повинен в том, что легко становится жертвой подстрекательства. Не будь любого из этих факторов, и несчастья бы не произошло. Это только в мелодраме герои бывают полностью невинны, абсолютно здоровы и цельны. Поэтому они так эфемерны, нереальны. Отелло не в ладу с самим собой. Он не видит себя со стороны — он драматизирует себя. Он добродетелен, он полон обаяния, но он слишком легко оказывается во власти разрушительных страстей — таково было представление Шекспира о темпераменте человека с черной кожей. Яго играет на страстях Отелло, и тот неистовствует в слепой ярости. Как и Гамлет, Отелло обнаруживает добродетели и слабости, неподходящие для конкретной ситуации, в которой он находится. Многие склонны не замечать недостатков Отелло. По-моему, мы слишком поспешно и невнимательно прочитываем последние сцены. Наш век отмечен дикой расовой ненавистью. А это помимо всего прочего означает, что ныне хорошие, тактичные люди больше всего боятся, как бы не оказаться причастными к ней — например, они отрицают тот факт, что Отелло — варвар, дикарь. Но факт остается фактом. Яго и Отелло олицетворяют собой пороки цивилизации и пороки варварства.

Притом мы склонны отрицать не только это, но и нечто более важное. Конечным следствием натурализма да и вообще всей современной жизни является стремление «сделать более натуралистичными» и смягчить трагедию и комедию в целом. На подмостках театров мы видим славного, милого Отелло в исполнении Поля Робсона и славного, милого Гамлета в исполнении Мориса Эванса. Многие театральные рецензенты настаивают со страниц газет на том, что главные персонажи пьесы должны быть не только «жизненно достоверными», но и «симпатичными». Это требование ставит в весьма затруднительное положение старых мастеров, чьи персонажи неправдоподобны и если не всегда антипатичны, то, уж во всяком случае, предосудительны, эксцентричны и болезненны.

Нам могут возразить, что современный театр тоже внес свою лепту в изображение болезненной психики и что состав действующих лиц современной пьесы все больше и больше напоминает список больных в клинике. Но это возражение не по существу. В пьесах, идущих на Бродвее, упор делается на то, что все эти нервнобольные в глубине души славные, хорошие люди. Неврозы понадобились фактически только для того, чтобы сообщить «жизненную достоверность» персонажам, главная сущность которых — их «симпатичность». Напротив, в «Вольпоне» все персонажи непривлекательны, все они больные, причем не в той степени, в какой это придавало бы им достоверность, а в гораздо большей — тут они оказываются на грани *неправдоподобия*. Персонажи Бена Джонсона представляют собой резкие отклонения от нормы. Действительность его пьес — сумасшедший дом.

Но ведь это, скажете вы, не трагедия, а комедия, да еще самого грубого типа. Верно. Но и трагедия тоже занимается исследованием болезненного. «Макбет» может сначала показаться историей банального преступления, совершенного по банальным и даже разумным мотивам (стремление быть государем), но к моменту, когда Шекспир ставит последнюю точку, на наших глазах совершается процесс полнейшего распада личности двух людей. Мы видим, как страх превращает храброго солдата в тря-

сущийся комок нервов. Мы видим, как ужас разрушает психику женщины, которой, казалось бы, ничто уже не страшно. Политическое убийство, с которого начинается пьеса, — ничто в сравнении с совершаемым позднее убийством малолетних детей Макдуфа. Пьеса представляет собой путешествие на край ночи. Драматурги-модернисты, начиная от ранних натуралистов и кончая битниками, стремились именно к такому впечатляющему изображению болезненного, но это редко им удавалось.

О болезненном в «Гамлете» и в «Царе Эдипе» нам протрубили за последние полстолетия все уши, но разве две эти пьесы являются каким-то исключением? Эдмунд Уилсон усмотрел психопатологию в гноящейся ране Филоктета, а также в чрезмерной любви Антигоны к брату... Но я употребляю слово «болезненный» не только применительно к таким симптомам и символам, на которых сосредоточивают свое внимание психоаналитики. Я имею в виду нечто более обычное и вместе с тем более серьезное.

Достаточно хотя бы бегло ознакомиться с характерами в трагедии и в комедии, чтобы убедиться в том, что оба этих жанра исследуют крайние отклонения от человеческой нормы, крайние нарушения душевного равновесия. Говорить об узости трагедии и комедии было бы, пожалуй, неправильно, и все же нельзя не отметить, что их интерес к человеческой природе ограничен одной определенной областью: они интересуются исключительно крайними случаями.

Особенно это бросается в глаза при сравнении трагедийных и комедийных характеров с психически здоровыми персонажами такого, скажем, произведения, как «Война и мир» Толстого. Впрочем, лишь очень немногим писателям не свойствен интерес к болезненному и крайнему в человеческой психике. С годами этот интерес заметно возрастал и у самого Толстого, начиная от исследования трагической истории супружеской неверности в «Анне Карениной» и кончая анализом страшных преступлений во «Власти тьмы» и в «Воскресении».

Во Франции эпохи классицизма царила «более здоровая» идея трагедии — трагедии героической в популярном

смысле изображения мужественных подвигов, совершаемых в нравственной, духовной области. Корнель, герои которого нравственно всегда оказываются на недостижимой высоте, наделял их поистине невероятным величием души. По этой причине его произведения нередко поражают нас отсутствием в них элемента трагедийности.

Впрочем, на самом деле далеко не все обстоит с творчеством Корнеля так просто. Хотя он и был наделен способностью воображать поступки почти сверхчеловеческого благородства — притом он действительно *воображал* их, а не просто излагал в пышных выражениях, — он был слишком хорошим драматургом, чтобы не следовать туда, куда вело его Действие; подчас оно заводило его бог знает куда. Так, в «Горации» брат, узнав, что его сестра не очень обрадована победой, одержанной лично им и его отечеством, потому что на поле брани пал ее жених, выступавший на стороне противника, — убивает ее. Вопрос о том, можно ли считать этот поступок оправданным, представляется независимо от характера аргументации в его защиту по меньшей мере проблематичным. Объяснения, даваемые в последнем акте, мало что объясняют. Невольно напрашивается мысль, что убийство это совершается не по тем или иным мотивам, а под влиянием импульса, в конечном счете — импульсивного побуждения самого Корнеля. «Великий и искусный» Корнель, рационалист до мозга костей, человек, вся жизнь которого представляется, если судить по многочисленным его произведениям, одним долгим романом с собственным высшим «я», переживал, как и все люди, свои моменты безумия. Все-таки было в нем что-то и от Клейста. И всякий раз, когда дремал морализатор, раскрывал свои карты драматург.

О Расине же вообще можно было бы не говорить. Правда, в его творчестве есть корнелевский элемент. Более того, он дал свою собственную разработку образа героя (или героини), совершающих подвиг самопожертвования. Но Береника и Андромаха менее характерны для него, чем Гермiona и Федра. Подобно главным героям Шекспира, герои Расина являются рабами собственных страстей — в данном случае рабынями одной-единственной

страсти, эротической. В пьесах Расина вождение унижает и разъедает душу с еще большей силой, чем в пьесах Шекспира. Тогда как безумная плотская страсть Антония по крайней мере дает в качестве утешения мечту, почти такую же грандиозную, как мечта об обладании империей, безумная плотская страсть Гермiony и Федры несет им душевное опустошение, горе и отчаяние. Она пришла незваной, и ее невозможно превозмочь. Если Антоний считает, что он выиграл, утратив целый мир, у Федры нет такого утешения. Ее чувство к Ипполиту ей самой внушает ужас. Но она ничего не может с собой поделать. Животный инстинкт, душевная болезнь — назовайте как хотите — являются в этой трагедии воплощением судьбы.

Федра несет беду себе и другим, и Расин это знал. Она могла бы стать превосходной злодейкой нарочито болезненной трагедии в духе Уэбстера. Однако Расин поставил перед собой задачу придать болезненному привлекательность, еще больше усугубив тем самым болезненность. Вот что писала о Расине одна его современница:

«...в разговоре Расин не раз утверждал, что хороший поэт способен изобразить самые большие преступления так, что они будут выглядеть извинительными, и даже внушить сострадание к преступникам. А так как его собеседники отрицали возможность этого и даже пытались высмеять столь необычайное мнение, Расин, уязвленный этими насмешками, решил так изобразить трагедию Федры, чтобы вызвать сострадание к ее несчастьям. И он настолько преуспел в этом, что зритель больше жалеет преступную мачеху, чем добродетельного Ипполита».

Трагедия выше мелодрамы, причем многие считают, что ее превосходство заключается в большем здравомыслии. Уильям Арчер считал ее отличительной чертой «логичность и рациональность». Но на самом деле трагедия отнюдь не отбрасывает присущих мелодраме элементов причудливого, мрачного, болезненного. Она идет дальше в их использовании. Душевного надлома, патологии, губительных и чудовищных страстей в трагедии даже больше, чем в мелодраме.



СМЕРТЬ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

Общераспространенное определение того или иного слова, так же как и общераспространенное понимание того или иного предмета, постоянно выводит из себя специалиста, но всегда представляет огромный интерес само по себе и, как правило, служит идеальной отправной точкой для исследования. Общераспространенное понимание трагедии и комедии сводится попросту к тому, что у первой конец несчастливый, а у второй — счастливый; первая кончается смертью, а вторая — свадьбой, предвещающей рождение; первую поэтому символизирует скорбная, плачущая маска, а вторую — маска веселая и смеющаяся. Все эти соображения очень жизненны и основательны.

Трагедия имеет дело со смертью. В одной из предыдущих глав я уже говорил о том, что изображение смерти в литературе представляет собой трудную проблему в том смысле, что никто — ни автор, ни читатели, ни зрители — ее не испытал. Смерть — это небытие, а говорить о постижении небытия — это все равно что говорить об обладании пустотой. Поэтому, утверждая, что поэт анализирует смерть, мы можем иметь в виду только одно: он анализирует не смерть, а что-то иное — нечто, оставляющее впечатление, что это — не что иное, как сама смерть. Сама смерть непостижима, но ее окружают вполне постижимые факты жизни. Мы не можем знать, что такое смерть, но мы имеем о ней какие-то понятия, представляем ее в своем воображении. Непостижимость смерти уже сама по себе наполняет сознание совершенно конкретным содержанием в виде страхов и предположений — пожалуй, можно и не цитировать известнейший монолог Гамлета для доказательства этой мысли.

Поскольку людям свойственно считать, что они понимают то, чего на самом деле они не понимают, смерть как представление, как воображаемый факт деятельно присутствует в человеческом сознании. Было бы ошибкой полагать, что мысли о смерти возникают лишь во время

похорон да поэтических чтений. Ранее я довольно подробно говорил об элементе драматического в повседневной жизни, а теперь я позволю себе высказать два-три соображения о смерти в повседневной жизни, имея в виду отнюдь не тот факт, что каждый день умирают люди, хотя это, конечно, тоже верно, а то обстоятельство, что даже когда никто вокруг не лежит на смертном одре, мысль о смерти ежеминутно присутствует в сознании живущих.

«Я умираю каждодневно», — говорил апостол Павел. Наше мироощущение таково, что мы как бы постоянно испытываем маленькие смерти. Погружение в сон — это маленькая смерть. Расставание — это маленькая смерть. В обоих случаях мы отказываемся от какой-то частицы своей жизни, а лишаться чего-то — это всегда значит умирать. Когда вы бросаете курить, в вашем лице умирает заядлый курильщик. Вспомним строки Эмерсона:

Утраты — вот суть умиранья;
Это медленный путь на закланье;
Это с миром своим расставанье
И звезды за звездой угасанье.

Принято считать, что бессмертие — это фантастическое представление, построенное на реальном факте смерти. Но в воображении смерть вполне можно представить себе как частный вывод из общей идеи бессмертия или возрождения к новой жизни. «Новое возникает, — говорит Сантаяна, — только вследствие смерти чего-то другого». Иначе говоря, мы должны умирать, для того чтобы жить: если бы смерти не было, нам пришлось бы ее выдумать. Это высказывание применимо и по отношению к нашим личным большим психологическим проблемам. Все они сводятся к одной проблеме — проблеме нежелания расстаться с определенными привычками, нежелания умирать. В идеале мы должны бы были уметь сбрасывать с себя привычки, подобно тому как змея сбрасывает с себя кожу. Мы должны были бы быть виртуозами искусства умирать. Но ведь человек — это больное животное, и когда мы говорим, что он не умеет жить, мы имеем в виду, что он не умеет умирать. Он предпочитает такую форму жизни в смерти, как жестокий невроз.

Если все это — сплошные аналогии и метафоры, то что можно сказать о фактической смерти нашего бренного тела? Если сама по себе она — загадка, то в какой степени связанные с ней предположения, страхи и фантазии пронизывают нашу повседневную жизнь? Толстой говорил, что если человек научился думать, то, о чем бы он ни думал, он думает о своей собственной смерти. Наша первая реакция на это высказывание может быть передана примерно в следующих словах: «Нет, неправда, совсем наоборот: люди стараются не думать о смерти, они всячески избегают мыслей о ней». Оба утверждения с разных сторон определяют одну и ту же ситуацию. Смерть постоянно находится поблизости, каждый ощущает ее дыхание, но тогда как одни приемлют мысль о смерти, другие ее отталкивают.

Но отталкивать не значит игнорировать. Избегать чего-то отнюдь не значит поступать так, как если бы этого «чего-то» вовсе не существовало. Уклонение, подобно охватывающему фланг маневру в военной стратегии, представляет собой лишь менее непосредственный способ столкновения.

Этим я вовсе не хочу сказать, что между теми, кто гонит мысль о смерти, и теми, кто размышляет о ней, нет никакой разницы. Напротив, все философские и религиозные учения могут быть разделены на основе этого различия на принимающие и не принимающие смерть всерьез. Некоторым формам восточного мистицизма свойственно отношение к смерти как к чему-то несущественному; вследствие этого не слишком большое значение придают они и жизни. Жизнь мыслится последователями этого мистицизма просто как мост в вечность, а смерть — как ворота по другую сторону моста. Понятие «христианство» включает в себя ныне такое множество различных вероучений, что просто нет никакой возможности с определенностью говорить о позиции христианства в данном — да, пожалуй, и в любом другом — вопросе, но можно, не боясь ошибиться, сказать, что некоторые христианские вероучения, усвоившие философию отрешенности от мирской жизни, характерную для мистицизма Востока, не принимают смерть всерьез.

Одно можно утверждать с полной уверенностью: отношение трагедии к проблеме смерти диаметрально противоположно. Ходячее мнение о трагедии соответствует действительности: она и впрямь уделяет смерти огромное внимание, идет на эту проблему в лобовую атаку и, следовательно, презрительно третирует все школы мысли, уклоняющиеся от рассмотрения смерти. Не комедия, а «христианская наука» является прямой противоположностью трагедии.

Речь идет не только о том, чтобы взглянуть в лицо своей собственной смерти, когда придет наш смертный час, но и о том, чтобы уже сегодня жить с мыслью о смерти в сознании. Рильке, говоря, что он носит в себе смерть, отнюдь не хотел сказать, что он болен. Он хотел сказать, что он не прячется от смерти. Он умел жить со смертью.

Подобно тому как маленькие смерти представляют собой прелюдии к возрождению, лицезрение одной-единственной большой смерти является в конечном счете утверждением жизни. Все дело в том, чтобы суметь жить с мыслью о смерти, а не *стать* мертвым, наложив на себя руки. Ведь самоубийца, возможно, лишает себя жизни именно потому, что мысль о смерти настолько ему нестерпима, что он ищет спасения от нее в подлинной смерти.

Перу Рильке принадлежит исполненная сострадания, но вместе с тем и сурового осуждения элегия на смерть поэта, покончившего с собой двадцати лет от роду. Элегия заканчивается следующей строкой: «Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles». — «Какие тут победы? Познать все до конца — лишь в этом суть».



«LA OSCURA RAIZ DEL GRITO»

Некоторые видят источник трагедии в ущербности героя, но со времен Ницше все чаще стали объяснять трагедию изъяном в самом мироздании, либо пороком в отношении человека к мирозданию, либо отсутствием у человека связи с мирозданием. По выражению Поля

Тилиха, выдержанному в ницшеанской традиции, «человек плохо приспособлен к мирозданию».

«Жизнь абсурдна», уверяют нас французские экзистенциалисты. По мнению Камю, символом всех усилий человека является миф о Сизифе.

Не знаю, нужно ли привлекать для объяснения трагедии все мироздание, и если да, то в какой степени. Ричардс однажды перефразировал строку Браунинга «Все в порядке с нашим миром» следующим образом: «Все в порядке с нашей нервной системой». Если перифразировка соответствует действительности, мы можем перефразировать слова «Неладное творится с нашим миром» как «Неладное творится с нашей нервной системой». В сущности, различие между этими противоположными утверждениями не столь велико, как это кажется. Если человек и мироздание не устраивают друг друга, мы можем по собственному выбору возлагать вину за это или на человека, или на мироздание. Когда мы жалуемся на то, что вселенная слишком велика, мы имеем в виду нашу неспособность вместить ее в своем сознании. Когда же мы жалуемся на то, что мы слишком малы, мы имеем в виду нашу неспособность привести себя в соответствие с мировым порядком вещей.

В таком исследовании, которым мы занимаемся в настоящий момент, явно не требуется, чтобы я постиг мироздание или хотя бы подверг его анализу. Вопрос о том, какую сторону комплекса «личность — вселенная» мы будем рассматривать, заранее решен в пользу рассмотрения нашего «я». В своем стихотворении «Две личины» Джордж Мередит писал о «потревоженных истоках пафоса», и вот мне кажется, что эмоциональная или психологическая сторона этой идеи несоответствия, неприспособленности, несоизмеримости как раз и состоит в подобной потревоженности. Поэт, создающий трагедию, до самой глубины своего существа проникнут тревогой, и он сообщает эту свою тревогу нам.

Другой автор, Фрай, говорил о «трагедийной дурноте», и в этом выражении заключен большой смысл, особенно если мы сохраним полное значение слова «дурнота» — «внезапный приступ нездоровья, слабости или боли, в

особенности поташнивания», согласно определению в словаре Уэбстера. Если трагедия не вызывает таких приступов дурноты, она не действительна. Без преодоления подобного тревожного смятения, без выхода за его пределы не могло бы с полной силой проявиться превосходство трагедии.

Порой приступ дурноты охватывает нас в момент, когда на героя обрушиваются тяжелые удары судьбы. Так, этот приступ наступал, когда царь Эдип в исполнении сэра Лоренса Оливье вскрикивал, узнав, что им совершено двойное преступление. Впрочем, приступ дурноты не всегда связан с какими-то конкретными моментами. Мы можем со всей определенностью ощутить его по прошествии многих сцен, так что мы затруднились бы сказать, когда он дошел до нашего сознания, тем более что последнее случается не всегда. Различны физические реакции людей на одни и те же раздражители: скажем, один бледнеет, у другого волосы становятся дыбом; аналогично этому у разных людей могут быть отличны конкретные оттенки ощущений и время их наступления. Вполне может статься, что трагедия имеет целью возбудить в каждом зрителе его собственную индивидуальную разновидность глубоко отрицательного чувства, каким бы это последнее ни было. Оно может даже принять форму отсутствия всяких эмоций, ибо у многих людей расстройство, потрясение выражается в том, что они как бы анестезируют свою душу, погружаясь в состояние бесчувственности. Но это само по себе является огромным шоком. Поток мыслей и ощущений обрывается, и приходит ужасающая душевная пустота. Эпитеты «ошеломляющий», «сногшибательный» принадлежат к числу тех многочисленных слов, которые мы употребляем в легкомысленной манере, но которые заслуживают вполне серьезного применения. Сродни такому душевному оцепенению и обморок, который был довольно частым явлением во времена викторианских трагиков. Вернейшим признаком полуобморочного состояния является головокружение. Пожалуй, головокружение представляет собой наиболее выразительную реакцию большинства. Эта мгновенная физическая реакция больше говорит о потрясении и смятении, чем любые слова.

В двадцатом веке наметилась тенденция засушивать трагедию, сводить ее только лишь к идеологической схеме, к «трагическому мировоззрению». Как таковая она имеет своих *адептов*, и весь этот взгляд на трагедию оборачивается чистой воды *полемикой*: идея трагедии используется в качестве палки для избиения противника. В Америке избиваемым противником является обычно либерал, которого обвиняют в чрезмерном рационализме и оптимизме, причем в качестве полемиста-обвинителя может выступать кто угодно, начиная от профессора богословия и кончая редактором журнала «Лайф». В Европе таким противником тоже может оказаться либерал, но в роли полемиста будет, скорее всего, политический деятель левого толка. Поскольку вся концепция трагического мировоззрения обязана своим происхождением главным образом Ницше, нелишне будет напомнить, что Ницше отнюдь не сводил трагедию к философии и позволял себе высказываться в таком, например, смысле:

«Построение сцен и конкретных образов передает мудрость более глубокую, чем та, которую поэт сумел вложить в слова и понятия».

Ему же принадлежат следующие слова:

«Ощущение трагического возрастает и ослабевает в зависимости от подъемов и спадов в чувственных восприятиях».

Слова Ницше служат мне поддержкой в предпринятом мною исследовании *жизни* драмы, где я, не отрицая того *идейного значения*, которое в конечном итоге заключает в себе всякое великое произведение драматургии, начинаю с анализа «низшей, грубой жизни» драмы — таких ее точек соприкосновения с нашим земным существованием, где оно дальше всего отстоит от идеологии и идеалов.

Гарсиа Лорка заканчивает свою пьесу «Кровавая свадьба» словами «*Za oscura raiz del grito*» — «темный корень крика». Этот образ лучше, чем любые абстрактные рассуждения, передает, какого эффекта добивается поэт — автор трагедии. И какой он выбирает для него момент: крик вырывается из груди там, где кончаются слова и терпение.

Именно к этой грани подводит нас поэт-трагик, и мы не рассуждаем о том, что мир абсурден, — мы вскрики-

ваем. Где таится темный корень крика? Поэт докапывается до него заступом драматического искусства: не одна только идея его произведения, но также и сюжет, характеры, диалог дают ответ на этот вопрос. Наиболее известен в мировой драматургии крик главного героя самой долговечной и известной из трагедий — «Царя Эдипа»; Что представляет собой темный корень этого крика? Дается целый ряд объяснений, и каждое из них — теория театра. Ибо корень крика — это корень самой трагедии.

Среди объяснений, дававшихся в двадцатом веке, особенно ярким и стройным было удивительное объяснение Фрейда, идущее гораздо дальше, чем это принято считать. Ведь в действительности интерпретация Фрейда отнюдь не сводит дело к особому случаю невроза, которым страдают немногие. По Фрейду, в душе каждого из нас постоянно живет нечто такое, что заставляет нас чутко реагировать на историю Эдипа. Это наглядно свидетельствует о присутствии прошлого в настоящем, трагического — среди обыденного, конечного — среди повседневного, дыхания смерти — на протяжении всей жизни.

Маргарет Фуллер однажды сказала, что она принимает мироздание, на что Томас Карлейль заметил: «Попробовала бы она не принимать!» Многие, похоже, полагают, что прав Карлейль, но Маргарет Фуллер могла бы напомнить, что трагедийные поэты — на ее стороне. Замечание Карлейля в конечном счете отдает чистой воды цинизмом. Он представляет человека слабым, маленьким существом, а мироздание — таким Фридрихом Великим, увеличенным в миллиард раз. Разве имеет какое-либо значение тот факт, что простой солдат «принимает» Фридриха Великого? Ведь король может расстрелять солдата в любой момент, когда ему заблагорассудится! Рассуждая подобным образом, Карлейль упускает из виду самое важное. Да, король властен убить солдата, но он не властен навязать солдату тот или иной взгляд на мир. Маргарет Фуллер не была обязана принимать мироздание. Прометей же не принимал его!

Даже Шопенгауэр отказывался принять его иначе как на том условии, что оно станет его идеей.

А что это значит — принимать мироздание? По максимальному счету это философия (принятие мироздания в силу предполагаемого понимания его) или религиозная вера (принятие мироздания на основе тех или иных теологических предположений о нем). Подобного максимального принятия не требуется от поэта — автора трагедии. С него достаточно и минимального принятия мироздания, без каких бы то ни было гипотез относительно его абсолютного смысла или относительно наличия либо отсутствия такового, — принятия тайны окружающего нас мира и нашего неведения, принятия неизвестного.

Если поэт-трагик не нуждается в том, чтобы философия или теология разъясняли ему тайну бытия, то, с другой стороны, ему не нужно и научное объяснение. Трагический взгляд на мир ни в коей мере не враждебен разуму, но он явно враждебен тому рационализму, который тщится убедить людей в том, что никакой тайны нет или что ее раскроют к концу следующей недели, когда будут произведены все необходимые измерения. Вот с каким осуждением характеризует один из шекспировских персонажей разрушительное научное мировоззрение:

«А говорят, что время чудес миновало! У нас развелись философы, которые все сверхъестественное и загадочное объявляют простым и обыденным. А из этого проистекает, что мы отгораживаемся мнимым знанием от мира и потрясающие явления считаем пустяками, тогда как следовало бы испытывать священный ужас» (5, 504).

Здесь налицо смелое противопоставление двух противоположных взглядов на мир, один из которых знаком нам и легко понятен, а другой несколько странен и даже непостижим. Объявлять потрясающие явления пустяками — это занятие науки, разрушающей веру в чертей и домовых. Но с какой стати должны мы испытывать священный ужас?

Ведь ужас — это плохо, не правда ли? Разве не ратуем мы за «освобождение от ужаса»? Именно так примется рассуждать логика. А психология, возможно, рассудит по-другому. В одном из писем Рильке писал:

«Тот, кому не доведется рано или поздно со всей определенностью — и даже с радостью — согласиться с присутствием ужасного в жизни, никогда не сумеет овла-

деть невыразимой полнотой могущества нашего существования; он так и будет бродить по краю жизни, и когда-нибудь, когда придет пора подводить итог, окажется, что он вовсе не жил, хотя и не был мертвецом».

Если трагический герой создается не одним только страданием, но и сопротивлением страданию, то и мы, зрители, не должны только лишь в ужасе отшатываться от ужасного — мы должны заглянуть ужасу в лицо. Как это ни парадоксально, чем больше мы приемлем ужас, тем меньше мы страшимся, — вот еще одно возможное значение слова «катарсис». Здесь мы имеем дело с силой, которую заключает в себе признание слабости, с храбростью, которую заключает в себе признание трусости.



БЛАГОГОВЕЙНЫЙ ТРЕПЕТ

Принятие страха не только ослабляет его, но и придает ему иной характер. Страх превращается в благоговейный трепет. Полностью отсутствуя в мелодраме, благоговейный трепет является особой формой страха, характерной для великой трагедии. Благоговейный трепет — это преображенный страх.

«Le silence éternel de tous ces espaces infinis m’effrayent». Эти слова Паскаля можно свести в переводе до полнейшей банальности: «Я боюсь безмолвной и бесконечной вселенной». О том, что страх в этом изречении Паскаля возвысился до уровня благоговейного трепета, красноречиво говорят строй фразы, слог, ритм: «Вечное безмолвие всех этих бесконечных пространств ужасает меня». Как и М. Фуллер, Паскаль приемлет мироздание. Паскаль был типичнейшим и величайшим трагедийным *мыслителем*: интеллектуальное представление приводило его в интеллектуальный ужас. Однако трагедийная поэзия возникает только тогда, когда интеллектуальный элемент, не уничтожаясь и не исчезая, сливается воедино с чувственным. Поэт должен вкоренять интеллект в чувственность, как это сделал господь бог при сотворении каждого из нас. Во второй части

гётевского «Фауста» есть великолепный пример поэтической передачи чувства трагического трепета. Благоговейный трепет испытывает сам Фауст, когда Мефистофель вручает ему ключ от обители Матерей. Для начала отметим, что Гёте насыщает эту сцену совершенно явной сексуальной символикой. Ключ, который берет Фауст, начинает расти у него в руке, блестит и сверкает. Мефистофель говорит Фаусту, что он должен, попав в подземный мир, тронуть ключом треножник, который проведет его к Матерям. Чтобы выбраться из обители Матерей, Фауст должен будет снова коснуться ключом треножника.

Хотя Гёте и известен своей любовью к абстракциям, Фауст говорит об охватившем его святом трепете отнюдь не в абстрактной манере. Уже при первом упоминании о Матерях он содрогается, охваченный смятением. Он содрогается вновь, когда начинает расти и сверкать ключ. Упоминание о Матерях приводит Фауста в ужас, и Мефистофель советует ему отказаться от намерения направиться в царство Матерей. Фауст же отвечает, что он не отшатнется от ужасного. Он предпочтет испытать ужас, чего бы это ему ни стоило:

Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl vertheure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure¹.

¹ Я не ишу покоя столбняка,
Способность потрясаться — высока,
И непривычность чувства драгоценна
Тем, что роднит с безмерностью вселенной.

Перевод Б. Пастернака. *Гёте. Фауст*. М.: Художественная литература, 1969, с. 264.

Нет, я застыть в покое не хотел:
Дрожь — лучший человеческий удел;
Пусть свет все чувства человека губит, —
Великое он чувствует и любит,
Когда святой им трепет овладел.

Перевод И. Холодковского. *Гёте. Фауст*. М.—Л.: Academia, МСМXXXVI, с. 72.

Слово «Schaudern» означает здесь благоговейный трепет, священный ужас, как это было совершенно правильно переведено в старом издании «Фауста» Кальвина Томаса, по которому изучали в юности это произведение многие английские читатели. «Способность потрясаться — высока». Какое удивительное утверждение, столь не похожее на все то, чему учат нас родители, учителя и даже священники! На немецком языке оно звучит даже еще более абсурдно: «Дрожь — лучший человеческий удел». Слово «дрожать», «содрогаться» уже дважды повторялось на протяжении этой короткой сцены. Фауст *содрогается* при упоминании Матерей, *содрогается* при виде растущего и сверкающего ключа, и вот теперь он говорит, что *содрогаться — это значит быть человеком*. Благодаря всему этому благоговейный трепет обретает вполне конкретную физиологическую форму.

«Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil». В этой строке сформулирована истина, чрезвычайно важная для понимания трагедии. До обновления или до искупления здесь, конечно, еще далеко, но налицо строй чувств с двумя противоположными началами: с одной стороны, собственно трепет, содрогание, испуг, ужас, смятение, а с другой стороны, приятие всех этих эмоций, ощущение того, что необходимо с достоинством переживать их, сознание того, что нет надежды избежать их и что отказ от такой надежды сам по себе служит лучшей из надежд.



СОСТРАДАНИЕ

О страхе сказано достаточно. А что можно сказать о жалости? Хотя сам Аристотель явно ставил перед собой цель выразить свою мысль совершенно бесстрастно, жалость в его известном высказывании отличается от страха в том отношении, что она представляет собой не просто реакцию, а реакцию похвальную, добродетельную. Добродетель же рождает порок. Чувствуя, что наша жалость исполнена добродетели, мы начинаем упиваться ею. Затем мы при-

ступаем к поискам потенциальных объектов нашей жалости. И эти объекты становятся нашими жертвами.

Поэтому в ходе истории цивилизации по отношению к чувству жалости выработалось весьма своеобразное отношение. В общем и целом жалость не утратила своей репутации чего-то положительного, хорошего. И тем не менее она взята под подозрение. А многие мыслители даже осуждали ее, подчеркивая, как правило, то обстоятельство, что жалость является по большей части жалостью к себе. Уильям Блейк добавляет, что жалость расслабляет, лишает сил: «Жалость рвет на части душу и отнимает мужество». Более того, Блейк подметил в жалости и «марксистский» аспект: она делает кого-то своей жертвой. «Была бы жалость на земле едва ли, не доводи мы ближних до суммы»¹.

Что касается драматургии, то нельзя требовать, чтобы жалость не играла в ней никакой роли, — прав был Аристотель, указавший на законно занимаемое ею место. Вместе с тем чрезмерно сильное и стойкое чувство жалости в драматургии не приемлемо. Обычный человек способен испытывать жалость только в определенных пределах. У сентиментальных людей жалость выходит за эти пределы. Не мешает открыть им кое на что глаза. Слезы, как заметил Овидий, сладострастны, а драматургия не может позволить себе излишнего сладострастия. Зрители должны перестать плакать для того, чтобы представление могло продолжаться.

Жалость нужна в мелодраме, где она не выходит за рамки, если ее должным образом уравнивают более «мужественные» эмоции. В древнегреческой трагедии жалости меньше, чем можно было бы представить себе на основании знаменитого высказывания Аристотеля. Как мало жалости вызывают к себе жертвы в «Агамемноне»! Как великолепно удастся Эсхилу изобразить удел Прометея, сам по себе достойный острейшей жалости, и притом высказать очень мало жалости к самому герою! Даже в «Царе Эдипе» испытываемые нами чувства страха, благоговейного трепета перед лицом рока гораздо сильнее

¹ Блейк У. Человеческая абстракция. / Пер. С. Я. Маршака // Новый мир, № 6, 1965, с. 161.

жалости, которую мы ощущаем по отношению к человеку, ослепляющему себя!

Шекспира отделяют от классиков античности многие века христианства, и в его произведениях жалости много больше, чем в трагедиях древних греков. Но и у него мы встречаем не так уж много беспримесно чистой сладостной жалости. Зато мы сталкиваемся в его пьесах с жалостью иного рода — высокой жалостью, на которую не распространяются обвинения психологов. Справедливости ради следует отметить, что некоторые из этих психологов различают два типа жалости — хорошую и плохую, подлинно великодушную и открыто или тайно себялюбивую. Людвиг Йекельс в серьезном и интересном исследовании попытался описать оба эти типа на основании точных клинических данных. Впрочем, в английском языке имеется слово для обозначения жалости высшего типа — сострадание. Прекрасный пример этого чувства мы находим в «Короле Лире».

Пожалуйста, не смейтесь надо мной!

Поспорить с вами я готов, что это —

Дитя мое Корделия.

— Да, я!

Что это, слезы на твоих щеках?

Дай я потрогаю. Да, это слезы.

Не плачь! Дай яду мне. Я отравлюсь.

Я знаю, ты меня не любишь. Сестры

Твои меня терзали без вины,

А у тебя для нелюбви есть повод.

— Нет, нет его!» (6, 545).

Речи Лира исполнены жалости — слова же Корделии выражают сострадание, как ее собственное, так и Шекспира, говорящего ее устами.



ОТ ШЕКСПИРА ДО КЛЕЙСТА

Подобно тому как благоговейный трепет представляет собой некую высшую ступень по сравнению со стра-

хом, так и сострадание является высшей ступенью по сравнению с жалостью. Для того чтобы зритель проникся состраданием (равно как и благоговейным трепетом), нужна трагедия, тогда как для возбуждения страха и жалости вполне достаточно мелодрамы. Во всех шекспировских трагедиях страх подымается до уровня благоговейного трепета, а жалость — до уровня сострадания. Этого никак не скажешь о произведениях кого бы то ни было из английских современников Шекспира. В пьесах Марло мы время от времени находим благоговейный трепет, часто — страх, редко — жалость и, пожалуй, никогда — сострадание.

Расин занимает во французской трагедийной драматургии такое же главенствующее место, как Шекспир — в английской. Хотя применительно к его творчеству больше всего говорят о жалости, нельзя не отметить, что она почти всегда достигает уровня шекспировского сострадания. Во всей трагедийной драматургии не найдется фигуры, изображенной с большим состраданием, чем его Андромаха, а «скандальность» его «Федры» заключена в том факте, что сострадание вызывает к себе злодейка.

Корнель — очень большой драматург, но он не достигает расиновских высот трагического, потому что в его произведениях нет сострадания. Правда, он, надо отдать ему должное, чуждается и чистой жалости, отдающей сентиментальностью.

В конце восемнадцатого века немецкие драматурги пытались создать неошекспировский или неоантичный тип трагедии, а то и синтезировать на новом уровне оба эти начала. «Мария Стюарт» Шиллера наглядно свидетельствует об ограниченности возможностей трагедийного действия, построенного по типу разрушения и обновления, когда разрушение личности недостаточно глубоко, реалистично и безобразно. Пусть послужит это предостережением для всех тех, кто хотел бы «облагородить» трагедию: можно легко облагородить сюжет и тем самым лишить вещь трагедийности. «Мария Стюарт» — хорошая пьеса, но она не передает ощущения хаоса. О том, что Мария была злодейкой до того времени, с которого начинается действие пьесы, зрителю просто сообщается.

Она явно ничем не напоминает злодейку после поднятия занавеса. Где же тогда в этой пьесе Шиллера глубокий корень крика? Вопрос этот отпадает, ибо крика здесь нет и в помине. То, что Мария попадает в рай, вполне оправдано с богословской точки зрения, однако у драматургии иные законы, согласно которым человеку не должно так легко сходить с рук убийство.

Полной противоположностью Шиллеру был его младший современник Клейст. Этот поэт умел легко добраться до «потревоженных истоков пафоса». Он производит впечатление человека не только страшасьегося, но и прямо-таки объятых ужасом. Ему, как никому другому, удается вызвать у зрителя ощущение головокружения. Перед ним стоит проблема — убедить зрителей в том, что он не душевнобольной. Ибо реальна опасность того, что мы скажем: «Да, но это же описание совершенно ненормальных переживаний; здесь мы имеем дело с творчески одаренным умалишенным». Клейсту удастся избежать жалости к себе, хотя искушение, надо полагать, было велико; но, с другой стороны, в его драматическом творчестве почти нет — или даже вовсе нет — сострадания. Хотел ли Аристотель дать нам понять, что жалость и страх должны присутствовать в равных пропорциях? У Клейста диспропорция угрожающе велика: очень много страха и даже благоговейного ужаса, и очень мало сострадания и даже жалости.



ГНЕВ

Однако при рассмотрении под тем углом зрения, который интересует нас в настоящей главе, творчество Клейста представляется нам последним отголоском античной драматургии. Современная драматургия, возникшая после его смерти, была преимущественно драматургией одной только жалости. На смену трагическому герою пришел вызывающий жалость «маленький человек». Всякому, кто знаком с творчеством корифеев драматургии,

бросается в глаза, как мало в современных пьесах сострадания, страха и благоговейного трепета.

Драматурги социального плана попытались добавить к жалости гнев. Может быть, сочетание жалости с гневом играет в социальной драме такую же роль, как сочетание жалости и страха в трагедии? Нельзя сказать, чтобы эта формула оказалась особо плодотворной, хотя она и применима к большинству наиболее серьезных американских пьес. Драматург, полный негодования, показывает достойный жалости удел рабочего класса или преследуемых меньшинств. (То же самое можно сказать и об английской драме; пьесу «Оглянись во гневе» вполне можно было бы озаглавить «Оглянись в жалости к себе».) Впрочем, в этой разновидности современной драмы набивает оскомину и оказывается несостоятельной не одна только жалость. Гнев также не достигает своей цели. Ему не хватает ярости, неистовства; в лучшем случае он принимает форму раздраженного, едкого острословия.

Так же как и жалость, гнев имеет свои естественные недостатки, ограничивающие сферу его применения в художественном произведении. Гнев бывает жизнеспособен в искусстве только в определенных контекстах. Брань ветхозаветных пророков исполнена высокой поэзии. Однако в высокой драматургии браниться не положено. Разгневанный человек, даже если это не самоуверенный догматик, всегда односторонен — для него не существуют «факты и доводы в пользу противной стороны». Драматургу односторонность противопоказана. Он должен уметь смотреть на дело с двух — или многих — точек зрения. Ему не нужно было бы говорить устами многочисленных своих персонажей, если бы он, подобно разгневанному пророку или обличителю-сатирику, упивался звуками своего собственного голоса. Гнев драматурга должен быть расчленен и поделен между различными персонажами. Весьма характерно, что до нас он доходит, пройдя через фильтр комедии и фарса. Если «социальная драма», взятая в целом, в большей степени, чем другие жанры, проникнута гневом, то, с другой стороны, она менее драматична. Многие произведения этого жанра могут рассматриваться как неудавшиеся комедии,

комедии без единой улыбки. У Ибсена социальная драма обретает подлинный драматизм благодаря тому, что она перестает быть «социальной» в обычном смысле этого слова. Да гнев и не является главной движущей силой ибсеновских пьес. Гораздо более важную роль играет он в драматургии Брехта, но у Брехта опять-таки социальная драма оборачивается комедией.

Из всего сказанного можно, пожалуй, сделать следующий вывод: гнев в драматургии нуждается в дисциплинирующем воздействии юмора и остроумия; жалость же только ослабляет и выхолащивает его.



ДИАЛЕКТИКА ТРАГЕДИИ

Выше я говорил о трагедии в категориях смятения, тревоги и преодоления этой тревоги. Что же важнее — тревога или ее преодоление? Преодоление не могло бы иметь места без преодолеваемой тревоги, тогда как тревога вполне может существовать непреодоленной. Впрочем, такой ответ вряд ли является достаточным. Нужно поставить вопрос так: каково окончательное воздействие трагедии?

По мнению Тильярда, существует три основных типа трагедийного действия: страдание и стойкость; разрушение и обновление; принесение в жертву и искупление. Чтобы получить наглядное представление об этих типах, достаточно проиллюстрировать каждый из них хотя бы одним примером. «Прометей» Эсхила является классическим примером стойко переносимого страдания. «Самсон-борец» Мильтона — классический пример разрушения, за которым следует обновление. «Царь Эдип» Софокла представляет собой знаменитейший пример принесения в жертву и искупления.

У всех трех типов есть общая черта: каждый из них двойствен по своей природе, имеет отрицательный и положительный полюс, причем негативными элементами являются страдание, разрушение и принесение в жертву,

а положительными — стойкость, обновление и искупление. Первый тип трагедийного действия — страдание и стойкость — должен рассматриваться как основополагающий, поскольку он входит в качестве составной части в два другие. И разрушение и принесение в жертву сопровождаются страданием. Обновление и искупление невозможны без стойкости. Если бы мы поставили перед собой задачу определить минимальные требования, которым должна отвечать трагедия, то мы пришли бы к выводу, что трагедия как минимум призвана изображать свойства, характеризующие первый тип, — страдание и стойкость.

Примечательно, что, тогда как обновление и искупление представляют собой преодоление страдания, этого нельзя сказать о стойкости, способности терпеть. Если Действие эсхиловского «Прометея» вообще содержит элемент преодоления, то это преодоление, вероятно, происходит в утраченных последних частях трилогии. Вполне допустимо, что греческие классики в своих трилогиях — вслед за которыми, кстати сказать, показывалась какая-нибудь сатирическая комедия — в большинстве своем ставили целью достижение моральных преодолений и поэтому, за исключением таких драматургов, как Еврипид, видели в трагедии средство нравственного утверждения — взгляд, который, судя по всему, пользуется наибольшим признанием и в наши дни. Тем не менее именно Еврипида Аристотель называл *самым трагическим* из драматургов — надо полагать потому, что его вещи внушают наибольший ужас и не заканчиваются торжеством гармонии. Пытаясь определить сущность трагедии вообще, не следует основывать свои суждения на какой-нибудь одной школе драматургии или на творчестве одного драматурга, ибо это было бы ошибкой, преклонением перед авторитетами. Факт остается фактом: есть и такая трагедия, которая заканчивается диссонансом.

Гонсалес де Салас, живший в семнадцатом веке, писал в своем комментарии к Аристотелевой «Поэтике»:

«Как учил Философ, две важнейшие части, из которых слагается фабула, суть Перипетия и Узнавание; в другом месте он присовокупляет к ним третью составную часть — Расстройство или Смятение [turbación] духа у зрителя».

Мне неизвестно, какое это другое место в сочинениях Аристотеля Салас имел в виду. Похоже, он приписал Аристотелю свою собственную мысль, с тем чтобы дать теоретическое объяснение трагедиям, так сказать, негативного типа — трагедиям, в которых страдание, хотя и стойко переносимое, ничем не преодолевается. Как указывают современные критики, эта теория могла бы быть применена к такой пьесе, как «Врач своей чести» Кальдерона, в которой, по их утверждению, убийство жены приводит в смятение дух зрителя, потому что оно совершается во имя чести. Возможно, здесь мы имеем дело со случаем, когда цель всей трагедии состоит в том, чтобы вызвать у зрителя приступ трагедийной дурноты.

Хотя этот пример далеко не бесспорен, он относительно прост. Куда более сложна диалектика «Короля Лира». В качестве главного тезиса и антитезиса мы можем взять следующие два изречения: «Как мухам дети в шутку,/ Нам боги любят крылья обрывать» (6, 519) и «Но боги правы, нас за прегрешенья/ Казня плодами нашего греха» (6, 560). В школьные годы мы бываем так поражены первым из этих высказываний и так потрясены ужасными событиями пьесы, что, повинуясь первому побуждению, приходим к выводу: несомненно, это и есть тема пьесы. Сплошь и рядом на это изречение ссылаются именно как на сжатую формулировку центральной темы. Однако, когда мы попадаем в университет, нас встречают там ученые мужи, которые с блестящей эрудицией, профессиональным знанием дела и некоторым злорадством расправляются с нашей ученической интерпретацией. Поставив творчество Шекспира в связь с состоянием общественной мысли в елизаветинскую эпоху и как дважды два доказав, что Англия была страной христианской, и даже протестантской, они приходят к заключению, что «Король Лир» — христианская, и даже протестантская, пьеса, оправдывающая перед людьми пути господни.

Не следует слишком усердствовать с погружением литераторов в их эпоху — так ведь можно и утопить их в ней. Да, великий поэт является представителем других людей, но в еще большей степени он является самим собой. Я не стану утверждать, что Шекспир был человеком

неортодоксальных взглядов и воинствующего темперамента. Думаю, что «Короля Лира» *можно* прочесть и как оправдание богов. Но даже если бы Шекспир, чудесным образом оказавшись среди нас, одобрил такое прочтение, всегда есть возможность идти не от философских установок пьесы, а от ее духа, не от намерений автора, а от его произведений.

Шекспир, вполне возможно, действительно считал, что он предлагает христианское решение проблемы зла. Пытаться предложить какое-нибудь иное решение в публичном театре, как любят указывать историки, было бы затеей совершенно фантастической. Вопрос заключается в следующем: выдерживает ли эту интерпретацию, основывающуюся на процитированных выше словах, вся пьеса в целом? По-моему, ответ на этот вопрос следует искать не в надерганных из разных мест пьесы цитатах, а в сюжете, характерах и взаимоотношениях многих линий. У меня пьеса вызывает такое ощущение, что Шекспира глубоко тревожили все страдания и зло нашего мира и что он отнюдь не исполнен смиренной веры в попытку христианства объяснить и оправдать их. Если это ощущение не обманывает меня, за противопоставлением двух приводившихся выше изречений (противопоставлением соперничающих мнений) стоит другое противопоставление — между любыми мнениями и невозможностью иметь мнения. В пьесе ставится под сомнение обоснованность всякого человеческого — христианского или какого-либо другого — объяснения мира. Шекспир повидал так много, что это потрясло, ошеломило его. Все, что ему удастся достичь по части утверждения, — это, «взглянув ужасу в лицо», достаточно оправиться от головокружения, чтобы суметь написать данную пьесу. В «Короле Лире» запечатлено ощущение головокружения, воспроизведенное в памяти в спокойной обстановке.

Я во многом «облегчил бы себе жизнь», придав моей аргументации бесспорный характер, если бы вместо «Короля Лира» выбрал для доказательства этого положения одну из пьес Расина. Вся беда в том, что с помощью пьесы Расина доказывалось бы *не это* положение. Расин создавал свои трагедии, сознательно бунтуя против своей церкви.

Трагедии Шекспира — явление более сложное. Сущность этого явления заключается, как мне кажется, в том, что трагедия не вмещается в рамки ни одного из мировоззрений: она даже не экзистенциалистична — она экзистенциальна. Эпоха Реставрации занималась как раз тем, что пыталась втиснуть Шекспира в мировоззренческие рамки. Приделанный к пьесе «Король Лир» счастливый конец имеет вполне определенный смысл — он привносит известную осмысленность. Пьеса Шекспира не имеет такого смысла — она отрицает осмысленность, будучи образом бессмысленной жизни и бессмысленной смерти, которые являются нашим уделом.

Один только Сэмюэл Джонсон, известный своей удивительной откровенностью, указывает нам на подлинные причины, по которым восемнадцатый век отдавал предпочтение фальсифицированному Шекспиру. По его словам, Шекспир производит непереносимо мучительное, тягостное впечатление. Из замечаний Джонсона явствует, что теории неоклассицизма представляют собой не больше как рационалистическое оправдание страха перед внушаемым Шекспиром беспокойством. «Король Лир» — это пьеса, призванная беспокоить, будить тревогу: она пробивает броню наших — и шекспировых — идей и пронзает сердце. Поистине «потревожены истоки пафоса».

Должны ли мы на основании этого примера делать общий вывод о том, что великая трагедия просто тревожит и что эта встревоженность никак не преодолевается?

На мой взгляд, этот вывод был бы ближе к истине, чем господствующее в наше время мнение, согласно которому трагедия непосредственно «позитивна» и «оптимистична».

И тем не менее даже в «Лире» — да, даже в «Лире» в интерпретации, которую я только что дал этой пьесе, — преодоление имеет место: преодоление подразумевается в возможности написать пьесу. Думается мне, это единственный вид преодоления, который может обещать зрителю поэт — автор трагедии; вот почему этот вид преодоления входит в минимум требований, предъявляемых нами к его творчеству.

Трагедия воплощает в себе ощущение хаоса, и единственной упорядоченной системой, которую поэт-трагик может *гарантировать* как средство преодоления хаоса, является упорядоченная система его трагедии с ее интеграцией сюжета, характера, диалога и идеи. Пьер -Эме Тушар дал великолепное по простоте определение явления трагедии. Он назвал трагедию «песнью отчаяния». Этот образ представляет собой изысканный парадокс, потому что отчаянию не свойственно петь. Если охваченный отчаянием человек запел, то, значит, он уже преодолевает свое отчаяние. Его песнь и есть преодоление.

Если, разнообразия ради, полезно взглянуть на трагедию под углом зрения психологии, а не философии, эстетики, а не морали, то нельзя при этом не отметить, что эстетическое преодоление страдания, беспорядка и бессмысленности имеет нравственное значение. Оно означает мужество, которое вполне можно назвать трагедийной добродетелью. Кроме того, в трагедии есть элемент мудрости. Отказ от объяснения мироздания, воспринимаемого в качестве неразрешимой загадки, даже попытка избавиться на время от невыносимого бремени, которым мироздание лежит на нас, — в этом, право же, есть толика мудрости. И еще больше мудрости заключено в принятии тайны бытия. Наконец, если трагедия поможет нам узнать, что мы не слишком хорошо экипированы для того, чтобы очень много узнать о чем-либо, мы в результате все-таки кое-что узнаем о нашей собственной неэкипированности.

Трагедийные истины — горькие истины. В своем предисловии к трагедии «Ченчи» Шелли писал:

«Наивысшая нравственная цель, которую преследуют самые высокие драматургические шедевры, заключается в том, чтобы научить человеческое сердце через свойственные ему симпатии и антипатии лучше понимать самое себя».

Впрочем, не следует настраиваться в этой связи на чрезмерно благоговейный лад. Ведь в конце-то концов эта высокая цель неразрывно связана с детскими целями театра, которые я попытался охарактеризовать, и как бы является их продолжением. С помощью отождествлений

детских лет мы учимся жить. С помощью симпатий и антипатий взрослого возраста мы учимся осознавать свою жизнь. Познание самого себя лежит в конце дороги, начинающейся с отождествления себя с кем-то другим. Симпатии и антипатии трагедии определяют личность драматурга. Вот почему они могут содействовать определению личности любого разделяющего их зрителя.





КОМЕДИЯ



«Я ЖЕ ЭТО В ШУТКУ!»

Когда человек с пеной у рта отрицает то, чего никто и не утверждал, мы невольно задаемся вопросом: а зачем это ему понадобилось? — и приходим к выводу, что отрицаемое им как раз и соответствует истине. Неудивительно, что с подобной формой отрицания, которую истолковывают как утверждение, сплошь и рядом приходится сталкиваться психоаналитикам, когда они имеют дело с больным, чья главная проблема заключается в нежелании признать истинность того, что, как он сам в глубине души сознает, является правдой. Впрочем, в этом отношении, как и о многих других, пациент психиатра отличается от прочих людей только лишь тем, что он, возможно, страдает острой формой недуга, присущего буквально каждому из нас.

Однако, вместо того чтобы твердить «нет», наш пациент может рассмеяться в лицо своему врачу. Если бы ему предложили выразить словами, что именно означает его смех, он заявил бы примерно следующее: «То, что вы сказали, — вздор, фантастика! Я это не могу принять всерьез! Меня на пушку не возьмешь! Вот посмотрите-ка: я не только не смутился, но и вас обескураживаю смехом, который, как это вам известно из ваших книг по психологии, символизирует победу и презрение!» К сожалению, если наш пациент — подобно большинству американцев, страдающих психическими расстройствами, — сам почиывал кое-какую специальную литературу, он знает, что

энергичные отрицания расшифровываются как признания вины.

Смех такого рода раздается отнюдь не только в кабинетах психоаналитиков; он звучит при всех видах общения людей между собой. Более того, здесь мы сталкиваемся с одной из важнейших функций всякого смеха вообще, всякого публично проявляемого веселья, легкомыслия, озорства и т. д. и т. п. Еще чаще, чем смех, означающий: «Я это не могу принять всерьез», звучит смех, которым мы как бы говорим: «Я же это в шутку!» Любопытный вариант получается, когда собеседник отказывается закрыть глаза на серьезный смысл ваших слов и вы говорите ему: «Неужели вы шуток не понимаете?» — причем ваш огорченный и встревоженный тон подтверждает наличие этого серьезного смысла.

Выше мы уже видели, что благодаря такому «Но ведь все это не всерьез!» («*ma non è una cosa seria*», пользуясь выражением Пиранделло), являющемуся подразумеваемой условностью фарса, на сцене могут быть показаны поразительно грубые и агрессивные действия. Однако фарс серьезен лишь в том, что он дает ощутить враждебность; убежденности же в том, что эта враждебность оправдана, у нас не возникает. Комедия, напротив, поднимает настолько серьезные проблемы, что, если бы не уверения в несерьезности, ее можно было бы охарактеризовать как «разящий обличительный акт», как «потрясающей силы разоблачение». Иначе говоря, если бы комедия утратила свой легкомысленный тон, она превратилась бы в социальную драму, о чем, кстати, я мельком упоминал выше.

Комедия берет на вооружение серьезно-веселую внешнюю манеру фарса. Отличает ее от фарса противоположный элемент — элемент подспудный, скрытый под поверхностью и вырывающийся из глубин наружу. В фарсе под поверхностью таится стопроцентная агрессия, которая не получает — да и не требует — никакого морального оправдания. Агрессия характерна и для фарса и для комедии, но тогда как в фарсе она представляет собой всего лишь отместку, расплату — в комедии это сила, поддерживаемая убеждением в своей правоте. В комедии гнев, присущий также и фарсу, находит опору в совести.

Этическое различие обуславливает совершенно разную эмоциональную окраску. Фарс может предложить одно-единственное нехитрое удовольствие — удовольствие безнаказанно съездить в зубы своему недругу. Осуждение, выражаемое в комедии, допускает большое разнообразие эмоциональных возможностей соответственно различиям в темпераментах осуждающих. Ведь можно осуждать, почти не высказывая неодобрения, деликатно, шуточно, неопределенно, как это делал Конгрив, а можно осуждать уничтожающе, страстно, разя наповал, как это делал современник Конгрива Джонатан Свифт.

Многие исследования комического ограничиваются конгривами комедийного искусства, оставляя в стороне Свифтов. Правда, Свифт не был драматургом, а комедиграфы почти всегда больше склонялись к манере Конгрива, нежели Свифта. Однако это, возможно, объясняется тем, что в большинстве своем они были посредственностями. В лучших комедиях, созданных крупнейшими мастерами, будь то Макиавелли или Джонсон, Шекспир или Мольер, мы обнаруживаем наиболее сильное и быстрое темное подводное течение. Не существует точной терминологии для описания этих явлений, поэтому я, взяв слова самые что ни на есть обычные, повседневные, назову полюса, между которыми заключено все разнообразие эмоциональных оттенков комедии, *горечью* и *грустью*. Горечью пропитаны сатирические произведения недраматургического жанра, нас знакомят с ней Ювенал и Свифт. Есть горечь и в репертуаре Мольера и Шекспира, но, как правило, для их комедий характерна не горечь, а мягкая грусть, моментами переходящая в щемящую печаль.

Как я уже говорил в главе, посвященной фарсу, всякое веселье питают не только сладкие, но также и горькие источники. Однако в фарсе горьким струям прегражден всякий доступ на поверхность. Фигурально выражаясь, вода, которую мы пьем в фарсе, имеет лишь легкий привкус горечи, говорящий о том, что в глубинах бьют горькие ключи, но не портящий ее сладкого вкуса. Насилие, которым живут герои Филдса, Харпо Маркса и Чарли Чаплина, остается насилием, но зрителям самым ясным и недвусмысленным способом дается понять, что его не

следует «принимать всерьез» и связывать каким-либо образом с насилием в духе Гитлера или Аль-Капоне. Аналогичным образом в фарсе мы никогда не испытываем чувства жалости по отношению к жертвам. Еще бы, мы ведь так увлечены процессом их преследования! В своем отношении к нападающему и его жертве фарс характеризуется полным отсутствием рефлексии и эмоций. Тот самый антиэмоциональный подход, который Бергсон приписывает всему комическому жанру вообще, прежде всего свойствен, на мой взгляд, фарсу. Это фарс, а не комедия отличается «бесчувственностью». И наоборот, горечь и грусть, столь легко прорывающиеся наружу в комедии, служат лучшим доказательством того, что комедия дает простор чувству.

Фарс дает возможность спрятаться от действительности, сбросить с себя бремя повседневных забот, вернуться к безответственности детства. В противоположность фарсу, где царит импульс, комедия, заменившая импульс чувством, стремится иметь дело с реальной действительностью, с заботами сегодняшнего дня, с ответственностью зрелого возраста. Во многом двойственный характер комедии требует от комедийного актера двойного строя чувств: с одной стороны, он должен выражать жизнелюбие, страсть и вкус к жизни, восторженную радость бытия, а с другой стороны, — мучительно острое понимание того, что на жизненном пути нас ждут грозные препятствия, сопротивление и противодействие, испытания огнем и водой, драконы, глухие чашобы, глубокие пещеры и что сегодняшняя жизнь — это тоже блуждание через дремучие леса и болота.

Комедия сходна с фарсом в том, что под конец она все-таки решает отвернуться от действительности. Но здесь сходство и кончается. Ведь до этого-то момента комедия смотрела действительности в лицо. Комедия видела, замечала, сохранила в памяти. Фарс, дерзкий, озорной, юношески задиристый, целиком происходит в краю безмятежности, неподвластном отчаянию. На комедию же падает зловещая тень отчаяния. Это вполне взрослый жанр.

В фарсе мы даем сдачу своему притеснителю и таким образом приникаем к примитивным, детским источникам

удовольствия. Нет удовольствия более чистого и ясного, чем напиться из этого изначального родника. Наше восприятие комедии, будучи более тонким, носит вместе с тем и более смешанный характер. Для того чтобы описать его и дать ему оценку, волей-неволей приходится использовать в целях сравнения не фарс, а трагедию.



«НЕ БУДЕМ В ЭТО ВДАВАТЬСЯ!»

«Трагедия, — говорил сэр Филип Сидней, — открывает самые больные раны и обнажает скрытые язвы». Эта метафора красноречиво говорит о том, что трагедия имеет прямое отношение к боли, страданию. Представление человека, не искушенного в драматургии, о том, что комедия не имеет столь прямого отношения к страданию, совершенно справедливо. Однако если этот наш неискушенный человек полагает, что комедия не имеет вообще никакого отношения к страданию, он заблуждается.

В словах «Я же это в шутку!» заключен помимо всего прочего также и такой подтекст: «Не будем в это вдаваться: ведь это же комедия!» Подобный подтекст, возможно, получает выражение через сам комический тон как таковой. Байрон четко выражает эту мысль, говоря: «Теперь, когда смеюсь над чем-нибудь, смеюсь, чтоб не заплакать...»¹ «Не будем в это вдаваться» означает «вдаваться в это невыносимо». Здесь налицо пессимизм еще более мрачный, чем пессимизм трагедии, ибо трагедия предполагает, что вдаваться можно во все.

Вдаваясь во все, не оставляя без рассмотрения ни одной темной бездны, трагедия доводит нас до головокружения, до обморока. Этого, по общему признанию, никак нельзя сказать о комедии. Намек на страдания есть и здесь, но комедийный жанр требует соблюдения видимости благополучия. Комедия не должна утрачивать своей легкости, во всяком случае — надолго.

¹ *Байрон Дж.* Дон-Жуан. М.—Л.: Художественная литература, 1964, с. 184.

В великих комедиях такая жанровая условность, как непереносимая веселость, время от времени ставится под угрозу. Некоторых критиков этот факт до того нервирует, что они даже отказывают таким комедиям в праве называться комедиями. Возьмем, к примеру, «*Così fan tutte*»² Моцарта, где одна из героинь, полюбив всерьез, начинает петь с искренней страстью. Это обстоятельство побуждает критиков пожимать плечами и вопрошать: а не нарушается ли здесь комедийная условность? По-моему, вопрос надо ставить совсем иначе: а не поднимает ли это обстоятельство наряду с другими «*Così fan tutte*» над великим множеством произведений, в которых условности жанра не нарушаются? В конце концов, воздержаться от нарушения условностей сумеет кто угодно.

Вот другой пример, на этот раз из английской драматургии, — сцена Селии в «Вольпоне». Когда Вольпоне обманывает мошенников, когда один плут одурачивает других плутов, все это не выходит за привычные комедийные рамки. Но когда он соблазняет по-настоящему добродетельную женщину с помощью ее прохвоста мужа — это уже нечто совсем другое. Такое может не понравиться строгим блюстителям условностей, моральных и эстетических, но, как мне кажется, именно подобные повороты делают Джонсона великим комедиографом. Не исключена возможность, что и сам Джонсон, дороживший своим репутацией непогрешимого теоретика, готов был бы иссушить свое творчество в угоду ревнителям условностей. Ведь сила Джонсона-комедиографа отнюдь не в его теоретических построениях. В его пьесах ощущается разлад между осознанными и всегда в высшей степени «правильными» идеями автора и его подспудным чувством хаотического. Подобный разлад гораздо плодотворнее, чем только идеи или только ощущение хаоса. Благодаря разладам такого рода комедия обретает значимость и величие.

После Моцарта и Бена Джонсона позволю себе привести пример и из Мольера. У Мольера есть свой способ сказать «Не будем в это вдаваться». Сводится он примерно к следующему: «Закончим-ка поскорее эту

² «Так поступают все женщины» — опера-буфф, 1790.

комедию, не то она перестанет быть комедией». В финале «Мещанина во дворянстве» Журден уже не чудак и самодур, а умалишенный. Концовка пьесы как бы избавляет нас от неприятных последствий. Не многим отличается от нее концовка «Тартюфа». Смысл ее таков: «Если немедленно не вмешается король, эта комедия закончится трагически». Историки литературы любят напомнить о том, каким хорошим монархистом был Мольер. Но он был еще лучшим драматургом. Счастливые концы всегда ироничны (как иронично в комедиях все, что имеет счастливый вид), и Мольер придает этой иронии особую остроту. Отсюда только один шаг до «Оперы нищего», где счастливая концовка открыто высмеивается. В такой открытой насмешке таится опасность для комедии как жанра. В этом отношении приверженцы строгого соблюдения условностей правы: когда нарушение комедийной условности переходит определенный предел, комедия уступает место чему-то еще. Надо сказать, что это вовсе необязательно поворот в худшую сторону; в следующей главе я постараюсь доказать, что та же «Опера нищего» знаменует собой переход от комедии к столь же достойному жанру — трагикомедии.



ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ — НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Мы привычно считаем комедию веселой и беззаботной формой искусства, а в любом контрастирующем, противоположном элементе видим нечто вторичное, оттенок, вкрапление, исключение. Я же, напротив, предлагаю считать страдание основой комедии, а веселье — производным. Если рассматривать комедию под этим углом зрения, то она, так же как и трагедия, представляется нам своего рода попыткой справиться с отчаянием, душевными муками, чувством вины и тревогой. Но только иным способом. Трагедия, говоря словами Стайна из «Лорда Джима» Конрада, предписывает: «Погрузись в стихию

разрушения!» Она, подобно Рильке, взывает: «Носите в себе смерть! Умейте смотреть ужасу в лицо!» Что означает, выражаясь более прозаическим языком: принимайте препятствия, которые ставит на вашем пути жизнь, и преодолевайте их! По сравнению с этим позиция комедии выглядит, пожалуй, оппортунистической. Ее стратегия заключается в том, чтобы ускользать от противника, избегая открытой схватки с ним. Моралисты не преминут заявить, что там, где трагедия героична и возвышенна, комедия труслива и мелка, как Фальстаф, ее знаменосец. Комедия, больше почитающая чувство самосохранения, чем мораль, и по традиции враждебная профессиональным моралистам, получает лучшие отметки по биологии, чем по этике. Но поскольку рекламируемые ею товары — несомненные удовольствия, у нее, быть может, нет защитников, но зато есть масса любителей.

Удовольствия, которыми торгует вразнос комедия, — это прежде всего удовольствия фарса, ибо высшие формы включают в себя формы низшие. Но, подобно тому как удовлетворения, даваемые трагедией, как бы «перерастают» удовлетворения мелодрамы, удовлетворения, даваемые комедией, «перерастают» удовлетворения фарса. В предыдущей главе я останавливался на том, как в трагедии страх трансформируется в благоговейный трепет. А благоговейный трепет, каково бы ни было его интеллектуальное содержание (которого может и не быть вовсе), является жизнеутверждающим, светлым и вдохновенным чувством, граничащим с экстазом. Сила и красота чувства благоговейного трепета прямо пропорциональны количеству преодолеваемого ужаса. Подобным же образом обстоит дело и с высшим удовольствием комедии, которое мы называем радостью. Мы можем воспринять радость только от такого драматурга, в произведении которого ощущается и нечто противоположное радости. Отправной точкой комедиографа является страдание; радость же, будучи его конечной целью, представляет собой прекрасное и волнующее преодоление. Что может быть желанней, учитывая страдальческий удел человека?

Трагедия — это сплошное горестное стенание, причем стенание не элегически сдержанное, а протяжное и

громогласное, оплакивающее всю боль, весь ужас жизни. Комедиограф прямо не выражает свои чувства, он вуалирует их, прячет их за веселыми шутками, блеском, изяществом. Сами-то чувства вовсе не обязательно отличаются от чувств, выражаемых в трагедии, отличен, скорее, способ — не прямой, завуалированный — их выражения. Комедия уклончива и иронична. Повествуя о веселье, она имеет в виду страдание. А когда дает возможность страданию проявиться, она способна преодолеть его, преобразовав в радость.

Чего только ни говорилось о финале «Мизантропа», но мне не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь когда-нибудь высказал мысль, что Альцест наложит на себя руки. Возможно, покончи он с собой, он приобрел бы большую цельность и завершенность как характер. Но это была бы цельность и завершенность трагедийного характера. «Мы из тех, кто идет до конца»¹, — говорит Антигона Жана Ануя. Именно так и поступает Эдип Софокла вопреки предостережениям Иокасты. Это в трагедии, но никоим образом не в комедии оказывается побежденным инстинкт самосохранения.

В основе любой хорошей трагедии лежит глубокое нарушение душевного равновесия человека. Оно преодолевается, во всяком случае эстетически, в самой поэтике трагедии; такое преодоление предполагает известное мужество. Едва ли можно с такой же определенностью утверждать, что в каждой комедии находит выражение то или иное конкретное переживание аналогичного свойства. Его тут просто невозможно выделить, потому что даже если бы оно, это переживание, было налицо, комедия замаскировала бы его, сделала незаметным. Единственное, что можно утверждать наверняка, — это то, что комедиограф чувствует подобные вещи всем своим существом.

Пером автора трагедии водит ощущение душевного кризиса. В отношении любой трагедии мы готовы поверить, что ее источником был конкретный душевный кризис в жизни самого автора. Пером комедиографа водит, скорее, не память о том или ином мучительном кризисе,

¹ Ануй Ж. Пьесы, т. 1. М.: Искусство, 1969, с. 317.

а постоянное ощущение глухой боли страданий, которая встречается в человеческой жизни еще чаще, чем острые кризисы, и посему представляет более насущную проблему. Когда мы проснемся завтра утром, мы вполне сможем обойтись часок-другой без ощущения трагичности бытия, но нам позарез понадобится наше чувство комического.

Вслед за молитвенником трагедия возвещает: «В жизни мы умираем». Парадоксальность этой мысли состоит в том, что, по мере того как она проникает в сознание, возрождается ощущение жизни, полноты бытия. А человек, который всем сердцем прочувствовал, что «надо лишь всегда быть наготове» (5, 552), достигает редкостной душевной ясности не только перед лицом смерти, но и перед лицом жизни. Комедия же возглашает: «В смерти мы живем». Пусть существует риск, что самолет разобьется, но мы и во время полета продолжаем строить планы на завтра. У нас не часто бывает душевный настрой трагедийного героя, готовящегося встретить смерть и полностью подавившего в себе волю к жизни. «Надо лишь всегда быть наготове» — это весьма возвышенная мысль, но и прямо противоположное утверждение тоже справедливо, тоже характеризует человека.

Я руки согревал над жизненным огнем.

Огонь уж гаснет, я же не готов к уходу... —

писал Уильям Лайон Фелпс, пародируя Лендора.

Желание жить — это не только любовь к жизни. Это еще и алчность. Комедия имеет дело с жадой обладать материальным миром. Вот почему она проявляет такой интерес к обжорам, в чьих ненасытных утробах исчезает часть материальных благ, и к скрягам, что накапливают у себя другую их часть. А от жадного поглощения и столь же жадного накопления — всего один шаг до захвата, присвоения, и человеческая природа торопится сделать этот шаг. Припомните только, в скольких комедиях сюжет строится вокруг кражи или намерения украсть! Право же, если бы не свойственное людям желание нарушать десятую заповедь, комедийные сюжеты — в том виде, в каком они ныне известны нам, — так бы и не появились на свет.

Быть может, в разделе «Смерть в повседневной жизни» я придал трагедии слишком уж возвышенный облик. Пора добавить, что сплошь и рядом темой трагедии является не смерть, а убийство. Трагедийные сюжеты от «Агамемнона» до «Макбета» и от «Герцогини Мальфи» до «Пентезилеи» строятся вокруг побуждения совершить убийство. Те, кто выражает удивление по поводу нагромождений трупов на трагедийных подмостках, хотели бы, чтобы трагедия отражала их действия — действия людей, не совершающих убийств; но все дело в том, что трагедия отражает их души, а в душе-то они совершали убийства. Современная психология, интенсивно изучающая психику повседневной жизни и повседневных мечтаний, без труда доказала всеобщность желаний совершить убийство. Трезво говоря, человеку достаточно ничтожного повода, чтобы пожелать смерти своему ближнему. «Чтоб ты сдох!» — скажет иной в сердцах, и, самое забавное, это не просто бессмысленное ругательство. Когда трехлетнее чадо говорит своему папе или маме: «А ты скоро померешь?» — это воспринимается как шутка, но если это действительно шутка, то метит она в родителя и к тому же исполнена «юмора висельников».

Действие комедии сплошь и рядом вращается вокруг кражи, подобно тому как действие трагедии сплошь и рядом вращается вокруг убийства. Авторы трагедий редко изображают умирание или смерть, зато часто изображают убийства (на сцене и за сценой); аналогично этому в комедии реже изображается обладание и чаще — присвоение (либо намерение присвоить). В обоих случаях на то есть причина технического порядка: природа драматического искусства требует показа не состояний, а поступков людей по отношению к другим людям. Смерть — это состояние, обладание — это состояние; убийство же и кража — это поступки одних людей по отношению к другим. Но, как это всегда бывает в искусстве, причина технического порядка сама обусловлена иной, нетехнической причиной. Драматургия, это искусство крайностей, тяготеет к изображению самого крайнего акта, соответствующего самому крайнему факту. В мире трагедии таким крайним фактом является смерть, а соответствующим ему крайним актом —

лишение жизни. Если таким крайним фактом в мире комедии является обладание собственностью, то крайним актом является лишение собственности. В первом случае движущей силой является ненависть, во втором — алчность.

Украсть — значит совершить подделку, фальсифицировать, так сказать, право собственности. Алчность, с которой мы сталкиваемся в комедии, есть порождение духа фальши и лжи. В Евангелии от Иоанна сатана назван «отцом лжи» и «человекоубийцей от начала»¹. Следовательно, можно сказать, что рок, рука судьбы как в трагедии, так и в комедии — это воплощенный дьявол. Можно сказать и иначе: у сатаны имеется в распоряжении по целому большому традиционному жанру драматургии для освещения каждого из двух его излюбленных развлечений. Причем «из двух этих проявлений дьявольской сущности, — писал недавно один богослов, — лживость, пожалуй, более характерна для сатаны». Таким образом, комедия, надо полагать, является более черным искусством, чем трагедия.

Алчность в комедии может принять и другой облик, обернувшись неистребимой жаждой жизни. Выжить нелегко.

Герой трагедии может достигнуть в свой последний час зрелости духа и готовности взглянуть в лицо смерти. Все же прочие смертные и свой первый, и свой последний час цепляются за жизнь, сожалея даже на одре смерти, подобно Фонтенелю в 1757 году, только о том, что так «трудно быть» «*Je sens une difficulté d'être*», — сказал он. — «Мне очень трудно быть». Эта трудность быть, так же как и сама смерть, пронизывает всю нашу жизнь.

В конечном счете, по афористичному выражению Жана Кокто, «устранить можно что угодно, кроме трудности бытия; трудность бытия неустранима».

Да, в конечном счете она неустранима. Комедия знает и признает это — с грустью или же с цинизмом. Но ведь мы-то с вами живем не только в конечном счете, но и, так сказать, в счете дней нашей жизни. Пускай в конечном счете никакой священник и никакой врач не смогут

¹ Евангелие от Иоанна, VIII, 44.

спасти нас от смерти — возможность пригласить их дает нам утешение вплоть до самого смертного часа. Чувство комического старается иметь дело с повседневной, еже-часной, неизбежной трудностью бытия. Ибо если в русле будничной жизни имеется подводное течение или, может быть, встречное течение трагического, то главное ее течение служит материалом для комедии.

И все же комедия, возникающая на кухне и в спальне, может выйти под открытое небо в звездах. Она может достичь подлинного величия. Если этот факт не получил еще всеобщего признания, то объясняется это только тем, что любая комедия, в которой есть величие, незамедлительно получает ярлык «не комедия». (Если бы кто-нибудь догадался составить антологию отличных произведений драматургии, заклеянных как «не комедия», «не трагедия», «не пьеса», то, ей-богу, получилась бы одна из «ста величайших книг мира».) О комедии, поднимающейся до подлинного величия, также говорят, что она отходит от своего жанра и приближается к трагедии. Подобная характеристика редко бывает обоснованной. Если бы автор какой-нибудь из этих комедий поставил в подзаголовке слово «Трагедия», критики уверяли бы, что она скатывается к комедии.

«Дон Жуан» Мольера — наглядный пример такой великой комедии. Есть в этой вещи что-то великолепно возвышенное и таинственное. Я затрудняюсь назвать хотя бы одну трагедию, в которой царила бы аналогичная атмосфера. Весомая действительность трагедии создается прямо, непосредственно — весомыми словами, к которым прибавляется в театре весомая игра. Действительность мольеровского «Дон Жуана» создается традиционной диалектикой фарса и комедии, то есть косвенно, когда весомое проходит лишь намеком в подтексте, а фактическим словам и поступкам придается нарочито легкомысленный характер.

Говоря о «Дон Жуане» Мольера, невольно вспоминаешь и моцартовского «Don Giovanni». Моцарт тоже воспользовался комедийной диалектикой, ибо она полностью отвечала его собственному строю мыслей (это же можно сказать и о Мольере). Моцарт с юных лет приобщился к

традиции великого комедийного театра: в двенадцатилетнем возрасте он написал музыку к одной из пьес Гольдони. «*La finta semplice*»¹ представляет собой музыкальный фарс. Развитие Моцарта от этой вещи к «*Così fan tutte*» и «*Don Giovanni*» отнюдь не является эволюцией в сторону трагедии. Это эволюция от фарса к комедии, в ходе которой возрастает его умение дать понять, сколь многое скрывается под поверхностью. Однако комедийная внешность решительно сохраняется во всем ее великолепном блеске. Бессмысленно называть «*Don Giovanni*» трагедийной вещью. Ничто в ней не побуждает нас отождествлять себя с виною Дона. Моцарт настолько далек от подобной установки, что даже гибель Дона он изображает так, что это не вызывает у нас никакого сочувствия к последнему (точь-в-точь так же Джонсон изображает наказание Вольпоне). Трагедией называют моцартовского «Дон Жуана» только те, кто отказывает комедии в праве говорить о грандиозном и ужасном.

Хотя между трагедией и комедией имеется масса различий, еще со времен Платона известно, что есть между ними и что-то общее. Ученые-литературоведы расходятся в истолковании того отрывка в платоновских диалогах, где говорится о такой общности, но, рассуждая на свой риск и страх и имея перед своим мысленным взором великое множество драматических произведений, созданных после Платона, мы не можем не отметить, что оба эти жанра сходны во многих отношениях. Например, они резко отличны от такого вида искусства, как музыка, которой свойственно прямое выражение светлых, жизнеутверждающих эмоций — скажем, чувства ликования. И трагедия и комедия представляют собой негативные виды искусства в том смысле, что для них характерно утверждение позитивного в качестве следствия, вытекающего из негативных ситуаций. «В подобных историях, — говорит Садовник в «Электре» Жироу, — люди без конца будут убивать и терзать друг друга для того, чтобы сказать вам, что единственная цель жизни — любовь».

¹ «Притворная простушка» (1767).

Как это ни удивительно, наше «я» наказывается в комедии в не меньшей степени, чем в трагедии, пусть даже в комедии мишенью для ударов служат претензии плутов и простаков, а не опрометчивость героя. Своими сюжетами и характерами и трагедия и комедия с ужасающей убедительностью показывают, что жизнь бессмысленна и жить не стоит, и вместе с тем обе они умудряются вызвать в конечном итоге такое ощущение величия наших страданий или мучительности наших безумств, что — о чудо! — оказывается, что жизнь исполнена достоинства и жить стоит. Как трагедия, так и комедия ведут речь о человеческой слабости, но в конце концов обе они дают свидетельства силы и крепости человека. В трагедии мы охотно отождествляем себя с героем, каковы бы ни были его душевные изъяны или его судьба. В комедии, несмотря на то что мы не можем отождествлять себя ни с одним из персонажей на сцене, у нас все-таки тоже есть герой, с которым мы отождествляем себя, — автор. Нам лестно взглянуть на мир через очки Джонсона или Мольера.

Так же как и трагедия, комедия способна преодолевать страдание — как в плане эстетическом (благодаря преображению жизни в искусство), так и в плане эмоциональном (благодаря благоговейному трепету в трагедии и чувству радости в комедии). И трагедия и комедия представляют собой утверждение, делаемое вопреки логике, то есть наперекор изложенным фактам, и это сближает их с утверждением религиозным. Однако, в отличие от церкви, театр не претендует ни на какой метафизический статус для такого рода утверждений.

Наконец, трагедия и комедия преследуют одну и ту же эвристическую цель — самопознание. То, чего трагедия достигает в этом отношении путем прямого и открытого выражения симпатий и антипатий, достигается комедией косвенно, с помощью иносказания и иронии. По выражению Нортропа Фрая, «назначение комедии не обличать зло, а высмеивать недостаток самопознания». Обличение зла — действие прямолинейное, однозначное, чуждое иронии, а следовательно, и лишенное комизма. Сплошь и рядом те, кто посвящает всю свою жизнь обличению зла, не умеют познать самих себя и не понимают этого.

Классические обличители зла — это фарисеи. А фарисеи неспособны прибегнуть в целях обличения к комедии — они сами становятся мишенью для осмеяния в комедии.

Мольер, по словам Фернандеса, «учит нас невыразимо трудному искусству видеть самих себя вопреки самим себе». Мы принимаем себя не за тех, кто мы есть на самом деле, а путаница, вызванная тем, что одного принимают за другого, — это классическая тема комедии. Но если «ошибочно принимать за кого-то другого» — явление пассивное, то у него есть активный аналог. Мы не только ошибаемся в оценке самих себя, но и вводим в заблуждение других. Обманывая себя, мы обманываем и наших ближних. А искусство комедии как раз и состоит в раскрытии обмана, в восстановлении истины и срывании масок, в «развязывании узлов». Но ведь для того чтобы развязать узел, его надо сначала завязать. Развязка происходит в финале, на протяжении же большей части пьесы нас, по сути дела, водят за нос. Получается поистине комический парадокс: драматург, разоблачающий наш обман, достигает этого, надувая нас. В этом смысле он как бы становится главным плутом своей комедии, а нас, своих зрителей, превращает в одураченного простака. Полный мешок фокусов и хитростей в руках этого короля плутов — вот что такое искусство комедии.



КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ

Надеюсь, изложенные выше общие соображения вполне ясны, но если они действительно ясны, то, с другой стороны, слишком просты, слишком определенны и слишком схематичны, чтобы соответствовать всем фактам. Категории, по меткому выражению Бернарда Беренсона, представляют собой всего лишь компромисс с беспорядком. И мы поступим правильно, если, воспользовавшись теми или иными категориями, возобновим контакт с неупорядоченной действительностью и постараемся установить, какой ущерб причинил ей данный конкретный компромисс.

История искусств изобилует расхождениями между теорией и практикой, между терминологией и фактами. Так, например, слово «комедия» обычно применяется — и не только дилетантами — в слишком узком значении, которое охватывает далеко не все комедии. Работа Анри Бергсона о смехе написана с таким блеском, что умный читатель невольно подпадает под очарование таланта ее автора; но, когда он откладывает прочитанную книгу в сторону, до его сознания доходит, что в этом поразительном теоретическом труде комедии Шекспира поставлены за рамки комедиографии.

И объясняется это отнюдь не ограниченностью исследовательского метода знаменитого французского философа. Объясняется это тем, что наш подход к обсуждению проблематики комедии основан лишь на одной традиции комедии и только ее принимает в расчет. Речь идет о классической, или латинской, традиции, берущей начало в греческой Новой комедии, продолжающейся в творчестве Плавта, Теренция, Макиавелли, Бена Джонсона и Мольера и имеющей, таким образом, известное отношение к комедиографам всех школ. Даже Шекспир инсценировал Плавта. Однако в наше время всем — за исключением разве что французских литературоведов — совершенно ясно, что возник новый вид комедии, столь же отличный от комедии латинской, сколь каждый из этих видов комедии отличен от трагедии. Например, «Сон в летнюю ночь» так же отличается от «Алхимика», как любая из этих вещей — от «Гамлета».

Поскольку о каждом жанре я пишу в целом, не входя в подробности, я бы и комедию стал рассматривать в общем и целом, если бы это не приводило к чрезмерным искажениям. Нет, для иллюстрации жизни комедии вовсе не нужно приводить традиционный перечень ее типов (комедия нравов, комедия темпераментов, комедия характеров). Дело в другом: если мы будем говорить — как это только что делал я — единым духом о Шекспире и Мольере, Джонсоне и Моцарте, то создается впечатление, будто существуют единая традиция и единый метод. Оставляя в стороне все менее значительные категории и более тонкие различия, я позволю себе выразить мнение, что история

комедии свидетельствует о наличии двух традиций, двух взаимно противоположных методов.

Намек на такое разграничение уже содержится в разделе этой книги, посвященном шуткам и анекдотам. Вслед за Фрейдом я провел различие между двумя видами шуток и анекдотов: безобидными и целенаправленными. При этом отмечалось, что только целенаправленные или тенденциозные шутки достаточно агрессивны для того, чтобы найти применение в фарсе. Этот же вид шуток лежит у истоков не только фарса, но и комедии в латинской традиции. Основой безобидной шутки является сочувствие, основой целенаправленной шутки — презрительная насмешка. Комедия, написанная в основной, или латинской, традиции, — это комедия насмешливая. Ее оружием является осмеяние. Но ведь и сочувствие, неуместное в фарсе, может найти богатое применение в комедии. Если сочувствие составляет самую сердцевину комедии, эта комедия в корне отличается от комедии латинской традиции. Таковы комедии Шекспира и Моцарта.

Эту идею можно развить дальше, прибегнув к издавна проводимому разграничению между остроумием и юмором. Используя это разграничение, мы, по всей вероятности, должны будем охарактеризовать все комедии, созданные до елизаветинцев, и большинство французских комедий, появившихся после елизаветинской эпохи, как комедии остроумия. (Любопытно, что, рассуждая о юморе, французы, опасаящиеся, как бы французское слово *humour* не наложило отпечатка на это явно нефранцузское понятие, применяют английское слово *humour*.) Традиция юмора — это традиция Шекспира и Сервантеса, Стерна и Жан-Поля Рихтера, Диккенса и Чарли Чаплина, Мандзони и Пиранделло, Гоголя и Чехова, Шолом-Алейхема.

В своем очерке «Юмор» Пиранделло следующим образом поясняет это старое разграничение: если вы увидите старуху с крашеными волосами, нарумяненную и с намазанными губами и она покажется вам уморительно смешной, то стоит вам только призадуматься, как мысль о ней вызовет у вас грусть. Юмор в литературе подразумевает наличие обоих этих элементов, тогда как остроумие довольствуется только первым из них. Таким образом,

остроумие и юмор не являются простыми противоположностями, поскольку юмор включает в себя остроумие. И все же комедия, в основе которой лежит юмор, может оказаться настолько непохожей на комедию, в основе которой лежит остроумие, что общие соображения о комедии не будут одинаково справедливы в отношении обеих.

Взять, к примеру, предложенное мною определение комедийной диалектики. Основной динамический контраст, согласно этому определению, — это контраст между легкомысленной манерой и мрачным содержанием. Тон комедии как бы говорит: жизнь — веселая забава. А полутон дает понять, что жизнь — это бедствие. Наиболее наглядно иллюстрирует это комедия того типа, в которой только опускающийся в финале занавес предотвращает наступление катастрофы.

Однако хотя эта формула и применима к отдельным сценам в шекспировских комедиях и целиком к таким его ранним пьесам, как «Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой», она не охватывает полностью ни одну из зрелых комедий Шекспира. Например, в пьесе «Двенадцатая ночь, или Что угодно» характерная живость латинской комедии не чувствуется на протяжении большей части действия. Тон большинства сцен не является ни легкомысленным, ни фривольным, ни игривым, ни изысканным, ни элегантным. Даже «комической» — в повседневном значении слова — атмосферу этой пьесы никак не назовешь. Это атмосфера старинного рыцарского романа, повествующего о чудесах и злоключениях. Причем злоключения поистине велики, так что к ним вполне применим эпитет «ужасные». Однако — и на этом контрасте построена пьеса — счастливый конец подразумевается с самого начала. Получается весьма любопытное сочетание: ситуация, близкая к трагедийной, нейтрализуется волшебством (или фокусом) комедии со счастливым концом. Под внешним слоем «ужасного» скрывается некая всеобъемлющая благотворительная сила, этакая метафизическая гарантированная удача. Таков этот «противоположный метод» в нашей второй традиции в комедиографии, который принимает форму своего рода инверсии первого: вместо безрадостных утверждений в

веселой манере мы имеем здесь радостные утверждения в весьма мрачной манере.

Два этих вида комедии преследуют, надо полагать, различные цели. Логике первого из них соответствует эффект потрясения через раскрытие ужасного в жизни. Этот вид пьесы как бы подводит зрителя к осознанию страшной правды. Ее «счастливый конец» носит чисто иронический характер. Логике комедии второго вида соответствует эффект волшебства через происходящее у нас на глазах осуществление несбыточнейших из наших надежд — надежд на любовь и счастье. Счастливый финал такой комедии отнюдь не ироничен; более того, он как бы распространен на всю пьесу, так что когда он наконец наступает, то воспринимается как должное завершение. «Я же это в шутку!» и «Не будем в это вдаваться» уступают место «Как вам это понравится».

Что же означает такой конец? Не предлагает ли он правду утешительную в противовес более суровой истине комедии, построенной на остроумии? Мещанствующие критики-бодрячки хотели бы думать именно так. Подобная «романтическая» комедия создает «романтическую» атмосферу, в которой возникает возможность счастья и любви, но так и остается навсегда невыясненным, что же представляет собой эта возможность — иллюзию или реальную действительность. Комедия этого вида проникнута очарованием, которое может быть и «самой действительностью», и «пленительной иллюзией» в зависимости от вашего желания. Здесь шекспировское «что угодно» перекликается с пиранделловскими «я та, какой вы хотите меня видеть» и «это так, если вам так кажется». Любовь растворяется во всеобъемлющей тайне иллюзии и действительности.

Был создан мир бог весть когда —
И дождь, и град, и ветер, —
Но мы сюда вас ждем, господа,
И смешить хотим каждый вечер (5, 217).

Итак, мы хотим вас смешить, делать вам приятное. Наша пьеса будет точь-в-точь такой, как вам нравится. Что до ее значения (иллюзия? реальность?), то мы потрафили вам, и вы получите удовольствие. Мирок нашей пьесы будет

таким, каким вам угодно будет его видеть, так же как и мир за рамками нашей пьесы... Тем самым в шутливом духе «разрешается» основная проблема философии.

Моцарт часто шел от пьес и либретто, написанных в латинской традиции, но его собственный вклад был по своему духу аналогичен шекспировскому. Финал «Женитьбы Фигаро» неправдоподобен, и мы, видя его неправдоподобие, воспринимаем его иронически. «В реальной жизни, — рассуждаем мы по дороге из театра домой, — дело бы так мило не уладилось: Альмавива как был жестоким человеком и бабником, так им и останется». В опере Моцарта такому улаживанию в финале предшествует совсем иная разработка характеров, проявляющаяся по большей части в том, что, как и в комедии Шекспира, «романтические» чувства персонажей обрисовываются с полной достоверностью. Вот почему прелестная музыка, которой Моцарт сопровождает просьбу Графа о прощении и согласие Графини простить его, воспринимается как подлинная кульминация, не заключающая в себе никакой иронии. Мы видим здесь жизнь не глазами искушенного реалиста Бомарше с его галльским остроумием, а глазами одухотворенного австрийца, наделенного мягким юмором. В моцартовской «Женитьбе Фигаро», так же как и в «Двенадцатой ночи», любовь и счастье имеют свою реальность в искусстве, тогда как вопрос об их реальности в жизни оставляется неясным — впрочем, без малейшего налета цинизма.

Итак, два вида комедии: комедия, в которой дело движется к неминуемому разладу, и комедия, где столь же неминуемо дело идет к полному согласию. Чуть-чуть усильте в каждой из них трагедийное звучание, и мы получим трагикомедию. Предположите, например, что после сцены разлада в комедии первого вида добавлено еще несколько сцен, а предыдущие сцены приведены в соответствие с добавленными. Получится пьеса вроде «Селестины». Или же предположите, что в комедии, заканчивающейся подлинным согласием, счастливому концу предшествуют злоключения более тяжкие, чем обычно, как это имеет место в «Зимней сказке».

Оба этих предположения как раз и будут сделаны в следующей главе.



ТРАГИКОМЕДИЯ



ТРАГЕДИЯ ПРЕДОТВРАЩЕННАЯ И ТРАГЕДИЯ ПРЕОДОЛЕВАЕМАЯ

Слово «трагикомедия» впервые появилось еще во времена Древнего Рима, но широкое хождение получило только в эпоху Ренессанса. Лучшее определение значения этого термина в раннюю пору его существования дала, пожалуй, Сюзанна Лангер: «предотвращенная трагедия». Итальянские комедиографы эпохи Ренессанса определяли трагикомедию как «трагедию со счастливым концом»; они разработали и усовершенствовали пасторальную трагикомедию, представляющую собой квазитрагедию, в которой, так же как и в романтической комедии, с самого начала подразумевается счастливый конец.

Судя по всему, в эпохи Ренессанса и барокко трагикомедия не считалась низшим, второсортным жанром. Строгое разделение трагедии и комедии было произведено много позже, и даже во Франции, родоначальнице такого разделения, оно произошло ближе к середине семнадцатого века, а до этого чем-то вполне естественным считались и трагикомедия, и настолько вольная форма пьес, что она даже получила название *drame libre*. И уже вскоре после того, как строгое разделение жанров утвердилось во всей Европе, против него началось восстание, застрельщицей которого стала страна, где внедрение этой регламентации вызывало наиболее ожесточенное сопротивление, — Англия. Во всех книгах по истории драматургии 1731 год указывается в качестве поворотного пункта,

потому что в этом году увидела свет пьеса Джорджа Лилло «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвеля». Указание это весьма плодотворно, пусть даже «Джордж Барнвель» — пьеса слабая, способствовавшая к тому же появлению других слабых пьес. Ведь история искусства создается не одними только художественными шедеврами. Устарелое во многих отношениях даже в 1731 году произведение Лилло положило начало новому жанру — нетрагедийному и некомедийному. Лилло оказал влияние на Дидро и Лессинга, а через них — на театр всего западного мира.

Но даже пьесы Дидро были художественно слабы, а в творчестве Лессинга наиболее выдающимися оказались как раз те пьесы, в которых влияние Лилло ощущалось меньше всего. Характерная для восемнадцатого века смесь трагедии с комедией взяла худшее от каждого из жанров. В новом «среднем жанре» — жанре *comédie larmoyante* или *tragédie bourgeoise* — комедия утратила свою широту, а трагедия — глубину. Поиски «среднего пути» представляли собой уклонение от более серьезных путей. Новоявленный жанр основывался на слабейшей стороне философской мысли восемнадцатого века — чрезмерно оптимистичной оценке человеческой природы. Если люди «добры, чувствительны и сентиментальны», то зачем нужны трагедия и комедия, динамика которых строится на разрушительных проявлениях человеческой природы? Если бы вся драма восемнадцатого века свелась к «среднему жанру», то, пожалуй, нам пришлось бы сегодня констатировать, что драматургия пошла по неверному пути и что «средний жанр» погубил драму как вид искусства, способный правильно оценивать человека.

Но история много сложнее, чем книги по истории, и «современная драма» Ибсена отнюдь не является простым усовершенствованием «буржуазной трагедии» Лилло. В какой-то момент развитие драматургии изменило свое направление. Средний жанр, возникший как средство отображения и возвеличения негероической жизни лавочника, стал в дальнейшем оружием, напавшим на разившим этого лавочника. Но для того, чтобы превратиться в *какое бы то ни было* оружие, он должен был быть сначала в корне

переделан. В комедии, где слезы заменяли собой смех, комедией и не пахло. В трагедии, где неразрешимый конфликт исключался *ex hypothesi*, не оставалось и тени трагедии. Поэтому называть результат их соединения трагикомедией было нелогично. Полноценная трагикомедия могла появиться только после того, как драматурги сумели вернуть среднему жанру именно те качества, которых он был лишен при создании. И правда ведь, Ибсен, будучи, с одной стороны, драматургом современным, с другой стороны, символизирует своим творчеством возвращение к традиционному комическому и традиционному трагическому. В самом его понимании человеческой природы прекрасно уравниваются элементы классического и современного. Современность этого понимания состоит в том, что свойственные человеческой природе разрушительные тенденции Ибсен рассматривает в качестве конкретных проявлений невроза. Классическим же это понимание является в том отношении, что невроз для Ибсена — это нечто весьма серьезное, а не просто термин, к которому и сводится все явление; это категория, равновеликая греху, которая может быть соотнесена — поэтически и драматически — с традиционным ощущением рока. Если бы мы задались целью проследить за тем, как Ибсен отвоевывает в своем творчестве исконную территорию комедийного и трагедийного, с тем чтобы сотворить свое собственное особое царство трагикомедии, то создание «Дикой утки» мы могли бы с полным основанием назвать кульминационным моментом этого процесса. И если в этом отношении упомянутая пьеса обращена к драматургическому опыту предшествующих двух столетий, то она вместе с тем оказалась и самой «впередсмотрящей» из пьес, так как в ней содержались семена, которым суждено было прорасти в творчестве Пирранделло и Юджина О'Нила.

Этот экскурс в историю драматургии понадобился нам как своего рода введение к теме настоящей главы, которой является, конечно, не история трагикомедии, а жизнь трагикомедии в наших умах и сердцах. Мы оставим в стороне наименее живые — для нас — ее формы, такие, как пастораль эпохи Ренессанса или средний жанр

восемнадцатого века, и сосредоточим внимание на двух наиболее, как нам кажется, удачных разновидностях трагикомедии. Первая из них представляет собой «трагедию со счастливым концом» — не «предотвращенную трагедию», но «трагедию преодолеваемую». Темой в этом случае является разрешаемый конфликт, и в качестве примера мы разберем разрешение конфликта мести через прощение. Лучшие образцы трагикомедии такого рода — это, пожалуй, так называемые «проблемные пьесы» и «последние романтические пьесы» Шекспира. Но эта разновидность трагикомедии отнюдь не была особенностью творчества лишь одного драматурга. Аналогичной попыткой была гётевская «Ифигения в Тавриде». В этом же ключе написан и «Принц Гомбургский» Клейста — произведение, которое сам автор называет *Schauspiel* (пьеса) в отличие от *Trauerspiel* (трагедия) и *Lustspiel* (комедия). Да и «Фауста» Гёте можно рассматривать в качестве одного из великолепнейших достижений в этом плане, причем жизнеутверждающий финал этого произведения никак нельзя сбрасывать со счетов как дань мелкотравчатому оптимизму, ни тем более как поверхностную эксплуатацию религиозной ортодоксии. (Подобные критические упреки с куда большим основанием можно было бы адресовать «Дону Хуану Тенорио» Сорильты.)

Вторая разновидность трагикомедии, требующая рассмотрения, — это «комедия с несчастливym концом». Если «трагедию со счастливым концом» можно рассматривать как развитие некоторых линий трагедий типа «Короля Лира» — произведения, в котором уже имеются начатки прощения и примирения, то «комедию с несчастливym концом» можно рассматривать как развитие комедий мольеровского типа, которые заканчиваются «неубедительно» с помощью *deus ex machina*. Эта последняя разновидность трагикомедии получила распространение преимущественно в девятнадцатом и двадцатом веках (хотя она была известна и ранее — взять, к примеру, хотя бы «Селестину»). Классическим образцом произведения этого жанра является, пожалуй, «Дикая утка» Ибсена. К этому же жанру принадлежат и драматические произведения, которые Бернард Шоу охарактеризовал как «неприятные

пьесы», хотя его собственные пьесы, получившие такое наименование, являются в гораздо большей степени комедиями, чем трагедиями. «Святая Иоанна», а не «Профессия госпожи Уоррен» является великой трагикомедией Шоу. «Генрих IV» и «Шесть персонажей» — великие трагикомедии Пиранделло. Все многоактные пьесы Чехова представляют собой трагикомедии такого рода, и указание Чехова, что «Вишневый сад» — это комедия, я склонен считать не больше как адресованной Станиславскому и другим сценической ремаркой с напоминанием о ярко выраженных комедийных элементах пьесы. Это *комедия* с несчастливым концом. Трагикомедиями в этом же духе являются «Что тот солдат, что этот» и «Махагони» Брехта, фильм Чаплина «Мсье Верду»¹, пьесы «В ожидании Годо» Беккета и «Стулья» Ионеско.



МЕСТЬ, СПРАВЕДЛИВОСТЬ, ПРОЩЕНИЕ

О мелодраме я писал главным образом под углом зрения страха, оставляя в стороне вопрос о том, какая судьба постигает злодея. А со злодеем происходит вот что: мы караем его, иначе говоря, мстим ему. И вряд ли кто-нибудь станет оспаривать этот факт. Во всяком случае, каждый с готовностью признает, что мелодрама и фарс изобилуют актами мести. Но некоторые будут утверждать, что в трагедии и комедии дело обстоит иначе. (Такой термин, как «трагедия мести», словно бы говорит, что большинство трагедий не имеет к мести никакого отношения.) Другие же считают месть чем-то таким, что

¹ Другим примером был бы чаплиновский фильм «Великий диктатор», если бы Чаплин сделал его конец несчастливым, как того требовала и историческая и художественная логика, вместо того, чтобы снабжать фильм счастливым концом. Ведь этот счастливый финал отнюдь не ироничен, как в «Тартюфе», и посему лишен подлинного комизма. Он служит выражением победы идеологии над правдой жизни и правдой искусства и не является в этом своем качестве ни трагикомичным, ни комичным.

принадлежит скорее к сфере литературы, чем к реальной жизни. Вот почему, прежде чем продолжить свои рассуждения, я хотел бы показать, что сама жизнь насквозь проникнута местью — фактической или воображаемой. Для этого мне придется сделать маленькое отступление.

Так ли уж это необычно — считать жизнь лишь серией актов мести, да и жить в соответствии с таким представлением? С малых лет мы можем почувствовать себя обиженными и посвятить каждый дальнейший час отпущенного нам на земле времени отмщению за нанесенную обиду. Начать мы можем с наказания собственных братишек и сестреноч. В отроческие годы, а то и раньше, мы можем наказывать своих родителей. В молодости мы можем, женившись, превратить свой брак в средство непрерывного наказания вплоть до гробовой доски. Некоторые не хотят разводиться только потому, что развод прервал бы наказание, тогда как другие приветствуют развод — и тоже только потому, что он делает возможным новый брак и возобновление наказания, еще более жестокого. До недавних пор система образования допускала наказание учителями учеников; ныне она допускает наказание учителей учениками. И при прошлых и при теперешних порядках практикуется наказание младших школьников старшими. Продукты системы народного просвещения образуют в совокупности то, что мы называем человеческим обществом. Человеческое общество приспособлено для наказания в более широких масштабах, орудиями которого служат нищета, стачки, суды, концентрационные лагеря и тюрьмы, петля, топор, газовая камера и электрический стул, наконец, война. Такова картина в самых общих чертах. А с конкретными ее деталями мы сталкиваемся изо дня в день. Тон нью-йоркского водителя автобуса красноречиво говорит о том, что вся его жизнь посвящена служению идее мстить во что бы то ни стало, мстить ежечасно и ежеминутно, мстить каждому встречному и поперечному. А так как водитель автобуса встречает в минуту с десятков человек, он может при желании довести число своих жертв до величины, о которой даже мечтать не смеет злодей мелодрамы. Или нью-йоркский шофер такси, который, чтобы как-то

компенсировать себя, увеличивает наказание, приходящееся на каждого ездока.

Право же, есть весьма веские основания считать, что сведение счетов, отмщение, наказание за действительные или, чаще всего, воображаемые обиды — это основной род деятельности биологического вида, именуемого *Homo sapiens*. Впрочем, это-то, надо полагать, очевидно всякому. Несколько менее очевидно другое: идея мести куда как менее привлекательна для человека, чем сами акты мести. Хотя месть, быть может, является излюбленным нашим видом деятельности, мы осуждаем ее больше, чем что-либо другое. Мы постоянно должны доказывать, что наши акты отмстки — это вовсе не месть, а справедливое наказание. Нельзя сказать, чтобы идея наказания пользовалась безупречной моральной репутацией, но, когда наказание считается заслуженным, оно начинает выглядеть почти высоконравственным актом. Отсюда вытекает, что восстановление справедливости — правосудие, с которым мы сталкиваемся в частной жизни и в судах, — представляет собой чистейший обман, не больше как рационалистический фасад мстительности. В своем «Руководстве революционера» Бернард Шоу, обращаясь к юристам, говорит:

«Когда человек хочет убить тигра, это называют спортом; когда же тигр хочет убить человека, это называют свирепостью. Различие между преступлением и правосудием не больше».

Говоря, что «восстановление справедливости» — иначе говоря, правосудие, с которым все мы сталкиваемся, — представляет собой обман, я вовсе не хочу сказать, что подлинная справедливость вообще не играла и не играет никакой роли в делах человеческих. Нет, наряду с жадой мщения в груди людей живет и жажда справедливости, но вся беда в том, что первая проявляется с куда большей силой и настойчивостью, чем последняя. Хотя истории известны меры по обеспечению справедливости, все известные нам общества в корне далеки от совершенства. Примерно то же самое можно сказать и о сфере личных отношений с той отрадной разницей, что здесь справедливость более частая гостья. Многие люди,

с безразличием относящиеся к справедливости в большом мире, придают ей значение в семье и в личном кругу знакомых.

Быть может, это тоже очевидно, но есть и еще одно обстоятельство, на которое следует обратить внимание. Хотя в людских делах пока еще мало справедливости и мир еще не видел совершенного общества, воображение человечества сумело породить, а совесть человечества — принять еще более возвышенную идею. Идея эта — всепрощение.

Прощенье ближним слабостей и доброты

Откроют перед нами райские врата.

Быть может, в этих бесценных строках Блейк сообщает нам важнейшую для всех людей истину. Но фактически райские врата так и остаются для нас наглухо закрытыми, потому что мы неспособны жить в соответствии с этой истиной. *И впрямь, куда уж нам практиковать всепрощение, когда мы не умеем даже быть справедливыми!* Тем не менее идея всепрощения весьма поучительна — хотя бы как напоминание о том, что одной справедливости недостаточно.

Правосудие — это, конечно, лучше, чем месть, но тоже достаточно примитивно. Ведь здесь воплощается принцип *lex talionis* — принцип соразмерного возмездия за совершенное преступление. Скажем, человек украл сотню долларов — когда его избивают, с него взыщут те же сто долларов. Таков же и знаменитый ветхозаветный принцип «око за око». Мне, ученику христианских школ, постоянно внушали, что этот принцип подразумевает месть в чистом виде. Вероятно, это поклеп на иудаизм, но я не стану подвергать сомнению добросовестность моих учителей и лучше буду исходить из предположения о том, что они, возможно, смутно ощущали некоторую сомнительность самого понятия высшего правосудия. Постоянно заниматься назначением эквивалентных наказаний за преступления — это далеко не лучший способ времяпрепровождения, и едва ли бог посвятил бы ему вечность. Подлинный вседержитель с глубоким вздохом любви — и облегчения! — произнес бы слово «Прощение», избавив себя от нудного подсчета грехов и причитающихся

за них наказаний. И он действительно вымолвил это слово еще в книге Левит Ветхого Завета: «Не враждуй на брата твоего в сердце твоём... Не мсти... Люби ближнего твоего, как самого себя»¹.

Правильны или нет вышеприведенные рассуждения, я надеюсь, что с помощью моего отступления, которое я заканчиваю, мне удалось разъяснить читателю, что если тема мести играет важную роль в драматургии, то сама жизнь показывает, почему это так. Левит все еще опережает сознание современного человека, который как в театре, так и вне его хочет видеть акты мести. Ведь к чему в конце концов сводится содержание пьес? К действию и ответному действию. А отвечает В пощечину, и В дает А сдачи. Основная идея сюжета может быть сформулирована в словах «удар за удар»: вот обида и вот расплата. В фарсе, как мы видели, этой идее дают полный простор, оправдываясь тем, что она здесь в худшем случае совершенно безвредна, потому что действие происходит, как это ясно каждому нормальному человеку, в области чистой фантазии, а в лучшем случае даже полезна, так как способствует наступлению катарсиса и удалению из нашей нервной системы избыточной агрессивности.

Как мы установили, достоинство мелодрамы заключается в честном признании фантазий и полнокровных эмоций, особенно фантазий и эмоций, связанных со страхом.

Теперь настало время приглядеться к развязке мелодраматического сюжета. Во всех традиционных мелодрамах злодей, внушающий нам такой большой страх, бывает в финале наказан. Лилейно-белые герой и героиня мстят ему, а вместе с ними и мы, зрители. Образы, вызывающие страх, вытесняются образами утонченной мести. Впрочем, лишь немногие готовы признать, что это так. В мелодраме, так же как и в жизни, мы склонны расценивать наши акты мести как справедливые наказания. Выше я уже упоминал о невротическом характере мелодрамы. Есть в ней что-то от невротической привычки копить обиды, когда человек считает само собой разумеющимся,

¹ Библия, книга Левит, XIX, 17–18.

что обиды — это несправедливые поступки других по отношению ко мне, а мои поступки по отношению к другим — это заслуженное наказание виновных. Ведь мелодрама отражает именно такое состояние психики. Если мстители викторианской мелодрамы с их чуждой нам риторикой и старомодной сценической манерой кажутся нам на первый взгляд фигурами далекими от жизни, то на самом деле они остаются символами того, что ежедневно имеет место в жизни миллионов людей.

Переходя к трагедии и комедии, мы переходим от грубой и неприкрытой мести, характерной для фарса, и от поддельной справедливости мелодрамы к справедливости как таковой — *lex talionis*. Вольпоне и Моска должны быть привлечены к суду, признаны виновными и осуждены. Порция в «Венецианском купце» проповедует всепрощение, но сама не спешит прощать. Она добивается, чтобы Дож установил точный имущественный эквивалент фунта мяса, ибо для Шейлока нет ничего дороже собственности.

Имущество твое разделим мы
Между Антонио и государством (3, 291).

На что Шейлок вполне резонно отвечает:

Берите вы мой дом, отняв опору,
Чем он держался; жизнь мою берите,
Отнявши все, чем только я живу (3, 292).

Такова комедия.

А как скрупулезно отмеривают и отвешивают справедливость авторы трагедий! «Душу за душу, глаз за глаз, зуб за зуб», — говорится в известных строках книги Исход¹, и эта идея «жизнь за жизнь» воспринимается драматургами как принцип одновременно этический и эстетический: этический, потому что он выражает идею *lex talionis*, эстетический, потому что он соответствует драматической схеме «удар за удар». Если в начале пьесы кого-то лишают жизни, то в конце пьесы кто-то еще другой должен заплатить за это своей жизнью. Поскольку во втором действии убивают Дункана, в пятом действии не просто

¹ Библия, Исход, XXI, 23–24.

будет, а обязательно должен быть убит Макбет. «Отелло» представляет собой лишь незначительное отклонение от общего образца. Отелло лишает Дездемону жизни ближе к концу пьесы, но ее жизнь находится под угрозой с того момента, как начинается сюжет; за жизнь, отнятую у Дездемоны, необходимо расплатиться той же монетой: Отелло должен умереть.

Только обратив внимание на то, с каким безмерным почтением относятся драматурги к принципу *lex talionis*, начинаешь понимать, как далеко отходят они от того, что происходит в «реальной жизни». Рассмотрим, например, идею Поэтической справедливости. Она представляет собой не что иное, как перенесение принципа *lex talionis* из сферы преступности в сферу добродетели. Мало того что дурные наказываются, а хорошие вознаграждаются, даже величина наказания и вознаграждения тщательно взвешивается на весах справедливости. Разумеется, принцип Поэтической справедливости не является препятствием для создания великой пьесы; более того, недавно один видный ученый утверждал, что этот принцип присутствует во всех великих испанских драмах.

Современные драматурги, напротив, отбрасывают принцип Поэтической справедливости и предпочитают показывать в своих пьесах, как злодей остается безнаказанным. Это, однако, вовсе не значит, что они меньше пекутся о справедливости и отвергают *lex talionis*. Показывая, как попирается справедливость, они рассчитывают вызвать у зрителей праведный гнев и разжечь в их сердцах страстное стремление к справедливости. Старый подход был консервативен. В «Фуэнте овехуна» Лопе де Вега справедливость восстанавливали бог и король. В некоторых постановках эту пьесу модернизировали посредством простого усекновения ее конца. В таком виде пьеса приобрела совершенно новый смысл: справедливость восторжествует, когда народ возьмет власть в свои руки. При подобном понимании справедливость может легко переродиться в самую настоящую месть, а драма — в мелодраму. Есть такие воители, которые прямо-таки горят желанием ответить жестокостью на жестокость врага, а ведь когда людям доставляет удовольствие вершить суд

по принципу *lex talionis*, к справедливости добавляется и нечто другое — безжалостность.

Иисус говорил: «Отче! Прости им, ибо не знают, что делают»¹. Бертольт Брехт однажды вывесил на сцене плакат: «Они знают, что делают!» (имея в виду угнетателей-капиталистов). Установка у него была правильная, но вряд ли можно не быть мстительным, претворяя ее в жизнь.

Елизаветинцы пытались избежать этой опасности. Они ссылались на то место в Послании апостола Павла к Римлянам, где апостол учит, что мы не должны брать на себя роль мстителей, так как месть дело божие, ибо написано: «Мне отмщение, я воздам, говорит Господь»². Так-то оно так, но ведь в нашем мире орудием мщения господня по необходимости должен стать тот или иной человек. А как мы узнаем, что данный конкретный мститель действительно является орудием господина? Установить, служит ли тот или иной человек орудием провидения, еще труднее, чем узнать, является ли мотивом его поступков любовь к справедливости. И почему вообще апостол Павел употребляет слово «отмщение»? Разве это божеское занятие — мстить? Не представляется ли позиция Павла несколько двусмысленной? И не представляется ли несколько двусмысленным отношение всего нашего мира к мести? Ведь никто не проповедует благотворность мести, все соглашается с тем, что правосудие предпочтительней, а высшее учение даже призывает нас перейти от правосудия к всепрощению.

Нельзя требовать от драматургии, как и от любой другой формы искусства, чтобы она стояла высоко над культурой, к которой принадлежит. И если культура широко практикует месть, умеряя ее время от времени небольшой толикой правосудия, то нет ничего неожиданного в том, что ее драматургия поступает аналогичным образом. Это в свою очередь помогает понять, почему такой по-настоящему радикальный мыслитель, как Толстой, пришел к осуждению большинства произведений литературы наряду с осуждением большинства общественных

¹ Евангелие от Луки, XXIII, 34.

² Библия, Послание апостола Павла к Римлянам, XII, 19.

установлении. Он действительно стоял над своей культурой. С той высокой моральной вершины, с которой судил Толстой, литература представлялась чем-то варварским, подобно тому как казались варварами литераторы и читающая публика. В этот общий обвинительный акт Толстой включил и свои собственные шедевры. А почему, собственно, нет? Ведь в них показана диалектика реальной жизни с ее борьбой, взаимными обидами, обменом ударами, обычным чередованием действий и противодействий. В идеалах там недостатка нет, как, впрочем, и всюду, но герои, как и все прочие люди, не руководствуются ими в своих поступках. Да к тому же это всего-навсего идеалы правосудия, справедливости; они выглядят безнадежно ограниченными по сравнению со всепрощением Христа.

Шелли занимает в этом вопросе гораздо более уязвимую позицию, чем Толстой. Он считает, что мы должны руководствоваться в жизни идеалом прощения, но в литературе сохранить и правосудие, и справедливость, и месть. Позвольте мне привести еще одну выдержку из его предисловия к трагедии «Ченчи», где речь идет о героине, Беатриче:

«...даже в ответ на самые горькие обиды надлежит проявлять доброту, снисходительность и решимость победить мрачные страсти в душе обидчика любовью и терпением. Мечь, наказание, расплата — все это пагубные ошибки. Если бы Беатриче думала таким образом, она была бы мудрее и лучше, но тогда она не была бы характером трагедийным: те немногие, кого мог бы заинтересовать показ Беатриче, наделенной подобным образом мыслей, все же не заинтересовались бы в такой степени, в какой это необходимо для драматического произведения, ибо окружающие в массе своей не разделяли бы их интереса. Нет, драматическая характеристика поступков и страданий героини складывается из того беспокойного и пытливого стремления людей всячески оправдать Беатриче наряду с сознанием того, что содеянное ею нуждается в оправдании, из прямо-таки суеверного ужаса, с которым они взирают как на причиняемые ей обиды, так и на месть за них».

Спору нет, драматургия предпочитает изображать зло, а не добро, крушение, а не успех. Впрочем, это общее свойство всей литературы. Лучший характер в «Потерянном рае» — Сатана. Дантов «Ад» читается лучше, чем «Рай».

Литература остается по сю сторону от рая и изображает наш грешный мир, плоть и дьявола... В своем приведенном выше высказывании Шелли упускает из виду одно обстоятельство: литература отражает человеческие интересы, отражает жизнь. Если бы действительность вдруг изменилась в предлагаемом им направлении, это привело бы к тому, что столь же внезапно в литературе воцарилось бы сплошное всепрощение. Тема мести привлекает драматургов потому, что они — художники, изображающие реальную действительность, а не идеологи.

Шелли полагает, что любовь и прощение недраматичны по своей внутренней сути. Но все дело в том, что он имеет в виду идеальное состояние блаженства, которого достигает разве что святой в высший момент прощения, и поэтому проходит мимо того факта, что прощение дается с трудом и что в трудной борьбе с собой, в преодолении внутреннего конфликта, делающих возможным прощение, заключен большой драматизм. Прощение и месть — это две возможные реакции на обиду, и, с функциональной точки зрения, прощение можно трактовать в том же плане, что и месть. Вот как характеризуют месть Фрейд и Брейер в своих «Очерках истерии»:

«Инстинкт мести, столь сильный в естественном человеке и скорее маскируемый, нежели подавляемый цивилизацией, представляет собой не что иное, как возбуждение рефлекса, который не получил освобождения. Драться, защищаясь от обидчика и нанося ему в драке ответный урон, — это адекватный и давно сложившийся психологический рефлекс. Если этот рефлекс не получает достаточного — или вообще никакого — осуществления, он будет постоянно высвобождаться вновь и вновь посредством воспоминания, вследствие чего и возникает «инстинкт мести» как иррациональный волевой импульс...»

Не прибегая к физической мести, человек развивает в себе мстительность как привычку ума. Фрейд и Брейер не видят никакой третьей возможности, а между тем она

есть. Можно отреагировать на обиду с такой же затратой нервной энергии, но в духе прощения. Это тоже будет «адекватный психологический рефлекс». Странно, что Шелли, питавший большой интерес к ненасильственному сопротивлению, думал иначе. Мнение, высказанное им в процитированном отрывке, во многом перекликается с точкой зрения сегодняшних юных мещан, считающих, что подставлять другую щеку — признак слабости. Ганди и Мартин Лютер Кинг наглядно продемонстрировали обратное. Мстительность является прежде всего свидетельством трусоватости, тогда как способность прощать, которая, кстати, не имеет ничего общего с этакой естественной эманацией кротости и смирения, приобретает в трудной борьбе, по сравнению с которой ответ ударом на удар выглядит детской игрой.

Макиавелли был прав: в общественной, государственной жизни прощение и прочие подобные вещи просто не существуют. Попробуйте вообразить кандидата в сенаторы Соединенных Штатов, который предлагал бы прощать всех и вся, любую группу, любую страну. Зато прощение входит иной раз в нашу личную жизнь. Почему? Не потому ли, что каждый из нас, устав от оргий мести, жаждет быть прощенным? Похоже, само наше существование требует не только *оправдания*, но и *прощения*. Если заинтересованность людей в прощении не удастся объяснить какими-нибудь более возвышенными причинами, то уже одна эта естественная, житейская потребность послужит достаточным объяснением. Мы хотим, чтобы нас прощали, мы нуждаемся в этом. Порой мы сами бываем способны прощать других, пусть даже только в силу того, что нам хочется, нам нужно, чтобы прощали нас. «И прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим»¹. Мы не можем прямо прийти к выводу Блейка («Прощенье ближним слабостей и доброта откроют перед нами райские врата»), но зато нам дано подойти к нему окольным путем, осознав вслед за Ювеналом, что «ни один виновный человек не бывает оправдан вердиктом своего собственного сердца».

¹ Евангелие от Матфея, VI, 12.

Щекотливая тема! Да что и говорить, когда сам Шекспир в «Гамлете», похоже, не в силах прояснить двусмысленность соотношения справедливости и мести. Действительно, фабула пьесы представляется в основе своей языческой — настолько языческой, что месть признается в ее контексте правомерной, тогда как культура, питающая шекспировскую поэзию, — это, несомненно, культура елизаветинской Англии, причем в пьесе многократно упоминается христианская вера. Помню, в детстве я недоумевал: почему Гамлет был обязан мстить, если в Библии говорится, что мстить грешно? Позже меня отсылали в связи с этим недоумением к словам апостола Павла в Послании к Римлянам («Мне отмщение, я воздам, говорит Господь»), но, должен сознаться, это казалось слишком уж простым объяснением. Разве похоже, чтобы Гамлет в какой-то момент являлся орудием мести господней, о которой говорит святой Павел, даже в момент, когда он убивает своего дядю? Если именно это хотел сказать Шекспир, то у него это плохо получилось. (Любопытный факт: многие логические рассуждения о «Гамлете» имеют свойство превращать его в из рук вон плохую пьесу!) Все дело в том, что здесь налицо неустраненная двусмысленность, присущая не только данной пьесе и даже не только ее автору, а всей цивилизации — цивилизации, которая так и не сделала определенного выбора и всегда имела двойной — нет, даже тройной — критерий: проповедуя прощение, она верит в справедливость и правосудие, а на деле прибегает к мести.

В «Орестее» Эсхил изображает процесс преодоления мести правосудием, и мы, зрители, переживаем вместе с героем трилогии этот процесс. Хотя Шекспир начал с пьес, центральной темой которых была месть (вернее сказать, восстановление справедливости), впоследствии он показал преодоление мотивов правого суда мотивами милосердия. Всякий заметит эти новые мотивы в «последних романтических драмах». Просперо, вместо того чтобы по заслугам наказать своих врагов, прощает их (за исключением одного лишь Калибана). Гермiona, вместо того чтобы расквитаться с Леонтом, примиряется с ним. Даже в «Короле Лире» присутствует мотив прощения. Пьеса

отнюдь не являет собой доказательство тезиса «боги правы», ибо то, что происходит в ней, не может быть квалифицировано как заслуженное наказание. Возможно, боги убивают нас и не забавы ради, не как дети, в шутку. Быть может, они убивают нас, сами того не замечая. А быть может, вовсе и нет никаких богов. Если в этой пьесе есть морально позитивный элемент (а по-моему, он там есть), самым прекрасным (и, добавлю, не менее от этого драматичным) его выражением является прощение Корделией своего отца. Ведь именно очищенная любовь этих двух придает окончанию пьесы моральную красоту.

Корделия сама нуждается в прощении. В первой сцене она не только права, она сурова и непреклонна. Она упорствует в своей правоте и не хочет ничего знать, кроме своей правоты. По возвращении же из Франции это совершенно другая женщина. Куда девалась ее бывшая холодность! Она больше не одержима мыслью о собственной правоте. Она прощает отца от всего сердца, переполненного любовью, так что ненужными становятся слова прощения:

Я знаю, ты меня не любишь. Сестры
Твои меня терзали без вины,
А у тебя для нелюбви есть повод.
— Нет, нет его!» (6, 545).

В этих прекрасных строках — а они поистине прекрасны, хотя и не содержат особых стилистических красот, — нас переполняет восторгом прежде всего красота нравственная, воплощенная в характерах и действиях. Прощение и примирение, вопреки опасениям Шелли, отнюдь не выглядят тут инертной и плоской добродетелью. Нет, они являются плодом больших нравственных усилий, борьбы и страданий. Ни правосудие, ни месть никогда не были столь драматичны.

Прощение — всего лишь один из многих аспектов «Короля Лира», но есть у Шекспира пьеса, не считая последних романтических драм, которая целиком посвящена проблематике прощения. Это «Мера за меру». Тема *lex talionis* вынесена в само название пьесы и повторяется вновь в начале заключительной сцены, в ко-

торой этот принцип будет окончательно отвергнут и побежден:

И самый милосерднейший закон
Взывает громко к нам его ж словами:
«За Клавдио — наместник, смерть за смерть!»
Всегда ведь отвечает гневу — гнев,
Любви — любовь; так по его примеру
И воздадим мы мерою за меру (6, 273).

Клавдио, как оказывается, не умер. Бог этой пьесы — не приверженец принципа «смерть за смерть», который обрек бы на гибель Клавдио, с тем чтобы вслед за ним мог умереть Анджело. Не бог, а Анджело является здесь поборником *lex talionis*. Еще в начальных сценах пьесы Изабелла закликает его простить, поскольку сам он будет нуждаться в прощении. Никто из нас не безгрешен в такой степени, чтобы претендовать на роль вершителя правосудия:

...Что ж будет с вами,
Когда придет верховный судия
Судить вас? О, подумайте об этом —
И милости дыхание повеет
Из ваших уст, и станете тогда
Вы новым человеком (6, 195).

Таковы главная мысль этой пьесы и ее место в центральном Действии.

Однако пьеса «Мера за меру» обладает двойным, или диалектическим, Действием, причем его вторую, анти-тетическую, часть сплошь и рядом упускают из виду. В последней сцене Изабелле предлагается на деле осуществить все, что она проповедует, то есть настолько проникнуться духом христианского всепрощения, чтобы молить о пощаде — молить не за брата, которого она почитает мертвым, а за своего заклятого врага, убившего, как она уверена, ее брата. Все человеческие законы и установления, кроме закона христианского милосердия, говорят против такой мольбы.

Когда б она за Анджело молила,
Дух брата встал бы с каменного ложа
И ужасом убил ее (6, 274).

Неужели она сможет это сделать? Она ведь не из тех, кто легко становится на колени. Подобно Корделии, она тверда и негибаема в своей добродетели. Ответ на этот вопрос дает Действие пьесы, взятое в целом. Такой, какой мы ее видим в первых сценах, она бы не смогла этого сделать; но Изабелле, какой она стала к концу пьесы, это под силу. Как и в случае с Корделией, сковывавшая ее ледяная броня растаяла. Непреклонная в своих принципах девственница превратилась в исполненную сострадания женщину. Повинная в жестокости, которая могла бы иметь такой же роковой характер, как и жестокость Анджело, она, как и Анджело, научилась прощать, причем, разумеется, урок этот был усвоен ими не в плане этической теории, а в плане эмоциональной человеческой практики. Итак, воспроизведен жизненный факт. Но ведь назначение драматического искусства как раз и состоит в том, чтобы воспроизводить жизнь.



ОТЧАЯНЬЕ, НАДЕЖДА

Другой важнейшей разновидностью трагикомической пьесы является, на мой взгляд, комедия с трагедийным окончанием. Эту формулировку я выбрал под влиянием шопенгауэровского высказывания о комедии: «Она должна торопиться опустить занавес в момент радости [im Zeitpunkt der Freude], дабы мы не увидели, что случится потом». К одним комедиям это изречение подходит больше, к другим — меньше, но, пожалуй, оно применимо ко всем им в том смысле, что в счастливых окончаниях как таковых заключена ирония. Мы ведь понимаем, что «так могло бы и не быть» или даже что «так на самом деле не бывает». Но в данных сценических обстоятельствах предлагать что-либо, кроме счастливого окончания, было бы просто неучтиво, подобно тому как было бы неучтиво в реальной жизни рассказывать жениху и невесте, чем оборачивается на деле семейная жизнь. Идея «и они зажили счастливо» является узаконенной фикцией, вежливой условностью, учтивым обманом.

В той мере, в которой та или иная комедия в целом имеет атмосферу волшебной сказки, счастливое окончание тоже может быть подано с наивной детской верой. Нет ни малейшего оттенка цинизма в счастливых концах романтических комедий Шекспира, но это отсутствие цинизма носит детский характер: нам не предлагается мерить той же меркой браки за пределами мира данной пьесы. В менее «романтических» комедиях с большей определенностью звучит невысказанное: «Увы, в жизни ничего подобного не случается». Читая последний акт «Вольпоне», мы знаем, что жизнь показана нам здесь не такой, какая она есть на самом деле, а такой, какой бы она должна была быть. Искусство нормативно, и Бена Джонсона оно побуждает выбрать счастливое окончание в форме наказания злодеев.

Особенно справедлив афоризм Шопенгауэра в отношении некоторых мольеровских комедий, потому что именно Мольеру было свойственно подводить драматическую ситуацию в своих пьесах вплотную к катастрофе. Неубедительность сюжетных поворотов, посредством которых он придавал затем пьесе счастливый конец, способны поставить ему в укор лишь люди, которым непонятны комедийные условности вообще, и условность счастливых концов в частности, а те, кто, намереваясь помочь Мольеру, утверждает, что окончание — ну, скажем, «Тартюфа» — убедительно, прямо-таки выбивают почву у него из-под ног. Ведь все дело как раз в том, что счастливый конец не должен нас убеждать. Ну, конечно же, жить в эпоху правления Людовика XIV, разоблачающего злоумышленников и восстанавливающего справедливость, просто замечательно, но не может же король лично устранить все злоупотребления, а даже если бы и мог, то ведь все равно комедия универсальна, то есть применима и к тем странам и эпохам, которые не освещались сиянием «короля-солнца». Таким образом, поскольку ничто не помешает большинству тартюфов добиться успеха, в жизни дело кончится несчастливым для добродетельных, и торжествовать будет злодейство. Подобная история вряд ли пригодна для чистой комедии, но ее материал остается комедийным. Наиболее подходящее для нее название — трагикомедия.

Но назвать пьесу такого типа комедией с трагедийным окончанием — значит дать лишь приблизительное определение, которое мало что нам скажет. Действительно, если бы какой-нибудь драматург задался мыслью заменить счастливую развязку пьесы о Тартюфе катастрофой в финале, он обнаружил бы, что замечание Шопенгауэра справедливо только в самом широком плане и что, когда дело касается сотен конкретных деталей, ему приходится переделывать чуть ли ни все подряд от конца пьесы к ее началу. В мольеровском «Тартюфе», какие бы тучи ни собирались над головами положительных персонажей, весь тон комедии внушает нам твердую уверенность в том, что все разрешится благополучно, пусть даже это и не будет выглядеть убедительно. Для «новой» пьесы потребовался бы иной тон. То, что было прежде встречным течением, становится основным потоком: вся пьеса приобретает в какой-то степени зловещий характер. Литературный критик вполне мог бы охарактеризовать эту комедию с несчастливым концом как трагедию, построенную на комедийном материале. (Что и делает Сюзанна Лангер.) Совершенно естественно, что сочетание трагедийного (А) с комедийным (В) будет определяться то как А, видоизменяемое В, то как В, видоизменяемое А.

Комедия с трагедийным окончанием — или трагедия с комедийной основой, — естественно, получила широкое признание лишь благодаря возвышению натурализма с его упором на то, что в реальной жизни счастливых развязок не бывает. В своих наиболее чистых формах натурализм порождает тяжеловесную документальную драму, а в менее чистых, но зато более плодотворных формах тяготеет к комедии — комедии нового типа. Иначе говоря, хотя возражение против счастливого финала несостоятельно с теоретической точки зрения, оказалось возможным с успехом использовать специфику несчастливого финала, причем это не первый случай, когда плохая теория вызывает к жизни хорошую практику. «Воронье» Анри Бека сплошь и рядом рассматривают в качестве одной из самых сугубо документальных пьес в истории драматургии, и вместе с тем Бек как будто бы очертил каждую из этих натуралистических жанровых картин четкой

линией, которая служит здесь своего рода комментарием, причем комментарием комическим. Мы понимаем, что пьеса написана отнюдь не в духе научной беспристрастности, что пером автора водила ненависть. При этом Действие все время неудержимо катится под гору, никакой счастливой развязки не наступает. Перед нами комедия с трагедийным окончанием.

«Опера нищего» Гея занимает как бы промежуточное положение между вышеупомянутыми вещами Мольера и Бека. Драматург не отказывается от традиционного счастливого конца, но этот счастливый конец уже не являет собой полную улыбок и условности развязку, где ирония выглядывает из-за цветов. Никаких цветов нет. То, что ранее лишь молчаливо признавалось, становится ясно выраженным драматургическим принципом: подобная развязка абсурдна и должна быть подвергнута осмеянию. Брехт в своей «Трехгрошовой опере» формулирует этот принцип с еще большей определенностью, вкладывая в уста Пичема такие слова:

«Спойте хорал беднейших из бедных, чью трудную жизнь вы сейчас представили. Ибо в действительности печален бывает именно их конец. Когда побитые дают сдачи, королевские вестники появляются чрезвычайно редко. Поэтому нужно быть терпимее к злу».

В произведениях Гея, Бека и Брехта зазвучала «современная нота» — та самая нота модерна с ее беспощадным показом ужаса и мерзости жизни, которую вот уже на протяжении многих-многих лет серьезные молодые люди защищают от критики серьезных пожилых людей, требующих, чтобы искусство было возвышенным, прекрасным, здоровым и даже изящным и утонченным. Этот спор тянется так долго, что во многих случаях спорящие успели поменяться местами, в результате чего пожилые отстаивают теперь Генри Миллера и Уильяма Бэрроуза от нападок молодых, которых ныне больше поражает и впечатляет героическое и величественное. В этом последнем случае самое время напомнить молодежи, что в пору своего расцвета «модернистское движение» означало неизмеримо больше, чем защиту откровенного изображения секса.

Сколько бы ни призывал нас в своих редакционных статьях журнал «Лайф» писать трагедии, нам трудно откликнуться на этот призыв хотя бы потому, что мы живем в эпоху журнала «Лайф». Прежде чем обрушиваться на непристойность произведений Миллера или Бэрроуза, не мешало бы задаться вопросом, в чем она состоит и почему она существует. Вот уже добрую сотню лет литература посвящает себя такому изображению жизни, которое связывается с понятиями «жестокая откровенность», «безжалостное разоблачение», «беспощадный реализм». Это снова и снова шокирует одну часть читающей публики на радость другой ее части. Дискуссия, разгоревшаяся на страницах газет и журналов, сосредоточилась на проблематике изображения секса и употребления непечатных выражений. Вот почему мы не сразу отдаем себе отчет в том, что секс играл в модернистском движении самую незначительную роль и что требование «либерализма» в вопросах морали было вообще ему чуждо. Сущностью же модернизма было *представление о действительности как о сплошном ужасе*. Правда, многие писатели, о которых идет речь, поспешили бы объяснить, что в их намерения входило показать абсолютный ужас таких-то и таких-то сторон действительности. Но все дело в том, что именно об этих сторонах действительности они и писали. Практически мироощущение их произведений — это мироощущение ужаса. Философским кредо упомянутого движения является концепция Шопенгауэра и раннего Ницше о противоречивости, лежащей в самой основе мироздания. Лозунг движения: ад как две капли воды похож на Севилью. В произведениях этого толка, начиная от «Другого острова Джона Булля» Шоу до «Махагони» Брехта нам говорят — нет, показывают, — что окружающая нас действительность и есть самый настоящий ад. Разумеется, подобное мировосприятие можно истолковывать по-разному, горячо его одобрять или сурово осуждать, но факт его существования и его значение неоспоримы, так что даже самые неистовые его хулители не могут не признать, что литературное движение, характеризующееся вышеописанным мировосприятием, имеет свои достижения. Если Прекрасное в классическом смысле оказалось по-

хороненным, то народилась зато красота ужасного. Если Возвышенное и Героическое исключались *lex hypothese*, то, с другой стороны, было обнаружено, что низменное и негероическое гораздо более многообразно и глубоко человечно, чем это считалось ранее. Если определение Истины подверглось ограничению, а освещенные веками Высшие Истины игнорировались и даже осмеивались, то вместе с тем возросла умная и страстная приверженность к «низким» истинам, так что, сузившись «наверху», границы истины намного расширились «внизу». Наконец, ревнителям Трагедии (Прекрасного, Возвышенного, Героического, соответствующего Высшим Истинам) следует напомнить о том, что, пользуясь выражением Карла Ясперса, «трагедия — это еще не все». Ведь и сама трагедия имеет свои пределы: достаточно сказать, что почти весь жизненный опыт большинства людей остается за ее рамками. Переключение внимания с Валленштейна на Мамашу Кураж можно защищать не только с марксистских, но также и с христианских и демократических (в наименее политическом значении этого слова) позиций. Впрочем, защищать «модернизм» как точку зрения легко. Труднее — и важнее — понять существо модернистского миропонимания и оценить его вклад в искусство.

Именно это миропонимание лежит в основе творчества драматургов, продолжавших создавать пьесы, которые могут быть названы трагедиями, хотя в них нет Красоты, Благородства, Героизма и Высшей Истины, иными словами, пьесы в традиции Ибсена и Стриндберга. Налицо прямая преемственность между Шопенгауэром и «Долгим путешествием в ночь» О'Нила. Впрочем, путешествием в ночь является любая современная трагедия. (Кстати сказать, название пьесы О'Нила восходит к названию известного романа, проникнутого аналогичным духом.) Современная трагедия представляет собой прямую противоположность шиллеровской «Марии Стюарт»: действие в ней неудержимо движется в одном направлении — вниз, к краху. Эра Шиллера закончилась после того, как Бюхнер написал «Смерть Дантона». То же «движение», тот же «ритм» можно обнаружить в современном трагедийном фильме «Стачка» Эйзенштейна, созданном сто лет спустя.

В свете всех этих фактов становится ясным, что современное неприятие счастливых финалов означает гораздо больше, чем простое недопонимание того, что такие финалы были условностью. Несчастливые финалы стали теперь программным средством для страстного утверждения определенного взгляда на мир. Трагикомедию в форме «трагедии со *счастливым* концом», как правило, отдают в наш век на откуп театру вульгарной мелодрамы. Трагедия с «внутренне счастливым» концом («Мария Стюарт» являет собой лишь крайний случай) тоже представляется сегодня чем-то сентиментальным и нереалистичным. Новое миропонимание не знает полумер. Мрачность, категоричность, непримиримость — его главные черты. Если в прошлом трагедия была песнью отчаяния, то теперешние трагедии, по-видимому, стремятся выразить отчаяние без малейшего намека на пение. Лишь «в воздухе звенели арфы» Хильды Вангель — галлюцинация — служит нам напоминанием о былой героической музыке. Если в старой трагедии отчаяние, как я указывал, преодолевалось чувством прекрасного, в новой трагедии оно может быть преодолено только сознанием истины. И если преодоление красотой указывает на непоколебимое мужество, то преодоление правдой говорит о столь же непоколебимом мужестве перед лицом еще более безотрадной действительности. Новым мироощущением проникнута не только трагедия, но и комедия. В комедиографии произошел сдвиг от «Оперы нищего» к «Трехгрошовой опере» и от Мольера к Анри Беку. Французские литературоведы ввели применительно к определенной категории трагикомических пьес термин *médie gosse* — язвительная комедия, — но, по правде говоря, серьезная комедия, как правило, тяготеет ныне к трагикомическому.

Даже творчество самого Льва Толстого может служить прекрасным примером духа современности в трагикомедии — примером того, что он представляет собой и откуда он берется. Речь идет о неоконченном шедевре Толстого — пьесе «И свет во тьме светит». (Не является ли свидетельством глубоких сомнений, лежащих в основе современной драмы, тот факт, что некоторые из лучших ее произведений остались незавершенными: «Роберт

Гискар» Клейста, «Эмпедокл» Гёльдерлина, «Войцек» Бюхнера, «Лулу» Альбана Берга?) В основу пьесы Толстого положена трагедия великого человека с высокими идеалами, который не встречает понимания. «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»¹. Можно было бы предположить, что пьеса эта стала бы «современной» трагедией, действие которой неуклонно катится под откос, к отчаянию и смерти, но все дело в том, что Толстой обратил свой критический взор на самого себя, и слова Библии, поставленные в заглавии, исполняются все более и более жестокой иронией: свет, оказывается, не является светом. «Во всяком случае, мы можем проникнуться состраданием к герою пьесы», — сказал бы драматург, пишущий в традиции старого театра. Но Толстой закрывает для себя и этот выход. Современное миропонимание проявляется здесь в форме абсолютной беспощадности великого художника и моралиста к самому себе.

Идя до конца, он изображает себя не только дурным и заблуждающимся человеком, но и человеком отталкивающим, нелепым, смешным. Закончи ее Толстой, эта пьеса стала бы одной из величайших в мире комедий с несчастливым концом.

В последние годы трагикомические пьесы этого типа выходили из-под пера драматургов «театра абсурда». Причем ныне термин «трагикомедия» зачастую уступает место термину «трагифарс». Этот новый термин² лишний раз напоминает нам о том, как прав был Старк Янг, отметивший однажды, что трагедия имеет больше общего с фарсом, нежели с драмой или с высшими формами комедии. Я говорил выше о драматургии как об искусстве крайностей, а о фарсе — как о крайнем случае этого искусства крайностей. Другим крайним случаем является трагедия. Зритель в театре «Гран Гиньоль» сплошь и рядом не был уверен в том, как надлежит воспринимать идущую на подмостках пьесу: то ли как трагический ужас в духе английской драматургии начала семнадцатого века,

¹ Евангелие от Иоанна, I, 5.

² Речь идет именно о новизне термина. Само же выражение «трагический фарс» (tragische Farse) встречается еще у Шопенгауэра.

то ли как фарсовый вздор. Ведь все различие не в самом материале, а только в его интерпретации. Аналогично этому всего лишь один шаг отделяет какой-нибудь легкомысленный фарс вроде «Кукурузных полей» Куртелина от такой пьесы, как «Урок» Ионеско, где ужас воспринимается всерьез.

Поскольку драматургия «абсурда» нуждалась в подробнейшем разъяснении — во всяком случае, для английской и американской зрительской аудитории, — получилось так, что ее стали отождествлять с этими объяснениями, вследствие чего многие считают Ионеско драматургом-философом. В его пьесах усматривают необычайную философскую глубину, а их автору ставят в заслугу все достижения экзистенциалистской мысли, начиная с Кьеркегора. Конечно, с исторической точки зрения вполне правомерно искать корни пессимизма, отчаяния и мучительного надлома, присущих современной драматургии, отчасти и в том ощущении утраты веры, которое восходит к афоризму Ницше «Бог умер». Но тут возникает резонный вопрос: способен ли тот или иной конкретный драматург, будь он хоть семи пядей во лбу, действительно вложить все это в одну короткую пьесу? И еще один вопрос: является ли вышеупомянутое «все это» главной причиной успеха пьес у зрителей?

Так что же все-таки нравится нам, что привлекает нас в трагикомедии рассматриваемого типа? Даже еще до того как из литературы были изгнаны Красота, Героизм, Благородство и Высшая Истина, обсуждался вопрос, почему людям доставляет удовольствие изображение мук и страданий. В ту пору на этот вопрос напрашивался такой ответ: на фоне Прекрасного, Героического, Возвышенного и Вечного болезненное щекочет нервы. Но как ответить на этот вопрос сегодня? Сильной стороной современной трагикомедии принято считать ее верность фактам: ее низкая истина все-таки остается истиной. Пусть так, но ведь привлекательность истины как таковой весьма ограничена. Хотя простое копирование фактов, как мы убедились, лежит в основе драматического искусства, основа — это ведь не само искусство, подобно тому как фундамент — это не само здание. Простого воспроизведения

фактов обычно недостаточно. Если та или иная конкретная совокупность воспроизводимых фактов нравится людям, возникает вопрос — почему? Что особенного именно в этой совокупности?

Выше мы обнаружили, что комедия перенимает у фарса его исключительную агрессивность. Трагикомедия перенимает эту агрессивность у комедии. Но тогда как серьезность комедии зачастую ослабляет остроту агрессии, побеждая, прерывая, а то и смягчая ее, серьезность трагикомедии подчеркивает или даже усиливает агрессивность. Там, где романтическая комедия как бы говорит: «эту агрессивность можно преодолеть», а комедия реалистическая внушает: «эта агрессивность будет наказана», трагикомедия рассматриваемого нами образца вещает: «эту агрессивность нельзя ни преодолеть, ни призвать к порядку, ибо она свойственна человеческой природе, лежит в основе жизни и правит миром». В своей особой, ни с чем не сравнимой жестокости этот жанр напоминает борьбу, где разрешены любые приемы. Если комедиограф и впрямь является «неприятельским стрелком, провозглашающим свою невиновность», то трагикомическая драматургия — это сплошная перестрелка. Непреклонно агрессивная трагикомедия, естественно, обладает особой привлекательностью для людей непреклонно агрессивных.

А может, и для непреклонных противников агрессии? Они, разумеется, представляют собой публику несуществующую, мнимую. В самом деле, трагикомедия апеллирует к их совести. Я далек от мысли высмеивать обращение к совести, совсем напротив. Мне лишь хотелось бы указать, что совесть не является органом наслаждения: у нее нет вкусовых сосочков. Следовательно, то, что апеллирует к совести, должно, чтобы понравиться нам, апеллировать и к чему-то еще. И не нужно возмущаться, если вдруг окажется, что это «что-то еще» осуждается нашей совестью. Искусствоведы, отмечающие в творчестве Франсиско Гойи привкус садизма, вовсе не обязательно являются злобными реакционерами, вознамерившимися развенчать Гойю — социального критика. Ведь для непредубежденного исследователя психологии творчества вопрос стоит так: сумел ли бы Гойя с такой яркостью

воссоздать жестокость других, если бы он не смог обнаружить подобной же жестокости в глубине своей души? Отвечая на этот вопрос отрицательно, мы вплотную подходим к признанию того, что всякий, кто восхищается картинами Гойи, разделяет его наслаждение жестокостью.

Не значит ли это, что протест Гойи против жестокости тонет в наслаждении жестокостью? Жизнь не так-то проста. Провозглашение невинности имеет не меньшую важность, чем стрельба по противнику. Всякий раз, как раздается возглас *J'accuse!* — а в современном искусстве он раздается постоянно, — предполагаемой невинности обличителя надлежит придавать такое же значение, что и предполагаемой вине обличаемого. Причем даже если мы имеем дело не столько с правотой и неправотой, сколько с механизмом получения удовольствия, мы должны признать огромную эмоциональную привлекательность невинности — как истинной, так и мнимой. Кстати, удовольствия, доставляемые «пассивной» невинностью, зависят от удовольствий, доставляемых активной агрессией. Ведь чем больше страсти вкладываю я в обвинение, тем в большей степени изливаю я на обвиняемого накопившиеся запасы своей собственной вины. После чего на душе у меня становится легче, свободней, приятней. Я изведаль радость прокурора, полицейского, осведомителя и казенного патриота.

Выбор в пользу невинности чреват вполне очевидными нравственными опасностями. В наше время любой поставщик дешевой порнографии может убедить себя в том, что он в одном ряду с Флобером, Бодлером и Золя ведет благородную борьбу против цензуры и скабрёзности в мыслях. Но сказать это — значит всего-навсего признать, что, подобно тому как чувство вины не является еще доказательством действительной вины, сознание собственной невинности не является доказательством действительной невинности. Подобные факты в области морали не подвергают реальной опасности основы нравственности. Даже если нас потрясет открытие, что в протесте против садизма есть известная доля садизма, мы не должны потрясаться до такой степени, чтобы смешивать Гойю

с порнографами. Ибо в творчестве Гойи наслаждение жестокостью в конечном итоге тонет в протесте против жестокости, а никак не наоборот. Вот почему «добродетельные и справедливые» могут со всей искренностью отрицать всякое наличие там элемента наслаждения жестокостью. Но они недооценивают величие Гойи, которое тем больше, чем больше «противоречивость» художника. Ведь из противоречивостей такого рода и создается искусство: будь Гойя полностью свободен от садистских вожделений, которые он изображал, его творчество много потеряло бы в страстности и убедительности. Произведения, которые по справедливости осуждают как «чисто пропагандистские», сплошь и рядом представляют собой именно такое добродетельное выражение морального порицания — самодовольное, упрощенческое, одностороннее, бескрылое... Совесть обязательно должна одержать окончательную победу, но победа не должна даваться ей слишком легко, а главное, победить она должна, одолев реального неприятеля, ибо удовольствие, которое мы рассчитываем получить от произведения искусства, лишь в малой степени имеет своим источником совесть как таковую и в значительно большей степени — неприятеля, ну и, конечно, борьбу.

Непросто дать объяснение исключительной, прямо-таки неистовой ожесточенности современной трагикомедии, сравнимой с неистовостью Гойи-художника. Вместе с тем большинство знатоков согласится, что в наше время чрезвычайная страстность критических нападок провоцируется как условиями, их порождающими, так и апатией публики, которой они адресуются. «Мрачная» трагикомедия не только изображает действительность в черном цвете, но и дает встряску зрителям. *Современное искусство выводит из душевного равновесия*, имея на то вескую причину — двойную причину, о которой только что шла речь.

Получают ли люди удовольствие от того, что их заставляют испытать потрясение и потерять душевный покой? Этот вопрос является составной частью более широкого вопроса: доставляет ли удовольствие боль? При определенных условиях — да, ответим мы. Причем эти

условия вовсе не обязательно должны иметь отношение к мазохизму. Потрясение, испытываемое благодаря трагикомедии Ибсена или Чехова, радостно, потому что оно ставит нас перед лицом жизни. Правда, изображаемое этими драматургами способно многое вычеркнуть из жизни: Грэм Уоллес признавался, что, посмотрев «Дикую утку», он «пережил крушение мира». И все же крушение мира обогатило его. Пьеса была для него откровением. С его глаз упала пелена. Он внезапно прозрел, пробудился к жизни. Нужны ли еще какие-нибудь доказательства того, что подобное переживание весьма привлекательно?

Что касается комического элемента, то его функция прямо противоположна функции комической разрядки, ибо он способствует еще большему сгущению мрачной, трагической атмосферы. Польский критик Ян Котт охарактеризовал «Короля Лира» как гротескную буффонаду в духе беккетовского «Эндшпиля». То, что он называет гротеском, представляет собой, по моей терминологии, трагикомедию современного типа — «комедию с трагическим окончанием». С другой стороны, в этом поистине гигантском и многоплановом шедевре имеется и элемент примирения — не через веру, а через прощение, — который сближает его с другим типом трагикомедии — «трагедией со счастливым концом». Будучи трагедией, быть может, величайшей из трагедий, «Король Лир» содержит в себе зачатки обоих типов трагикомедии. Современная драматургия, как и следует ожидать, дает множество ярких примеров того, как комическое не только не смягчает, но и усиливает трагедийность. Классическим примером является использование Ибсеном образа Яльмара Экдаля; впрочем, использование им образа пастора Мандерса в «Привидениях» не составляет принципиального различия. И, как было показано выше, именно благодаря элементу смешного главный герой трагикомедии Толстого, вместо того чтобы выглядеть немного жалким и трогательным, превращается в фигуру прямо-таки страшную.

В чем же привлекательность этого юмора, как бы лишенного своих естественных свойств? Усугубляя агрессивность агрессии, такой юмор усиливает и без того большую притягательность современной трагикомедии для

людей сверх меры агрессивных, причем трагикомедии этого типа, доведенные до крайности в духе Брехта, дают в воображении помимо всего прочего эквивалент садистски-мазохистских побоев и бичевания. Впрочем, слова «в воображении» придают картине новое измерение, ибо воображение, оперирующее в этих пьесах, поистине велико, а цели, на которые оно направлено, исполнены глубокого значения. Оно действительно объемлет и Кьеркегора, и господ бога, и мироздание независимо от того, идет о них речь или нет в той либо иной конкретной пьесе.

Пожалуй, к подлинной разгадке значения особой агрессивности трагикомедии этого типа мы сможем подойти лишь после того, как услышим в ней нотку раздражения отчаявшегося человека. А это имеет прямое отношение к юмору, так как юмор содержит в себе признание неудачи: «Ничего не поделаешь». Юмор — это ведь все равно что пожать плечами, признаваясь в неспособности изменить существующий порядок вещей. Мрачный «юмор висельников» — это способ приспособиться к виселицам, к миру, полному виселиц. Достаточно вспомнить Свифта и Ювенала, не говоря уже об их многочисленных последователях, чтобы убедиться в том, что неистовое стремление обвинять, судить, карать и исправлять может сочетаться со страстной убежденностью в том, что обличительство, осуждение, наказание и исправление не оказывают никакого действия. Свифт и Ювенал — писатели трагикомические.

То обстоятельство, что главный герой пьесы Толстого предстает перед нами нелепым и смешным, делает «критику действительности» еще более уничтожающей при отсутствии каких-либо указаний на то, что же делать, где искать выход. А то обстоятельство, что смешное фактически переходит здесь в потешное и забавное (в зловещем смысле), подводит к заключению, что поделать ничего нельзя. «Так уж устроен мир».

Что происходит, когда художник пытается и смешить и исправлять? Прекрасным примером может служить фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор» — примером тем более поучительным, что фильм этот явно был задуман как трагикомедия. «Пьеса» заканчивается призывом к зрителям

что-нибудь предпринять, чтобы обуздать Гитлера, но этот призыв органически так же мало связан с трагикомедией, как морализаторские апелляции к закону и порядку в финале — с содержанием гангстерских фильмов вроде «Лицо со шрамом». Концовку «Великого диктатора» следует, пожалуй, рассматривать как попытку Чаплина возродить в искусстве прием *deus ex machina*, современным эквивалентом которого как раз и будет обращение к *vox populi*. Фильм, взятый в целом, держится на юморе. Суть шутки — суть трагикомедии — заключается в самом акте передразнивания Чаплином Гитлера. Это шутка мальчишки, который, стоя позади трибуны, передразнивает оратора. Передразнивать обязательно должен маленький мальчик, так как в противном случае пропадает вся шутка: ведь главное здесь — контраст между реальной силой и силой поддельной. Сила, вне всякого сомнения, подвергается осмеянию, но она может это вытерпеть. Вместе с тем тут обнаруживается и бессилие передразнивающего.

Даже если бы обращение к зрителям не было отнесено в самый конец, все равно саму трагикомедию нельзя было бы органически соединить с намерением исправить мир. Трагикомедия такого рода отнюдь не клонит к изменению мира. Она сама являет собой способ приспособиться к действительности, к жизни с Гитлером. Она воплощает юмор маленьких людей, которые на протяжении тысяч лет показывают «нос» «великим мира сего», выражая — и исчерпывая — этим актом свою революционность. В выражении «улыбайся и терпи» сказано все. Улыбка дает нам возможность переносить страдания. Возьмем опять-таки «юмор висельников»: то, что он служит выходом для агрессии, имеет определенную цель. Цель эта — помочь выжить, облегчить тяжесть существования, сделать его переносимым. Конечно, у этого явления есть несколько сторон. Юмор в концентрационном лагере не помогает выбраться на волю. Он помогает лишь примириться с мыслью о жизни за колючей проволокой. Но благодаря этому он может помочь вам продержаться до того дня, когда освобождение станет возможным...

Небесполезно будет попытаться применить некоторые из этих рассуждений к пьесе «В ожидании Годо».

Всякий согласится с тем, что в каком-то широком смысле слова эту пьесу можно назвать трагедией, а также с тем, что в своем движении от реплики к реплике, от эпизода к эпизоду она представляет собой комедию. Здесь налицо и большая трагедия человека в мире, лишившемся своих идеалов, непостижимом и угрожающем мире, в котором либо вовсе нет бога, либо есть бог, оставляющий желать много лучшего, и маленькая комедия пары бездельников, развлекающих себя и нас болтовней в стиле мюзик-холла. Кроме того, «В ожидании Годо» можно безо всякой натяжки назвать «комедией с несчастливый концом». В основе этой комедии лежит история о том, как два человека ждут третьего, который разрешит их проблемы. В финале пьесы Бальзака «Меркаде» прибывает некий Годо с деньгами, который разрешает проблемы всех и каждого; в финале же пьесы Беккета мог бы появиться господь бог Ветхого или Нового заветов, чтобы разрешить проблемы всех и каждого. Вот это был бы действительно счастливый конец. То, что «Годо» так и не приходит, превращает эту пьесу в притчу о жизни, какой она представляется современному человеку.

В этой связи говорят об особом, беккетовском отчаянии, и для этого есть все основания. Тут мы имеем дело с отчаянием «современным» — отчаянием, гнет которого не снимается никаким *deus ex machina* в последнем акте; горестным отчаянием, более глубоким, чем все знакомые нам виды отчаяния, и больше, чем они, приблизившимся к моральному параличу; отчаянием, для выражения которого не нужны ни придающая остроту катастрофа, ни кульминационная обобщающая речь, потому что оно дает о себе знать постоянно, настойчиво, навязчиво, маниакально. Оно носится в воздухе. Зайдите в зал театра, когда идет «Годо», и вас сразу же пронижет ледяной ветер шемящего уныния. Тот факт, что Беккета отвергают — притом не легкомысленно, а вполне серьезно — многие и многие, быть может, вполне закономерен и свидетельствует о силе его художественного таланта. Гёте не принимал Клейста; как человек, если не как критик, он, возможно, поступал мудро, торопясь отвергнуть его, ибо в творчестве Клейста было нечто такое, что, быть может, оказалось

бы непереносимым для Гёте. В творчестве же Беккета элемент глубокого отчаяния приобретает столь тягостный и гнетущий характер, что он легко может стать опасным — для всякого, кто уже подвергается опасности, а именно опасности полного упадка душевных сил, прострации.

Мы рассуждаем об отчаянии как о состоянии четко очерченном, однородном, абсолютном. Скажем, в среду он испытывал отчаяние, а в четверг — нет. А ведь на самом деле отчаяние — это нечто расплывчатое, блуждающее, витающее тут и там. Оно напоминает лондонский туман, который мы видим повсюду вокруг, но не замечаем в непосредственной близости от себя, хотя от него промокает одежда и саднит горло. Нередко отчаяние действует сильнее всего, когда оно проявляется в наиболее скрытой форме. Отчаяние прибегает к наркозу: бывает, именно тогда, когда у человека словно все онемело внутри и он ничего не чувствует, он всецело находится во власти отчаяния. Случается, человек оглянется на содеянное им и скажет: «Наверно, я был в отчаянии», ужаснувшись при мысли о том, что он испытывал подобное душевное состояние и не подозревал об этом. «Большинство людей влачит жизнь, исполненную тихого отчаяния»¹, — писал Торо. До чего же это верно сказано, и как далеко это от того, чему нас учат в школе! Наши школьные учителя влачат жизнь, исполненную тихого отчаяния, — самый тишайший и милейший из моих учителей однажды взял да и покончил с собой, — но учат нас, что это не так. Похоже, главное управление всех систем народного просвещения в мире находится на Мэдисон-авеню².

Отчаяние постоянно окружает нас со всех сторон, но никогда нельзя знать наверняка, «реально ли оно на этот раз», потому что реальность так же загадочна, переменчива, неопределенна и многолика, как и само отчаяние. Любое отчаяние реально; так что вполне уместно поднимать тревогу всякий раз, когда оно приходит, но среди всех видов отчаяния есть лишь одно «по-настоящему

¹ Торо Г.-Д. Уолден, или Жизнь в лесу.

² Улица в Нью-Йорке, где расположены главные рекламные агентства. (Примеч. пер.)

реальное», предельное, стопроцентное отчаяние — это отчаяние, быстро приводящее свою жертву, впавшую в прострацию, к психозу, серьезной физической болезни или самоубийству. В этом состоянии люди не пишут стихов, романов или пьес, выражающих отчаяние.

Да, в таком состоянии человек неспособен написать «В ожидании Годо». Он либо заболит, либо бросится под автобус, либо впадет в столь глубокое «тихое отчаяние», что просто не сможет взяться за перо. Вполне может статься, что Сэмюэл Беккет порой и впадает в такое состояние (лично я об этом ничего не знаю и говорю чисто теоретически), но сам факт существования его произведений — нескольких романов и нескольких пьес — свидетельствует о том, что он время от времени выходит из этого состояния. Ведь творчество само по себе является преодолением отчаяния, и для глубоко отчаявшихся художников искусство, вне всякого сомнения, — это прежде всего способ исцелиться, вновь обрести веру. Произведение искусства организовано и рационально, оно представляет собой победу человеческого духа в высшем смысле слова, ибо оно исполнено достоинства. Искусство может быть насквозь пронизанным отчаянием («Тому, кто не ведал отчаянья, незачем было и жить», — писал Гёте), еще чаще оно может описывать отчаяние (Гамлет уже в самом начале пьесы предстает перед нами отчаявшимся молодым человеком, который хотел бы умереть), но каждое произведение искусства служит неопровержимым доказательством того, что побеждает не отчаяние, а человек.

И если по сравнению с отчаянием Беккета отчаяние других писателей начинает казаться «литературным», то объясняется это либо тем, что он достиг больших глубин отчаяния, либо тем, что сумел гораздо ярче выразить отчаяние, столь же глубокое, как у них. В любом случае, выражая отчаяние, он освобождался от него, пусть даже временно. Таким образом, этот «наиболее отчаявшийся» писатель в действительности меньше подвержен отчаянию, чем многие несчастные, которые, ничего не выразив, впали в идиотизм или покончили с собой.

Само собой разумеется, что тот элемент «Годо», который берет верх над отчаянием, не может быть объяснен

только лишь фактом существования этого художественного произведения как упорядоченного целого. Даже «юмор висельников» — это прежде всего юмор: хотя он берет начало в отчаянии и выражает отчаяние, он вместе с тем берет начало в радости и выражает радость. Шутливость остается шутливостью, и шутливость Беккета в «Годо» переходит порой в игривое и даже жизнерадостное озорство. мрачное настроение прерывается время от времени вспышками легкомысленного веселья. Кроме того, в финале пьесы ничто не получает окончательного разрешения, все остается в неопределенности. Ибо пьеса эта трагикомична и еще в одном отношении: если в ней нет счастливого конца, отмеченного появлением Годо, то, с другой стороны, она ведь могла бы кончиться и еще более несчастливо — скажем, под занавес обнаружилось бы, что никакого Годо не существует или что он никогда не придет. По пьесе же он, может быть, и существует, может быть, и придет. На древе самоубийц никто не повесился. Напротив,

«...в этой невообразимой путанице ясно одно. Мы ждем прихода Годо... или наступления ночи... Мы не святые, но мы пришли на свидание. Многие ли могут похвастать тем же?»

Можно написать более мрачную пьесу — что Беккет и доказал некоторыми из своих последующих произведений, — но главный вопрос, касающийся трагикомедий Беккета и других модернистов, будет все тот же: зачем беспощадный анализ доводится в них до последней крайности, к чему такая неумолимая безжалостность, такой глубокий пессимизм, такое опустошающее отчаяние; какую радость может доставить нам полнейшая безрадостность? Ответить на этот вопрос мне поможет затасканное мнение не слишком высоколобых литературных критиков, сводящееся к тому, что в художественных произведениях, подобных упомянутой пьесе Беккета, мы якобы имеем дело с извращенными антисентиментальностью, антиоптимизмом, антиверой; при этом подразумевается, что модернисты механически принимают установки, прямо противоположные обывательским, буржуазным. Право же, вместо того чтобы оспаривать это обвинение, остроумнее

будет спросить этих критиков: «Допустим, ну и что дальше?» Ведь «буржуазная идеология» и впрямь оказалась несостоятельной. Больше того, все идеалы попали под подозрение, все ценности обесценились. В наше время писатель (то есть, надо полагать, человек с умом и совестью), взявшийся утверждать высокие понятия, должен призадуматься над тем, не приведет ли его попытка спастись к бесповоротному осуждению. Ныне, когда утверждения взяты под подозрение, отрицания, возможно, более честны. В этих обстоятельствах негативное обретает силу позитивного.

Дольше всех сохраняется идеал надежды: ведь надежда дает жизнь всем прочим идеалам. Вот почему в наш век, век *tabula rasa*, надеяться или не надеяться — таков вопрос. Нас столько раз обманывали, что теперь саму жизнь принято изображать как Величайший Обман. Комедия, и особенно современная трагикомедия, видит жизнь такой, какая она есть, но, подобно тому как различным бывает отчаяние, есть вера и вера. Когда кричат, что вот-вот случится ужасное, надеются, что совместными усилиями удастся предотвратить несчастье. Назовите это хитростью, назовите это суеверием, — поступать так свойственно людям.

Гёте однажды высказал такую мысль: давать человеку определение — дело опасное, потому что определение сковывает и ограничивает его; до того, как мы свяжем его определением, человек есть то, чем он становится, и не может быть сведен к тому, чем он является в любой преходящий момент. Все это так, ответим мы, но иной раз определение, оскорбительное в своей несправедливости и комедийной презрительности, может сыграть роль шокотерапии. Застигнув человека в момент кражи, вы назвали его вором. Казалось бы, несправедливое обобщение. Но оно может сослужить полезную службу. Между прочим, комедия никогда не бывает справедливой. Ведь не совсем справедливо кричать: «Дом горит!», завидев пламя в одном из окон. Это же явный пессимизм — кричать, что дом горит, когда единственным свидетельством тому является огонь в одном окне. Но, возможно, благодаря этому пессимизму будут спасены люди. Именно таков в большинстве случаев пресловутый пессимизм современной

литературы. Негативизм подобного рода порожден не страстью к отрицанию, а горячим стремлением к чему-то положительному.

В основе безграничного и горького отчаяния, пронизывающего современную литературу, и в особенности произведения трагикомического жанра, о которых я веду речь, лежит надежда. Причем надежда здесь проявляет себя не как идея, «интересующая» автора, не как идеал, «за который он готов умереть», а как простой, неизбежный факт существования — вроде обмена веществ. Человек, действительно утративший надежду, вряд ли остался бы среди нас, чтобы поведать нам о своем состоянии. Как это ни странно, в доказательстве нуждается подлинность отчаяния автора, а отнюдь не надежды. И, пожалуй, подобное доказательство стало в наш век делом чести в чересчур уж большой степени. Произошло же это потому, что мы живем в атмосфере фальшивых надежд, насаждаемых шарлатанами и приспособленцами, и считаем своим долгом отмежеваться от них.

Всякое искусство представляет собой вызов отчаянию, а разновидность трагикомедии, рассматриваемая здесь нами, имеет дело с самым острым, душераздирающим и губительным отчаянием нашей эпохи. Что бы ни говорилось об этой трагикомедии, несомненно одно: она добирается до самой сути дела. Ее мироощущение не менее негативно, чем мироощущение таких современных трагедий, как «Кольцо Нибелунга», «Росмерсхольм», «Отец» или «Долгое путешествие в ночь». Юмор, который, собственно, и делает ее трагикомедией, еще более усугубляет ужас, а величественное превращает в гротескное. Кроме того, юмор, с улыбкой принимающий «все, как есть», углубляет в такой трагикомедии настроение «пораженчества» перед лицом жизни. Человек, незнакомый с данной разновидностью трагикомедии, ни за что бы, пожалуй, не поверил, что искусство может быть настолько негативным. Но именно в этой своей негативности современная трагикомедия обнадеживает и ободряет. Ведь никакое другое, менее сильное, потрясение не помогло бы нам воспрянуть духом, потому что мы просто-напросто не поверили бы драматургу, подобно тому как не верим

мы священникам и политикам. Подлинную надежду можно обрести, только испытав подлинное отчаяние — почти беспросветное и всепоглощающее в этой своей подлинности. «Was mich nicht umbringt, macht mich stärker», — говорит Ницше: «То, что меня не убивает, придает мне силу». Итак, эта комедия, исполненная мрачного уныния и заканчивающаяся несчастливо, эта трагедия, проникнутая комизмом, придающим картине еще более безрадостный вид, привлекательна для нас тем, что она предлагает нам ту единственную надежду, которую мы в состоянии принять. И если эта надежда не сулит нам вечной жизни в раю, она поддерживает нас в повседневной жизни, а это, ей-богу, не менее важно.





ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Ануй** (Ануиль Жан) (1910–1987), французский драматург 244, 339
- Аристотель** (384–322 до н. э.), древнегреческий философ 27, 28, 30, 33, 36, 37, 39, 41, 50, 51, 74, 79, 81, 121, 136, 138, 169, 170, 228, 230, 254, 255, 259, 260, 288, 318, 319, 322, 325, 326
- Аристофан** (ок. 446–385 до н. э.), древнегреческий драматург 285
- Арнольд Мэтью** (1822–1888), английский поэт и критик, автор работ о Байроне и Л. Толстом. Статьи его собраны в сборниках «Критические опыты» 161
- Арчер Уильям** (1856–1924), английский театральный критик, автор ряда книг о театре, отстаивал современную реалистическую драму 249, 277, 306
- Байрон Джордж Ноэл Гордон** (1788–1824), английский поэт 205, 335
- Бальзак Оноре де** (1799–1850), французский писатель 238, 240, 385
- Барзэн Жак**, американский историк и педагог, по происхождению француз 38
- Бах Иоганн Себастьян** (1685–1750), немецкий композитор и органист 127
- Бек Анри-Франсуа** (1837–1899), французский драматург 372, 373, 376
- Беккет Сэмюэл** (1906–1989), французский писатель, драматург, лауреат Нобелевской премии (1969) 122, 123, 124, 125, 188, 356, 385, 386, 387, 388
- Белинский Виссарион Григорьевич** (1811–1848), русский литературный и театральный критик 62
- Берг Альбин** (1885–1935), австрийский композитор, автор опер на собственные либретто 377
- Бергсон Анри** (1859–1941), французский философ-идеалист 34, 41, 60, 61, 70, 71, 130, 263, 280, 334, 347
- Беренсон Бернхард** (или **Бернард**) (1865–1959), американский искусствовед, специалист по итальянскому искусству Возрождения 346
- Берк Эдмунд** (1729–1797), английский оратор, писатель 111
- Беркли Джордж** (1685–1753), английский философ, субъективный идеалист 132
- Бетховен Людвиг ван** (1770–1827), немецкий композитор 56, 112, 127
- Блейк Уильям** (1757–1827), английский поэт и художник 227, 319, 359, 366
- Бодкин Мод Беатрис**, английский литературовед 35
- Бодлер Шарль** (1821–1867), французский поэт 380
- Бомарше** (наст. имя — Пьер-Огюстен Карон) (1732–1799), французский комедиограф 20
- Боссюэ Жак-Бенинг** (1627–1704), французский епископ, историк 255
- Бразильяш Робер** (1909–1945), французский литературовед, автор книг о драме и театре, переводчик греческой поэзии 23, 99
- Брандес Георг** (1842–1927), датский литературный и театральный критик, автор работ о творчестве Пушкина, Толстого, Горького, Ибсена, Бьёрнсона, Шекспира 120
- Браунинг Роберт** (1812–1889), английский поэт 83, 311

Брейер Йозеф (1842–1925), австрийский врач, учитель Фрейда 229, 365

Брехт Бертольт (1898–1956), немецкий драматург, поэт, публицист и театральный деятель 43, 88, 89, 153, 155, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 188, 189, 191, 197, 244, 294, 324, 356, 363, 373, 374, 383

Бронте Эмилия (лит. псевд. — Эллис Белл) (1818–1848), английская поэтесса-романтик, автор романа «Грозовой перевал» 59, 232, 242

Бубер Мартин (1878–1965), философ, профессор иудейского богословия в Иерусалимском университете 87

Буллаф Эдуард (1880–1934), английский искусствовед и эстетик, переводчик философских сочинений с итальянского и французского 57, 58

Бусико Дайон-старший (полное имя — Дионисиус Ларднер) (1820–1890), английский драматург 200

Бэрроуз Уильям С. (1914–1956), американский романист 373, 374

Бюхнер Георг (1813–1837), немецкий драматург и публицист 43, 89, 97, 98, 111, 375, 377

Вагнер Вильгельм Рихард (1813–1883), немецкий композитор, дирижер, либреттист, писатель 98

Валентино Рудольфо (1895–1926), американский киноактер, итальянец по происхождению 32

Ван Друтен Джон (1901–1957), английский драматург, режиссер 36

Вашингтон Джордж (1732–1799), американский государственный деятель, первый президент США (1789–1797) 112

Вега Карлос Лопе Феликс де (1562–1635), испанский драматург, ос-

новоположник испанской национальной драматургии 39, 47, 362

Верди Джузеппе (1813–1901), итальянский композитор 98

Вилар Жан (1912–1971), французский актер, режиссер и театральный деятель 99

Вольтер (наст. имя — Франсуа-Мари Аруэ) (1694–1778), французский писатель, драматург и общественный деятель, крупнейший мыслитель XVIII века 39, 40, 48

Вулф Вирджиния (полное имя — Аделаид Вирджиния Вулф) (1882–1941), английская писательница, прозаик, эссеист и критик, переводчица Достоевского и Толстого 25

Ганди Мохандас Карамчанд (1869–1948), один из руководителей национально-освободительного движения Индии, основоположник социально-политической и религиозно-философской доктрины, известной под названием гандизм 366

Гаррик Давид (1717–1779), английский актер, театральный деятель, драматург, критик, реформатор сцены, один из основоположников сценического реализма в Европе 94, 194

Гарсиа Лорка Федерико (1898–1936), испанский поэт и драматург 229, 313

Гebbель Фридрих Христиан (1813–1863), немецкий драматург 173, 198

Гей Джон (1685–1732), английский поэт и драматург, автор комедии «Опера нищего», которая положила начало новому жанру, так называемой «балладной оперы» 373

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ 130

Гёльдерлин (Хёльдерлин) Иоганн Христиан Фридрих (1770–1843), немецкий поэт 377

Гендель Георг Фридрих (1685–1759), немецкий композитор, почти 50 лет прожил в Лондоне, приняв английское подданство 112

Гете Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий поэт, мыслитель, драматург 56, 62, 80, 199, 317, 385, 386, 387, 389

Гилберт Уильям Швенк (1836–1911), английский поэт, сценарист и английский композитор и *Артур Салливан* (1842–1900), создатели английской оперетты 286

Гилгуд Джон (1904–2000), английский актер и режиссер, лауреат премии «Оскар» (1981) 267

Гилсон (Жильсон) Этъенн Анри (1884–1937), французский философ, профессор Сорбонны 83

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), русский писатель 348

Гойя Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец и гравер 379, 380, 381

Голсуорси Джон (1867–1933), английский писатель и драматург 74, 76

Гольдони Карло (1707–1793), итальянский драматург, реформатор итальянского театра 344

Гомер, легендарный поэт Древней Греции, который считается автором эпических поэм «Илиада» и «Одиссея». Время жизни Гомера античные источники определяют от XII до VII века до н. э. 250

Гонсалес де Салас Хусепе Антонио (1588–1651), испанский литературовед, автор книг о театре, античной трагедии, Аристотеле 325, 326

Гоффман Эрвинг (1922–1982), американский социолог, педагог, профессор, преподавал в Калифорнийском (Беркли) и Фи-

ладельфийском университетах 217, 218

Грасиан-и-Моралес Бальтасар (1601–1658), испанский писатель и философ-моралист 131

Гренвилл-Баркер Харли (1877–1946), английский актер, режиссер и драматург, автор монументального пятитомного труда «Предисловие к Шекспиру» 243

Гримм, братья: Якоб (1785–1863), *Вильгельм* (1786–1859), немецкие филологи, профессора Гёттингенского, затем Берлинского университетов, члены Прусской Академии наук. Основоположники так называемой мифологической школы в фольклористике; собрали и издали немецкие народные сказки 252

Грин Грэм (1904–1991), английский писатель, драматург 167

Грюндгенс Густав (1899–1963), немецкий актер и режиссер, работал с М. Рейнгардтом 268

Гуйе Анри Гастон, французский литературовед, преподавал в университетах Лиля, Парижа, автор ряда книг по философии, религиозным учениям, по театру 34

Гюго Виктор Мари (1802–1885), французский писатель, член Французской Академии 140, 228, 237

Д'Аннунцио Габриэль (1863–1938), итальянский писатель и драматург 118

Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт 132, 133, 162, 365

Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель, основоположник эволюционного учения о происхождении видов 236

Декарт Рене (1596–1650), французский философ и математик 31

Демосфен (ок. 384—322 до н. э.), древнегреческий оратор и политический деятель 94

Де Филиппо Эдуардо (1900—1984), итальянский драматург, актер, режиссер 285

Джеймс Генри (1843—1916), американский писатель, драматург, литературный критик 37, 38, 173, 194

Джеймс Уильям (1842—1910), американский философ-прагматист и психолог, брат писателя Генри Джеймса 237

Джойс Джеймс (1882—1941), ирландский писатель, один из основоположников модернистской литературы 114

Джонсон Бенджамин (или *Бен*) (1573—1637), английский драматург, поэт, теоретик драмы, создатель нового для драматургии эпохи Возрождения жанра — бытовой сатирической нравоучительной комедии 70, 113, 297, 298, 303, 333, 336, 344, 345, 347, 371

Джонсон Сэмюэл (1709—1784), английский критик, лексикограф, эссеист, поэт 61, 136, 328

Дидро Дени (1713—1784), французский философ-материалист, драматург, романист 189, 353

Диккенс Чарлз (1812—1870), английский писатель 59, 60, 107, 300, 348

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель 145

Драйден Джон (1631—1700), английский поэт, драматург и критик 279

Дюма Александр (сын) (1824—1895), французский драматург, автор пьесы (по его же роману) «Дама с камелиями» 287, 296

Дюрренматт Фридрих (1921—1990), швейцарский писатель, драматург 245

Еврипид (ок. 480 или 484—406 до н. э.), древнегреческий драматург 325

Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель, драматург, литературный и театральный критик 107, 240, 241, 242, 380

Ибсен Henrik (1828—1906), норвежский драматург, театральный деятель 42, 43, 63, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 107, 119, 120, 121, 153, 155, 156, 160, 173, 242, 259, 276, 324, 353, 354, 375, 382

Ионеско Эжен (1909—1994), французский драматург (родился в Румынии), лидер «авангардистского» течения во французской драматургии 122, 245, 356, 378

Ирвинг Генри (наст. имя — Джон Генри Бродрибб) (1838—1905), английский актер, режиссер, театральный деятель 200, 202, 203, 205

Ирвинг Лоренс Генри Форстер, английский театральный художник и историк театра, внук Г. Ирвинга 200

Йекельс Людвиг (1861—1954), немецкий психолог, один из ранних последователей Фрейда 258, 320

Йитс (Ейтс) *Уильям Батлер* (1865—1939), ирландский поэт, драматург, один из родоначальников ирландского литературного Возрождения 118, 213, 214, 228

Кайзер Георг (1878—1945), немецкий драматург, один из наиболее значительных драматургов экспрессионизма 166

Калло Жак (1592 или 1593—1635), французский гравер и рисовальщик 284, 285

Кальдерон де ла Барка Педро Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600—1681), испанский драматург 144, 145, 146, 326

Камю Альбер (1913–1960), французский писатель, драматург, актер и режиссер 311

Капоне Аль (1899–1947), американский гангстер 334

Карлейль (Карлайл) *Томас* (1795–1881), английский писатель, публицист, историк, философ (шотландец по происхождению) 314

Карузо Энрико (1873–1921), итальянский артист оперы 94

Кафка Франц (1883–1924), австрийский писатель 294

Кеплер Иоганнес (1571–1630), немецкий астроном, математик, один из основателей современной астрономии 34

Кин Эдмунд (1787–1833), английский актер, представитель английского сценического романтизма 205, 206

Кинг Мартин Лютер (1929–1968), деятель негритянского движения США, один из руководителей борьбы за гражданские права негров 366

Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936), английский писатель, поэт 269

Китс Джон (1795–1821), английский поэт-романтик 166

Клайв Китти (урожд. Кэтрин Рэфтор) (1711–1785), английская актриса, партнерша Д. Гаррика 194

Кларк Кеннет Маккензи (1903–1983), английский искусствовед 178, 179

Клейст Генрих фон (1777–1811), немецкий поэт и драматург, представитель немецкого романтизма 89, 111, 232, 305, 320, 322, 377, 385

Клодель Поль (1868–1955), французский писатель, драматург, член Французской Академии 99

Коуард Нозль Пирс (1899–1973), английский актер, режиссер, драматург, композитор 272, 275

Кокто Жан (1889–1963), французский писатель, поэт, драматург, либреттист, художник, скульптор, кинорежиссер и сценарист, член Французской Академии; автор многих книг и статей, посвященных театру 83, 144, 197, 244, 342

Кольридж Сэмюэль Тейлор (1772–1834), английский поэт, критики философ 62, 65, 66

Конгрив Уильям (1670–1729), английский комедиограф 333

Конрад Джозеф (наст. имя — Юзеф Теодор Конрад Коженёвский) (1857–1924), английский писатель, поляк по происхождению 225, 226, 337

Констан Бенжамен (полное имя — Бенжамен Констан де Ребек) (1767–1830), французский писатель и политический деятель 80

Корнель Льер (1606–1684), французский драматург, основоположник классицистской трагедии во Франции; член Французской Академии 32, 37, 39, 40, 89, 117, 141, 189, 305, 321

Корнфорд Фрэнсис Макдудл (1874–1943), английский историк античной философии и культуры 138, 282

Котт Ян, польский критик и литературовед, профессор Варшавского университета 382

Козн Джордж Майкл (1878–1942), американский актер, драматург, театральный продюсер, автор песен 101

Куртелин Жорж (наст. имя — Жорж-Виктор-Марсель Муано) (1858–1929), французский писатель, драматург 378

Кьеркегор Серен (1813–1855), датский религиозный философ, предшественник экзистенциализма 68, 378, 383

Кэрралл Льюис (наст. имя — Чарлз Латуидж Долджсон) (1832–1898), английский детский писатель,

- священник и математик, автор сказочной повести «Алиса в стране чудес» 262
- Лабииш Эжен* (1815–1888), французский драматург, член Французской Академии 287
- Лангер Сюзанна Кнаут*, американский философ, эстетик, педагог, профессор университетов Вашингтона, Мичигана и др.; автор ряда книг, член американской Академии искусства и науки 131, 352, 372
- Лафорт Жюль* (1860–1887), французский литератор 228
- Лендор Уолтер Свэдж* (1775–1864), английский поэт и прозаик 340
- Лессинг Готхольд Эфраим* (1729–1781), немецкий писатель, драматург, просветитель 109, 147, 148, 149, 168, 353
- Ли Вернон* (наст. имя — Вайолет Пэджет) (1857–1935), английский эссеист и критик, много писала по искусству, литературе, драме 188
- Ли Джинси Роз* (1914–1970), американская актриса, писательница, автор детективных романов и пьесы «Обнаженный гений», поставленной в 40-е годы в Нью-Йорке 179
- Ливис Фрэнк Реймонд*, английский литературовед, один из основателей школы «новой критики» 171, 172
- Лилло Джордж* (1693–1739), английский драматург, создатель жанра мещанской драмы 108, 353
- Линдберг Чарлз Огуст*, американский летчик, национальный герой 23
- Лукач Дьёрдь* (1885–1971), венгерский литературовед, эстетик, член Венгерской Академии наук 148
- Льюис Джордж Генри* (1817–1878), английский философ 146
- Льюис Леопольд* (1828–1890), польский писатель 203, 205
- Лэм Чарлз* (1775–1834), английский писатель, эссеист 270, 271, 288
- Людовик XIV* (1638–1715), король Франции с 1643 г. 371
- Мадарьяга Сальвадор де* (1886–1978), испанский историк и литературный критик, профессор Оксфордского и Мексиканского университетов 62
- Макиавелли Никколо* (1469–1527), итальянский государственный деятель, историк, писатель, драматург (148) 333, 347, 366
- Малларме Стефан* (1842–1898), французский поэт-символист 170
- Мандзони Алессандро* (1785–1873), итальянский писатель, прозаик и поэт, глава итальянской романтической школы 348
- Манн Томас* (1875–1955), немецкий писатель, брат Генриха Манна 178
- Маркс Карл* (1818–1883), основоположник научного коммунизма 83, 136
- Маркс, братья*, американские актеры эстрады и кино 287
- Маркс Харпо* (1893–1964), американский актер эстрады и кино 274, 275, 333
- Марло Кристофер* (1564–1593), английский драматург, предшественник Шекспира 89, 237, 321
- Мармонтель Жан-Франсуа* (1723–1799), французский писатель, член Французской Академии 39, 40
- Марсель Габриаль-Оноре* (1889–1973), французский драматург и философ 219
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич* (1874–1940), русский советский режиссер и актер 171, 283, 284
- Меридит Джордж* (1828–1909), английский поэт и романист 71, 300, 311

Метерлинка Морис (1862–1949), бельгийский писатель, драматург, лауреат Нобелевской премии 29, 43

Миллер Артур (род. 1915), американский драматург 245

Миллер Генри (1891–1980), американский писатель, прозаик, эссеист 373, 374

Мильтон Джон (1608–1674), английский поэт, публицист 82, 324

Мольер (наст. имя — Жан-Батист Поклен) (1622–1673), французский драматург, актер, театральный деятель, реформатор французского сценического искусства 39, 61, 66, 67, 68, 69, 109, 141, 148, 279, 297, 298, 299, 333, 336, 337, 343, 345, 346, 347, 371, 373, 376

Морено Джэкоб Л. (1892–1974) — американский психотерапевт, по происхождению румын, использовавший театр в лечебных целях; основал терапевтический театр (1936) 84, 87, 215, 216, 217

Моултон Ричард Грин (1849–1924), английский критик, профессор Чикагского университета 33, 46

Моцарт Вольфганг Амадей (наст. имя — Иоганн Крисостом Вольф-Ганг Теофиль) (1756–1791), австрийский композитор 68, 336, 343, 344, 347, 351

Мэррей Гильберт (наст. имя — Мэррей Джордж Гильберт Эмэ) (1866–1957), родился в Австрии, учился в Лондоне, профессор греческой литературы в Глазго и Оксфорде; переводчик Софокла, Эсхила, Аристофана, автор книг по истории античной греческой литературы 35, 138, 255, 259

Мюир (Мюр) *Эдеин* (1887–1959), английский поэт, критик, журналист, профессор Гарвардско-

го университета, автор ряда статей на тему «литература и общество» 26, 28, 29, 30, 36

Найт Джордж Уилсон, английский литературовед, шекспировед, профессор английской литературы 64

Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ, филолог и писатель 20, 31, 94, 120, 138, 286, 288, 310, 313, 374, 378, 391

Ньютон Исаак (1642–1727), английский физик, механик, астроном и математик 189

Оден Уистен Хью (1907–1973), английский поэт 228, 229, 282

Одетс Клиффорд (1906–1963), американский драматург 104, 245

Ожье Эмиль (1820–1889), французский драматург. Член Французской Академии. Один из создателей т. н. «школы здравого смысла», выступавшей против романтизма 287

О'Кейси Шон (1884–1964), ирландский драматург, писатель, публицист 104

Оливье Лоренс (род. 1907), английский актер и режиссер 44, 94, 181, 182, 312

О'Нил Джеймс (1849–1920), американский актер, отец Ю. О'Нила 244

О'Нил Юджин (1888–1953), американский драматург (ирландец по происхождению), лауреат Нобелевской премии 73, 77, 83, 244, 245, 354, 375

Оффенбах Жак (Якоб) (1819–1880), французский композитор и театральный дирижер, один из основоположников французской классической оперетты 287

Паскаль Блэз (1623–1662), французский математик, физик и философ 131, 164, 283, 316

Пикока Рональд, английский литературовед, специалист по немецкой литературе и языку, профессор Манчестерского и других университетов 94

Пиксерекур Гильбер де (1773–1844), французский драматург, один из создателей жанра мелодрамы 244

Пил Норман Винсент, американский священник, автор многих книг и статей на религиозные и философские темы 287

Пинеро Артур Уинт (1855–1934), английский драматург, автор салонных мелодрам 286

Пиранделло Луиджи (1867–1936), итальянский писатель, драматург, автор философско-психологических драм, лауреат Нобелевской премии 88, 89, 119, 121, 132, 153, 158, 159, 160, 161, 168, 196, 197, 205, 218, 219, 220, 221, 222, 281, 332, 348, 354, 356

Плавт Тит Макций (ок. 254–184 до н. э.), древнеримский комедиограф 347

Платон (427–347 до н. э.), древнегреческий философ, ученик Сократа, один из основателей объективно-идеалистического направления в философии 54, 130, 180, 214, 222, 251, 252, 253, 254, 255, 288, 344

Плутарх (ок. 46–126), древнегреческий писатель-моралист, философ, автор «Сравнительных жизнеописаний» о выдающихся греческих и римских деятелях 131

Пристли Джон Бойнтон (1894–1984), английский писатель, драматург 154

Райх Вильгельм (1897–1957), немецкий психолог, психоаналитик 79

Ранк Отто (1884–1939), австрийский психоаналитик, один из учеников З. Фрейда 186

Ранке Леопольд фон (1795–1886), немецкий историк, профессор Берлинского университета 105

Расин Жан (1639–1699), французский драматург, член Французской Академии 29, 37, 38, 39, 59, 61, 89, 98, 99, 116, 128, 141, 305, 306, 321, 327

Рейнольдс Джошуа (1723–1792), английский художник, портретист 112

Рильке Райнер Мария (1875–1926), австрийский поэт 74, 76, 310, 315, 338

Рисман Давид, американский социолог 217

Рихтер Жан-Поль (наст. имя — Фридрих) (1763–1825), немецкий писатель-юморист 348

Ричардс Айвор Армстронг, английский литературный критик, профессор 311

Робсон Поль (1898–1976), американский певец и драматический актер; лауреат Международной премии мира (1950), Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1952) 303

Роджерс Ричард (1902–1979), американский композитор и продюсер и *Хэмрстайн Оскар 2-й* (1895–1960), американский либреттист и продюсер; ими совместно создано много мюзиклов, в том числе «Оклахома!» 287

Руссо Жан-Жак (1712–1778), французский философ, писатель, драматург, композитор 176

Рэглен Фитцрой Ричард Сомерсет (1885–1964), английский фольклорист, президент Фольклорного общества (1945–1947); председатель Комитета искусства и археологии; президент Национального музея Уэлса; автор ряда книг 35, 41

Сакс Ганс (1494–1576), немецкий поэт 208

Салливан Артур, см. *Гилберт и Салливан*

Сантаяна Джордж (1863–1952), американский поэт (испанец по происхождению), эссеист и эстетик, чьи идеи оказали глубокое воздействие на американскую литературу XX века 20, 22, 36, 81, 132, 213, 214, 217, 219, 220, 308

Сартр Жан-Поль (1905–1980), французский писатель, философ, драматург 73

Сарсэ Франсиск (наст. имя — Франсуа-Сарсе де Сутьер) (1827–1899), французский писатель, театральный критик 269, 270, 271

Свифт Джонатан (1667–1745), английский писатель-сатирик 333, 383

Сенека Луций Анней (ок. 4 до н. э.—65 н. э.), древнеримский философ и драматург 131

Сервантес де Сааведра Мигель (1547–1616), испанский писатель, драматург 63, 348

Сидней Филип (1554–1586), английский государственный деятель, поэт и критик 335

Симонс Артур (1865–1945), английский поэт, критик 120

Синг Джон Миллингтон (1871–1909), ирландский драматург 104, 105

Скриб Огюстен-Эжен (1791–1861), французский драматург, либреттист, член Французской Академии 42, 43

Сократ (469–399 до н. э.), древнегреческий философ-идеалист 139

Сорилья-и-Мораль Хосе (1817–1893), испанский поэт и драматург 68

Софокл (ок. 496–406 до н. э.)—древнегреческий драматург 293, 324, 339

Спендер Стивен (род. 1909), английский поэт, критик, эссеист, преподавал английскую литературу в Лондонском университете 163, 166

Станиславский (наст. фам. — Алексеев) *Константин Сергеевич* (1863–1938), русский советский актер, режиссер, теоретик театра 196, 197, 356

Стерн Лоренс (1713–1768), английский писатель-юморист 348

Стриндберг Йухан Август (1849–1912), шведский писатель, драматург, театральный деятель 25, 89, 119, 140, 242, 375

Суйн Мак (1876–1935), американский киноактер 252

Сурио Этьен (1892–1979), французский философ и эстетик, преподавал в университетах Марселя, Лиона, Парижа 81, 199

Теренций Публий Теренций Африканец (ок. 185–159 до н. э.), древнеримский драматург-комедиограф 347

Тилих Поль (Пауль) (1886–1965), немецкий теолог и философ, профессор Дрезденского и Лейпцигского университетов, с 1933 г. профессор Гарвардского университета в США 311

Тильярд Юстас Мэндевилл Уатенхолл (1889–1962), английский историк литературы, профессор Кембриджского университета 324

Тирсо де Малина (наст. имя — Габриель Тельес) (ок. 1583–1648), испанский писатель, драматург 69, 143, 144, 145

Толстой Лев Николаевич (1828–1910), русский писатель 304, 309, 364, 376, 377, 383

Томас Кальвин (1854–1919), американский ученый, педагог, профессор немецкой литературы Колумбийского университета 318

Торо Генри Дэвид (1817–1862), американский писатель 386

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), русский писатель 238, 239, 240

Тушар Пьер-Эме, французский театральный критик 33, 329

Уайльд Оскар Фингалл О'Флаэрти Уилс (1856–1900), английский поэт, писатель, драматург и критик 113, 213, 214, 267, 286

Уилсон Эдмунд (1895–1972), американский литературный критик, писатель, редактор 116, 304

Уильямс Теннесси (наст. имя — Томас Ланир) (1911–1983), американский писатель, драматург 184, 245

Уоллес Грэм (1858–1932), английский политик-ученый, профессор экономики 382

Уэбстер (Вебстер) Джон (1570 (1580?)–1625 (1634?)), английский драматург, один из крупнейших после Шекспира авторов поэтической трагедии эпохи английского Возрождения, автор трагедии «Герцогиня Мальфи» 306, 312

Уэртэм Фредрик, американский врач-психиатр 251, 252, 254, 255

Фейдо Жорж (1862–1921), французский драматург, представитель так называемой «бульварной драматургии», легкой, эффектной и поверхностной 277, 278, 279, 287

Фелпс Уильям Лайон (1865–1943), американский эссеист, педагог, профессор английской литературы в Иельском университете 340

Ференци Шандор (1873–1933), венгерский психоаналитик 79

Фернандес Рамон (наст. имя — Петро Эстела) (1894–1944), французский критик и редактор 42, 69, 72, 264, 346

Филдс (наст. имя — Уильям Клод Дюкенфилд) (1880?–1946), американский актер театра и кино 272, 287, 333

Флобер Гюстав (1821–1880), французский писатель, драматург 380

Фонтенель Берна? Ле Бовье де (1657–1757), французский писатель, ученый-популяризатор, член Французской Академии 342

Форстер Эдуард Морган (1879–1970), английский писатель, мастер психологического реализма 33, 36, 37, 38, 55, 57, 59, 60, 65, 70, 71, 228

Фрай Кристофер, английский драматург, автор стихотворных комедий и драм 311

Фрай Нортрон (1912–1991), американский историк литературы 345

Фрейд Анна (1895–1982), дочь З. Фрейда, по происхождению австрийка, натурализовавшаяся в Великобритании; автор ряда работ по психоанализу 247

Фрейд Зигмунд (1856–1939), австрийский врач и психолог, основоположник психоанализа 23, 74, 92, 93, 193, 215, 216, 218, 229, 247, 258, 259, 260, 263, 268, 269, 271, 290, 291, 292, 293, 314, 348, 365

Фридрих Великий, Фридрих II (1712–1786), прусский король (1740–1786) 40, 314

Фуллер Маргарет, маркиза Оссоли (1810–1850), американская писательница, критик 314, 316

Хаксли Олдос Леонард (1894–1963), английский писатель 55

Харрисон Джейн Эллен (1850–1928), английский ученый 138

Хеллман Лиллиан (1905–1984), американский драматург 245

Холлоуэй Джон, английский литературовед и критик, профессор современной английской литературы в Кембридже 172

Хэмрстайн Оскар 2-й, см. *Роджерс и Хэмрстайн*

Цицерон Марк Туллий (106—43 гг. до н. э.), римский оратор, писатель, философ, государственный деятель 111

Чаплин Чарлз Спенсер (1889—1978), американский кинорежиссер, сценарист, актер, композитор 252, 253, 254, 272, 274, 275, 278, 283, 285, 286, 287, 333, 348, 356, 383, 384

Черчилль Уинстон Леонард Спенсер (1874—1965), английский государственный деятель 94, 97

Чехов Антон Павлович (1860—1904), русский писатель 25, 29, 30, 58, 73, 77, 78, 89, 119, 239, 348, 356, 382

Чэпмен Джордж (1559—1634), английский поэт и драматург, известен переводами Гомера 104

Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург 29, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 49, 64, 65, 67, 80, 89, 90, 98, 99, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 131, 141, 148, 162, 163, 171, 183, 216, 240, 249, 281, 285, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 320, 321, 326, 327, 328, 333, 347, 348, 349, 351, 355, 367, 368, 371

Шелли Перси Биши (1792—1822), английский поэт и драматург 329, 364, 365, 366, 368

Шиллер Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драматург и теоретик искусства 108, 111, 112, 115, 116, 117, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 168, 199, 291, 321, 322, 375

Шолом-Алейхем (наст. имя — Шолом Нохумович Рабинович) (1859—1916), еврейский писатель, драматург 348

Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ-идеалист, эстетик 131, 217, 294, 314, 371, 372, 374, 375

Шоу Бернард Джордж (1856—1950), английский драматург, критик, публицист 29, 42, 43, 53, 68, 73, 74, 89, 94, 100, 109, 127, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 168, 195, 213, 214, 227, 242, 243, 244, 258, 259, 286, 290, 356, 358, 374

Штраус Рихард (1864—1949), немецкий композитор и дирижер 179

Эванс Морис Герберт, английский актер театра и кино, продюсер 303

Эйзенхауер Дуайт Давид (1890—1969), американский военный и политический деятель, президент США (1953—1961) 97, 287

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948), русский советский режиссер, кинодраматург, теоретик искусства 375

Элиот Томас Стерня (1888—1965), английский поэт, драматург и литературовед. Его драма в стихах «Убийство в Соборе» оказала большое влияние на современную европейскую философско-аллегорическую драматургию 118, 173, 188

Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882), американский писатель, поэт, философ, лектор 308

Эсхил (525—456 гг. до н. э.), древнегреческий драматург 73, 138, 139, 162, 163, 165, 319, 324, 367

Ювенал Децим Юний (ок. 60 — ок. 127), римский поэт-сатирик, ритор-декламатор 294, 333, 366, 383

Юм Давид (1711—1776), английский философ-идеалист, психолог, историк 291

Юнг Карл Густав (1875—1961), швейцарский философ, психолог и психиатр, ученик З. Фрейда, профессор университетов в Базеле, Цюрихе 35

Янг Старк, американский журналист, театральный критик и драматург 101, 377

Ясперс Карл (1883–1969), немецкий философ, ведущий представитель экзистенциализма 375

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Минаков И.</i> Драма жизни, или сумбурные записки о драматическом	5
---	---

Часть первая АСПЕКТЫ ПЬЕСЫ

Сюжет

Что служит исходным материалом для сюжета?	21
Подражание жизни	27
Изумление и напряженное ожидание	30
Подражание действию	32
Предубеждение против сюжета	36
Чем было вызвано предубеждение?	38
Шекспир	43
Сюжет — это еще не пьеса	49

Характер

Что служит исходным материалом для характера?	52
От факта жизни к художественному вымыслу	54
В похвалу типам	58
Тип и архетип	64
Типология и мифология	70
Современная психологическая драма	73
Превыше типичного и индивидуального	77
Вещество, из которого созданы сны	88

Диалог

Как нам нравится говорить!	91
Драматург как любитель поговорить	94
Красноречие в диалоге	99
Натурализм	102
Риторическая проза	107
Риторический стих	110
Поэзия	112
Антипоэзия	119
Антипьесы	122

Мысль

Мысль и чувство	126
Пафос мысли	129
Плохие идеи	133
Пропаганда	135

Интеллектуальность пьесы	137
Испанская драма	142
Немецкая драма	147
Шоу	152
Пиранделло	158
Брехт	162
«Достоинство осмысленности»	168

Сценическое воплощение

Спор литературы с театром	175
Исполнение роли — быть зрителем и показывать себя	177
Подстановки	185
Отождествления	186
Эмпатия и очуждение	188
Взрослое и инфантильное	189
Юность и театр	191
Что дает драматургу актер	194
Что дает актеру драматург	198
Великое актерское исполнение в мелодраме	200
Что происходит в театре	206
Игра, игра-действие, лицедейство	211
Психодрама	215
Il giuoco delle parti	218

Часть вторая ВИДЫ ПЬЕС

Мелодрама

Дурная репутация мелодрамы	226
Похвальное слово жалости к себе	228
Жалость и страх	231
Преувеличение	234
Язык	238
Золя и драматургия после него	241
Квинтэссенция драматургии	247

Фарс

Насилие	251
Осмеяние супружества	257
Катарсис в комедии	260
Анекдоты и театр	264
Сладость и горечь веселья	269
Диалектика фарса	273
Озорство судьбы вместо рока	277

По образу и подобию обезьяньему	281
Квинтэссенция театра	284
«Воздух воображаемой свободы»	288

Трагедия

Высшие формы	291
Характер в комедии и трагедии	297
Смерть в повседневной жизни	308
«La oscura raíz del grito»	311
Благоговейный трепет	317
Сострадание	319
От Шекспира до Клейста	322
Гнев	323
Диалектика трагедии	325

Комедия

«Я же это в шутку!»	332
«Не будем в это вдаваться!»	336
Трагедия и комедия — некоторые общие соображения	338
Как вам это понравится	347

Трагикомедия

Трагедия предотвращенная и трагедия преодолеваемая	354
Мсть, справедливость, прощение	358
Отчаянье, надежда	372

Именной указатель	392
-------------------------	-----

**По вопросам оптовых закупок обращаться:
тел./факс: (095) 785-15-30, e-mail: trade@airis.ru
Адрес: Москва, пр. Мира, 106**

Наш сайт: www.airis.ru

**Вы можете приобрести наши книги
с 11⁰⁰ до 17³⁰, кроме субботы, воскресенья,
в киоске по адресу: пр. Мира, д. 106, тел.: 785-15-30**

Адрес редакции: 129626, Москва, а/я 66

Документально-художественное издание

**Бентли Эрик
ЖИЗНЬ ДРАМЫ**

Перевод В. Воронина

Ведущий редактор Э. В. Иванов

Редактор И. В. Минаков

Художественный редактор А. М. Драговой

Технический редактор С. С. Коломеец

Компьютерная верстка Г. В. Доронина

Корректор А. А. Гаспарян

Подписано в печать 22.07.04. Бумага офсетная.
Формат 84×108/32. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.
Печ. л. 13. Усл.-печ. л. 21,84. Тираж 3000 экз. Заказ № 3714.

**ООО «Издательство «Айрис-пресс»»
113184, Москва, ул. Б. Полянка, д. 50, стр. 3.**

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.





Литературовед, критик и исследователь драматического искусства Эрик Бентли в своем воистину всеобъемлющем труде анализирует лучшие образцы драматургии: от античности вплоть до середины XX века. Начиная с самого «простого» — сюжета пьесы, автор постепенно подводит читателя к ее высшему назначению — сценическому воплощению. А также обзорно знакомит со всеми видами пьес: от мелодрамы до трагикомедии, включая такой ныне популярный в России жанр, как мюзикл.

ISBN 5-8112-0818-9



9 785811 208180

АЙРИС  ПРЕСС