83.34 Англ
Б12

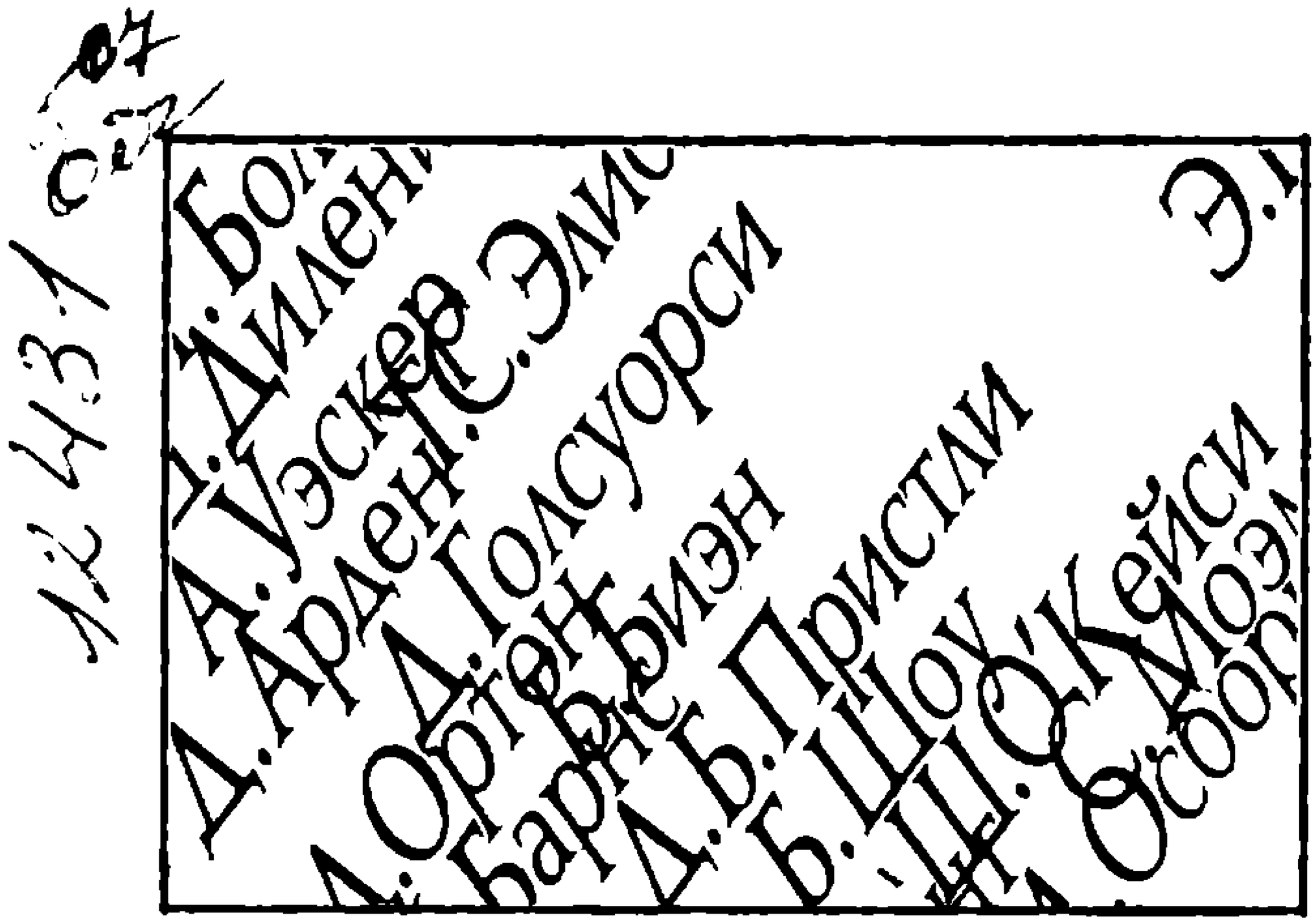
В. Г. Бабенко

Драматургия современной Англии

Библиотека ИМЛИ

В. Г. Бабенко

Драматургия современной Англии



Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов филологических
факультетов университетов

Москва «Высшая школа» 1981

ББК 83.34 Англ.
Б12

Рецензенты:

кафедра зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина,
проф. М. И. Воропанова

Бабенко В. Г.

Б12 Драматургия современной Англии: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. — М.: Высш. школа, 1981. 144 с.
25 к.

В пособии рассматривается история английской драмы от 20-х до начала 70-х годов нашего столетия в ее жанровом аспекте. Книга охватывает круг вопросов, связанных с развитием драмы и комедии, проблемой трагедии и трагического в современной драматургии.

Б $\frac{70202-414}{001(01)-81}$ 143-81 4603020000 ББК 83.34 Англ
8И

© Издательство «Высшая школа», 1981

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга адресована студентам, изучающим современную зарубежную литературу, и опирается на программу «История зарубежной литературы после Октябрьской революции (1917—1970)», составленную кафедрой зарубежной литературы филологического факультета МГУ. Цель ее — дать более расширенное, чем в существующих учебниках, представление о жанровом аспекте английской драматургии 20-х—начала 70-х годов нашего столетия. Из пьес, написанных в эти годы, в пособии рассматриваются только те, которые представляют наибольший интерес именно с указанной стороны.

Пособие состоит из введения, четырех глав и заключения.

Первая глава целиком посвящена послеоктябрьской драматургии Бернарда Шоу. Именно в творчестве Шоу 20—30-х годов происходит, отчасти намеченный уже в 10-е годы, пересмотр этического и эстетического идеалов, разрабатываются фарс, трагедия, социально-философская драма в их новом качестве.

Во второй, третьей и четвертой главах последовательно рассматривается развитие драмы, трагедии (а также и тех пьес, которые приближаются к трагедии) и такой разновидности комедии, как фарс.

Работая над пособием, автор опирался на достижения советских и зарубежных литературоведов и критиков, а также на свой опыт чтения общего курса по зарубежной литературе и спецкурса по современной английской драматургии.

Автор выражает искреннюю признательность рецензентам рукописи — сотрудникам кафедры зарубежной литературы МГПИ имени В. И. Ленина и особенно заведующему кафедрой проф. Н. П. Михальской и доктору филологических наук М. И. Воропановой, чьи замечания и пожелания помогли ему при подготовке настоящего издания.

Основными, ведущими жанрами английской драматургии конца XIX—начала XX века были драма, комедия и мелодрама. При этом в комедии и мелодраме были сильны элементы «социальной» драмы, которая занимала ключевые позиции. Для всех этих жанров характерен конфликт одного типа: столкновение передовой личности с буржуазной или аристократической средой.

После первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции в России в английской литературе, как и в других литературах Запада, наступило время перемен, что не могло не сказаться и на жанровой системе английской драматургии. Возникают фарс и трагедия нового типа, потеснившие проблемную драму рубежа веков. Создается оригинальная революционная драма Ш. О'Кейси.

Годы после второй мировой войны, ознаменованные новым подъемом общественной борьбы, усилением в среде молодежи недовольства буржуазными порядками, характеризуются в истории драматургии противоречивыми тенденциями. С одной стороны, закономерным следствием экзистенциального кризиса было влияние французского «театра абсурда». С другой стороны, возникла тенденция наладить тесный контакт с демократической аудиторией, ставить и подвергать проверке проблемы, возникшие перед всеми, кому было дорого дело социального прогресса. Наряду с трагедией и фарсом важнейшее место вновь заняла драма, возможности которой оказались значительно переосмысленными.

Логика развития драмы, трагедии и фарса в 50—60-е годы (период «новой волны») едина. В них отразилась, с одной стороны, нежизнеспособность, неустойчивость социальной структуры и стремление к ее неизбежному кардинальному изменению, а с другой — страх за основы бытия. Весьма острые социальные разоблачения и назойливая бессмыслица диалогов, попытки анализа противоречий и возврат к исходным ситуациям, как бы предрешенное

бессилие в борьбе со злом — таковы черты английской драматургии «новой волны».

Начиная со второй половины 60-х годов внутри данной системы наметились дальнейшие сдвиги. Индивидуалистическое бунтарство «сердитых молодых людей» было исчерпано. У драматургов «второй волны» возникла тенденция к сатирическому изображению одиночки, к созданию нового типа героя. Доминирующее положение теперь занимает философский и сатирический фарс. Между тем нигилистические тенденции предшествующего периода у некоторых писателей еще усиливались, следствием чего стало определенное перерождение драмы и возникновение мистерий распада — лирико-философских драм, показывающих кризис буржуазного мира в предельно общем и мистифицированном виде.

Ведущими жанрами современной драматургии Англии выступают драма, трагедия и сатирическая комедия. Трагедия насыщена борением духа, она завершается физическим поражением героя, но в то же время его нравственной, интеллектуальной победой. В комедии более важна материально-бытовая сфера жизни, комедия немыслима без юмора и сатиры. В драме эти качества трагедии и комедии смягчаются и уравновешиваются, а в трагикомедии сосуществуют в одинаково ярком проявлении.

В XX веке произошла перестройка традиционных драматических жанров. Между ними образовались новые связи, новые типы взаимопроникновения и взаимовлияния. Тяготение к сближению жанров сопровождалось противоположным процессом заострения, усиления жанровых признаков, что впервые наблюдается в послеоктябрьской драматургии Б. Шоу.

Сами английские драматурги довольно редко формулировали свои поиски в аспекте теории жанра. Это стало почти традицией. Бернард Шоу при всей его страсти к писанию пространных предисловий, как правило, не говорил в них о структурных особенностях своих пьес. Пришедшие ему на смену драматурги, за редким исключением, не предлагали жанровых определений, ограничиваясь самым общим указанием: «пьеса». Если же определения жанра изредка давались: «экстраваганца» у Шоу, «комедия нравов с музыкой» у Осборна, «комедия-драма» у Биэна, то при этом не делалось попыток обосновать термин ссылкой на систему художественных средств. Да и в специальных исследованиях драмы речь обычно идет

о «пьесах», или просто без обсуждения по существу принимаются жанровые обозначения, данные писателями.

Весьма часто классические обозначения жанров достаточно трудно согласуются со сложными явлениями современной драматургии. И все же не следует отказываться от традиционных терминов. Их употребление помогает держать в поле зрения конфликт, лежащий в основе всякого драматического произведения и всегда имеющий ведущее эстетическое качество. В современной драматургии имеет место процесс взаимовлияния и взаимопроникновения жанров. Но акцентируя моменты движения, нельзя забывать и о моментах фиксации, о тех устойчивых признаках жанров, которые сохранялись из столетия в столетие.

Движение жанров — процесс естественный. Он отнюдь не приведет к их нивелированию, как не приводил и в прежние времена. Однако трагедию и трагикомедию, комедию и драму современности следует рассматривать проблемно, поставив вопрос о том своеобразном наполнении, которое приобретают классические термины. В задачу настоящей работы входит такое рассмотрение жанровых разновидностей английской драматургии 20-х—начала 70-х годов нашего века.

ГЛАВА I. БЕРНАРД ШОУ В ПОИСКАХ НОВЫХ ПУТЕЙ

Трагедия «Святая Иоанна». Политические фарсы. Две утопии

В 20—30-е годы Бердард Шоу, овеянный славой корифея «новой драмы» конца XIX—начала XX века, отважился на новые смелые эксперименты, послужившие основой дальнейшего развития драматического искусства.

Позднее творчество Шоу стало предметом частых и острых дискуссий. Многие проблемы и по сей день не получили удовлетворительного разрешения. Это и неудивительно, если принять во внимание, что поздние пьесы великого драматурга ориентированы в будущее, пытаются разрешить мучительные вопросы как наших дней, так и дней грядущих. Драматургия 50—60-х годов оттенила совершенно новые стороны пьес Шоу и заставила внести коррективы в казалось бы устоявшиеся оценки. Современные исследователи творчества Бернарда Шоу анализируют его в рамках широких сопоставлений с А. П. Чеховым и А. Стриндбергом, Б. Брехтом, Ш. О'Кейси, Л. Пиранделло и писателями «новой волны». При таком подходе экспериментаторство Шоу из плана личных исканий переключается в план широких поисков новаторских форм драматургической и сценической выразительности. «Опасный и противоречивый путь»[1], избранный Шоу, становится важной составной частью искусства эпохи.

После первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции писатель ощущает острейший кризис западной культуры. Подобно его соотечественнику и соратнику Шону О'Кейси он приходит к выводу о невозможности писать по-старому, о необходимости решительного разрыва с формами реализма XIX века. Шоу и О'Кейси щедро используют символику и философское иносказание, их сатира «перевита гирляндами необузданной фантастики» (выражение А. В. Луначарского из статьи о

[1] См.: *Гражданская З. Т.* Бернард Шоу после Октября. М., 1968, с. 16.

Джоне Синге). Истинный сын XX века, Шоу до последних лет жизни сохранил свою любознательность, свою способность чутко реагировать на перемены в общественной жизни, на открытия в области науки и техники. Поздняя драма Шоу не может быть понята как вне контекста политических перемен, так и вне революционных переворотов в современной физике и биологии. Могучий оптимизм английского писателя укрепился под влиянием трудовых побед советского народа в годы первых пятилеток, ширящегося движения интернациональной солидарности, с одной стороны, и под воздействием теории относительности Альберта Эйнштейна — с другой. Если в пьесах рубежа веков Шоу поражает прежде всего зорким видением подоплеки буржуазной морали, беспощадно трезвым анализом искусственно затеняемых буржуазной пропагандой пороков европейской политической системы, то в 20—30-е годы в его драмах появляется мистериальность, разум драматурга обращается от повседневного в космическое, в недосягаемо далекое. Путь, избранный уже немолодым писателем, обещал неслыханные трудности и не мог быть идеально ровным. Шоу знал и творческие неудачи.

Взятая в целом, поздняя драма Шоу удивляет незавершенностью сюжетных линий, неожиданностью переходов от реального к фантастическому, гротескной угловатостью форм. Писатель, как сказал один из критиков, «смеется среди им же созданных руин». После строгого рисунка «Профессии миссис Уоррен», «Другого острова Джона Булля», после «Цезаря и Клеопатры» и «Пигмалиона», где он при всей ненависти к коммерческому театру творчески использовал многие приемы «хорошо сделанной пьесы», драматург создает произведения, не всегда согласованные с законами театральной необходимости. В его пьесах появляется известная фрагментарность.

Шоу превратил свою драму в открытый для наблюдения процесс, что следует понимать прежде всего как художественное следствие его глубокого убеждения в необходимости коренных перемен в западной культуре, в искусстве, убеждения, навеянного Октябрьской революцией в России.

Трагедия «Святая Иоанна»

Крупным достижением Шоу явилась «Святая Иоанна» (Saint Joan, 1923), одна из лучших пьес в английской литературе. Произведения Шоу, хотя в них часто выража-

лись одни и те же идеи, всегда оказывались необычными и новыми. Так и «Святая Иоанна», где звучат его парадоксы, слышны отголоски теории жизненной силы, варьируется обычный в его творчестве образ сильной женщины, — создание экспериментальное, новаторское, во многом стоящее особняком среди лучших его пьес. Это единственная у него «высокая трагедия» (выражение употреблялось самим Шоу)[1].

Ко времени создания «Святой Иоанны» у драматурга сложилась вполне ясная концепция трагедии прошлого и тех задач, которые стоят перед художником современности, если он хочет создать трагедию нового типа. Концепция новой трагедии намечена Шоу в его статьях о Шекспире. Шоу то ниспровергал авторитет Шекспира, то давал более спокойный и объективный анализ его достижений. Анализ образов и ситуаций Шекспира проводился Шоу в плане *философской* полемики. Драматург нового времени не мог простить Барду половинчатости, — разумеется, с точки зрения самого Шоу — в решении важнейших вопросов, определенной прикованности к тяжким комплексам средневекового сознания. Шоу всем творчеством был устремлен в будущее и потому пытался отбросить, лишить значимости «проклятые вопросы» Шекспира и прежде всего обесценить знаменитый гамлетовский вопрос. Рецензируя «Гамлета» (в постановке режиссера Форбс-Робертсона), Шоу писал: «И действительно, в некотором смысле Гамлет безумен, ибо он спотыкается об ошибку, которая лежит на пороге интеллектуального самосознания: он подвергает жизнь испытаниям, подходя к ней то с утилитарной, то с гедонистической меркой и считая ее средством, а не целью. Оттого, что Полоний — «глупый болтливый плут», а Розенкранц и Гильденстерн — снобы, он убивает их так же безжалостно, как убил бы блоху, показывая тем самым, что он чужд суеверных представлений, которые, как он говорит в своем знаменитом монологе, помешали ему покончить с собой. В сущности, Гамлет предваряет весь ход духовного развития Западной Европы до того момента, как

---

[1] Шоу всегда как-то с опаской относился к изображению в драме «высоких» чувств. В предисловии к «Святой Иоанне» он словно стесняется прямо назвать свою пьесу «высокой трагедией». Но та настойчивость, с которой он именно в данном предисловии употребляет и трактует этот термин, не может не наводить на мысль о применимости термина и к «Святой Иоанне».

Шопенгауер нашел ключ, которого недоставало Шекспиру»[1]. Под «ключом» Шопенгауера Шоу имел в виду примат воли над чистым разумом. По мнению Шоу, Шекспир ставил проблемы, которые он и его век не могли разрешить. Поэтому монолог «Быть или не быть...» ни в 90-е годы XIX века, ни в 20-е годы нашего столетия не вызывал его восхищения. Следовательно, задачей Шоу было создание трагедии, цель которой заключалась бы в преодолении «гамлетизма», в четком анализе преобразовательных возможностей человека. Характер трагической героини «Святой Иоанны» Шоу истолковывал так: «Если Сократ был спорщиком, владевшим человеческими умами, то Жанна была женщиной действия, владевшей людской энергией». Сюжет о Жанне д'Арк был чрезвычайно благодатен для писателя, ведь историческая Жанна именно много сделала: возглавила французскую армию, под ее предводительством в трудный для родины час были освобождены значительные территории, она короновала дофина в Реймском соборе и укрепила монархию, вселила в нацию чувство оптимизма.

Однако само по себе преклонение перед «волей» Шопенгауера вряд ли привело бы к созданию трагического образа. Подтверждением тому служит одноактная пьеса «Аннаджанска, большевистская императрица» (1918), в которой Шоу за несколько лет до «Святой Иоанны» попробовал нарисовать образ женщины-героини, носительницы жизненной силы. «Аннаджанска» — одна из самых неудачных пьес драматурга. Плохо зная русскую жизнь, имея смутное представление о революции в России, Шоу показывает «дьявола в юбке», царскую дочь, которая «пришла спасать революцию», обладая лишь энтузиазмом и уверенностью в отсутствии жизненной силы у других людей. В «Святой Иоанне» основополагающее значение приобрел другой аспект: писатель делает носителем жизненной силы девушку из народа, умную, бесхитростно-честную и любящую свою родину. Идея воли для Шоу на этот раз не абстрактна. Любование волевым порывом, сближавшее его с немецкими экспрессионистами (Э. Толлер, В. Газенклевер), отходит на задний план. Берет верх трезвый реализм Шоу-художника. Принцип активности разрешается в «Святой Иоанне» в другом аспекте. Зрителю и читателю и в голову не приходит, что образ Жанны д'Арк мог быть навеян теорией витализма, настолько Жанна человечна, подкупающе до-

[1] Бернард Шоу о драме и театре. М., 1963, с. 415–416.

стоверна и далека от всяких теорий. Жанна никак не «дьявол в юбке». Она плакала от боли как ребенок после ранения стрелой, а потом все же находила мужество сражаться до конца, подкупала окружающих не внешней привлекательностью — героиня пьесы скорее некрасива, — а внутренней, совсем детской чистотой и одухотворенностью. Сам Шоу, трезвый рационалист и скептик, признавался в том, что ни одну из своих героинь не любил больше, чем Жанну. Он заявлял, что вообще не он писал трагедию, а сама Жанна водила его пером! Искренность и задушевность пьесы поражает прежде всего. Конечно, как и хотел Шоу, героиня энергична, далека от рефлексии, но «Святая Иоанна» лишь в определенной мере может быть поставлена в те рамки философии воли, какие Шоу намечал для трагедии.

Преобразовательный импульс трагедии в сознании Шоу дополнялся такими ее качествами, как безыскусственность и возвышенность. Мастер парадокса, ниспровергатель традиций, Шоу считал, что трагедия в целом оставалась неизменной от Эсхила до Р. Вагнера, она «пребывала на высотах — простая, свободная от примесей и героическая». Драматург настаивал на величаво-спокойном действии трагедии, отрицал в ней резкие переходы, случайности, считая, что «случай бывает сенсационным, но ничто не может сделать его интересным... Случай с носовым платком испортил «Отелло»[1]. Шоу в трагедии о Жанне исходил из утверждения, что героиня, несмотря на свои видения, «беседы» со св. Екатериной и св. Маргаритой (Жанна д'Арк настаивала на том, что беседы действительно были, и за это ее осудили как колдунью и еретичку), — нормальная, здравомыслящая женщина (a sane woman), и не было в ее жизни никакой мистики, рока, вмешательства потусторонних сил. Судьи Жанны — тоже не просто негодяи, олицетворение злой судьбы, а «нормальные люди средневековья».

«Святая Иоанна» написана с неумолимой логикой, покоряет простотой, и это современная логика и простота. Писатель однажды указал: «Я имею дело со многими периодами, но никогда не изучаю эти периоды, а всегда только современность... Человек, пишущий о себе и своем времени, — единственный человек, пишущий про все народы и про все времена[2]. История Жанны д'Арк привлекла его

---

[1] Бернард Шоу о драме и театре, с. 522, 523.
[2] Prefaces by Bernard Shaw. L., 1934, p. 764.

именно потому, что она была гимном вечной правды жизни. Мастер «социальной» драмы, с таким блеском разработанной им на рубеже веков, Бернард Шоу последовательно лишает историческую жизнь тумана загадочности и красивых легенд и простота его трагедии — простота неумолимой убедительности. Внимание к истории не было стремлением подменить злободневное общечеловеческим, типизацию неомифологизмом, свести социальные проблемы к морально-этическим. Шоу находился у истоков одного из главных течений литературного процесса XX века. В период между двумя мировыми войнами многие крупнейшие мастера западного искусства, принадлежавшие к различным нациям и работавшие в различных жанрах, — А. Зегерс, Б. Брехт, Л. Арагон, В. Незвал — успешно использовали вечные образы и категории, и от этого их творчество не утрачивало актуальности, приобретая одновременно и философскую глубину и конкретность. Шоу по-своему и раньше Брехта решил проблему конкретности в абстракции, стоящую в центре теории «эпического театра». Ту философскую простоту, за которую ратовал Шоу, Брехт позднее определил как возможность мобилизовать силы человека, «не прибегая к пафосу, который всегда весьма проблематичен, ибо поверхностен»[1].

Задачу выражения столь современно понятой художественной общедоступности Шоу решал в различных аспектах. Одним из них была речь персонажей. Давно уже писатели и критики начали спор о том, следовало ли заставлять героев исторической драмы произносить такие слова, как «милитаризм», «национализм», «фанатизм», выражения вроде «основы христианского общества» (Кошон), «вы сожжете ее за протестантство, я сожгу ее за национализм» (Варвик) и т. п. Томас Манн охарактеризовал употребление таких слов и выражений как «досадную промашку». По его мнению, Шоу «не должен был превращать арию в передовицу». С Т. Манном в данном случае нельзя согласиться, ибо лексика и фразеология XX века были *единственной* средой, в которой способны дышать герои Шоу. Модернизированный язык создавал у Шоу основу того первого шана (относительно ко второму, философско-символическому), вне которого само обращение к историческому символизму теряло смысл, и метод Шоу уже в 30—40-е годы на различных уровнях развития общественной мысли ис-

---

[1] См.: *Фрадкин И. М.* Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965, с. 317.

пользовался в драме Т. С. Элиота (монологи Рыцарей в «Убийстве в соборе»), Шона О'Кейси (переплетение поэтических метафор с агитационной лексикой в поздних комедиях), Б. Брехта и многих других. Наконец, осовремененная речь персонажей в «Святой Иоанне» сделала вполне естественным слияние внутреннего и внешнего планов в эпилоге, где речь уже прямо идет о жизни XX века, хотя выступают в нем по-прежнему люди средневековья.

Современные дискуссии пришли в «Святую Иоанну» из драмы идей, и их воздействие на зрителя стало в исторической пьесе необыкновенно сильным. Аналитическое начало нисколько не помешало созданию трагической атмосферы. Суровая ясность дискуссий подчеркнула особую природу трагизма, рождающегося от несоответствия современной жизни очевидной правде и логике фактов.

Параллель между жестоким процессом над Жанной и угнетением личности в современном мире составляет главный источник трагической мощи в пьесе. Шоу беспощадно осудил превращение общества в машину подавления, показал неизбежность глубоких потрясений и разочарований честных людей, показал, что питательная почва трагедий будет существовать до тех пор, пока люди не достигнут коренного оздоровления общественной психологии и морали. Судьи не видят или стараются не видеть в Жанне человека. В возвышении Жанны и укреплении власти Карла Варвик усматривает подрыв устоев аристократии, опасность разорения лендлордов, Кошон — «гордыню», отдавшись которой, люди позабудут о боге. Так или иначе, судьи предпочитают видеть простолюдина несвободным, окованным цепями законов, направленных против свободного развития личности. «Во что превратится наш мир, — вопрошает Кошон, — если любой безграмотный мужик или любая пастушка станет выбрасывать на свалку всю мудрость, весь опыт, все знания, накопленные церковью, если она станет отвергать руководство ученых, почтенных, благочестивых людей..?»[1] Архиепископ Реймский проецирует конфликт пьесы в далекое прошлое, говоря: «Повторяется древняя греческая трагедия: кто превозносится, будет повержен в прах» (420). Однако мириться с превращением человека в жертву аппарата подавления невозможно. Властно заявляет в пьесе о своих правах и стихия протеста.

---

[1] *Шоу Б.* Избранные произведения в 2-х т. М., 1956, т. 2, с. 412. В дальнейшем в тексте дана ссылка с указанием страницы издания.

Казнь Девы пробудила жажду справедливости и отвращение к законам и у брата Ладвеню и у безымянного Капеллана, осознавших свою причастность к трагедии насилия.

Шоу словно предсказывал наступление эпохи, когда проблема отчуждения личности выдвинется в западном мире на первый план и оттеснит все остальные. Во второй половине века появилось много пьес, типологически восходящих к трагедии Шоу: «Жаворонок» Ануя, «Дьяволы» Уитинга, «Человек на все времена» Болта. Впоследствии трагическое суживалось до трагедии одиночества, и проблему отчуждения драматурги нового поколения трактовали под воздействием «философии существования». Само средневековье с его ересями, войнами, пренебрежением к правам индивидуума стало для них исходным пунктом для вывода о невозможности пробить стену одиночества. Но пьеса Шоу не знает болезненного надрыва экзистенциализма, напротив, в ней заложена идея активности трагического жанра. Ключевое значение в понимании роли личности и народа имеет монолог Жанны из пятого действия, где в ответ на увещевания и прямые угрозы короля и архиепископа героиня заявляет: «Да, я одна на земле. Я всегда была одна... И в простоте своей я верила, что вы, ныне отвергающие меня, будете мне крепостью и защитой и не допустите, чтобы кто-нибудь причинил мне зло. Но теперь я поумнела. И очень хорошо: немножко ума еще никому не вредило. Не думайте, что вы очень напугали меня тем, что я одна. Франция тоже одна. И бог — один. Что мое одиночество перед одиночеством моей родины и моего господа? Я понимаю теперь, что одиночество бога — это его сила, — ибо что сталось бы с ним, если б он слушался всех ваших ничтожных, завистливых советов? Ну что ж, мое одиночество тоже станет моей силой». Этот монолог вызвал самые противоречивые толкования среди советских и зарубежных ученых. Буржуазные литературоведы комментировали его, желая представить Шоу индивидуалистом, и при этом допускали явные натяжки, насилие над текстом. А. Г. Образцова, напротив, считает, что Шоу осудил индивидуализм в лице Жанны д'Арк[1]. Ближе всего к истине точка зрения З. Т. Гражданской, предложившей понимать одиночество героини как отражение одиночества народной массы. В самом деле, о каком индивидуализме

---

[1] См.: *Образцова А. Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965, с. 146.

может идти речь, если монолог завершается словами (они далеко не всегда цитируются буржуазными учеными): «А теперь я пойду к простым людям, и любовь, которую я увижу в их глазах, утешит меня после той ненависти, что я видела в ваших...» (424—425)? Думается, речь идет *о великой правде жизни*, носителем которой выступает героиня и которую смутно чувствует французский народ.

Народ в «Святой Иоанне» не творец истории, а ее жертва, не субъект, а объект[1]. Сотни и тысячи солдат в любой ситуации ожидают решения своей участи власть имущими. Солдаты, расквартированные в замке Вокулер, всей душой привязавшись к странной девушке из Домреми, не осмеливаются заступиться за нее перед начальством и, отдай де Бодрикур приказ о ее изгнании, послушались бы его. Таковы и английские солдаты, головы которых затуманены националистической и религиозной пропагандой. Сцена суда над Жанной приобретает особо мрачный колорит от того, что несколько сот солдат ждут только приказа, чтобы сопроводить девушку на эшафот. Солдатская масса инертна, живет легко вспыхивающими и гаснущими эмоциями, поддается воздействию любого ловкого проповедника. И все же народ у Шоу обрисован совсем иначе, чем, например, у Р. Болта и Д. Уитинга. «Лучше жить крысой, чем умереть львом», — говорит Простой Человек в пьесе Болта «Человек на все времена» (см. главу «Проблема трагедии»). Драматурги «новой волны» пришли к полному неверию в возможность соединения интересов личности и народа, и потому сама структура трагедии значительно видоизменилась, в ней отразилась пропасть между миром души и внешним миром. Этой пропасти у Шоу нет, ибо вся его пьеса проникнута *ожиданием* того, что под влиянием поступков героев в борьбе примет участие и народ. Пока людские толпы в «Святой Иоанне» лишь сердцем понимают величие идеи свободы, им еще предстоит понять ее интеллектуально. Французские солдаты полюбили и оберегали Жанну от насилия, именно они, а не дворяне, шли за ней на штурм Орлеана, и один из солдат во время казни подал девушке самодельный крестик. На фоне этих событий разговор Варвика и Ладвеню после казни Жанны звучит поистине пророчески:

---

[1] См.: *Дьяконова Н. Я.* Историческая драма Шоу «Святая Иоанна». — Вестник ЛГУ, 1956, № 20, вып. 4, с. 122.

Варвик. Я слышал, все уже кончилось, брат Мартин.
Ладвею *(загадочно)*. Как знать, милорд. Может быть, только началось (448).

Пьеса Шоу создает впечатление сначала едва заметного, затем усиливающегося и, наконец, неудержимо стремительного движения в будущее. Закономерность заключается в том, что вместе с убыстрением потока времени разрастается и пространство пьесы. Картина первая, действие которой происходит в комнате замка Вокулер, и картина вторая, место действия — тронный зал в королевском замке — содержат движение лишь постольку, поскольку Жанна в своем порыве к свободе оставляет позади Роберта де Бодрикура и его хозяйственные дела, толпу королевских придворных, косность, сплетни, мелочное соперничество. Картина третья раздвигает стены мрачных каменных построек: на высоком берегу Луары, откуда открывается вид на далекие равнины, Жанна возглавляет атаку на крепость, занятую врагом. Обращаясь к Дюнуа, она выкрикивает: «Дюнуа, милый товарищ по оружию, помоги мне! Слезы слепят мне глаза... Поставь мою ногу на лестницу и скажи: «Вперед, Жанна!» В дальнейшем эффект движения во времени и в пространстве достигается иными средствами, раздвигаются рамки *внутреннего* зрения читателя и зрителя, обильно вводится современная лексика и фразеология, употребляются выражения «наш мир», «восточная и западная точка зрения», «чаяния народа». В конце пятой картины героиня восклицает: «Но знайте, если я пройду через огонь — я войду в сердце народа и поселюсь там *на веки вечные*» (курсив наш. — *Б. В.*). Так Шоу подготавливает перенесение действия на просторы всей земли, одновременно отрывая его от почвы прошлого и ориентируя в современность. А заключительная реплика героини: «О боже, ты создал эту прекрасную землю, но когда же станет она достойна принять твоих святых? Доколе, о господи, доколе?» — словно вопрошает грядущее.

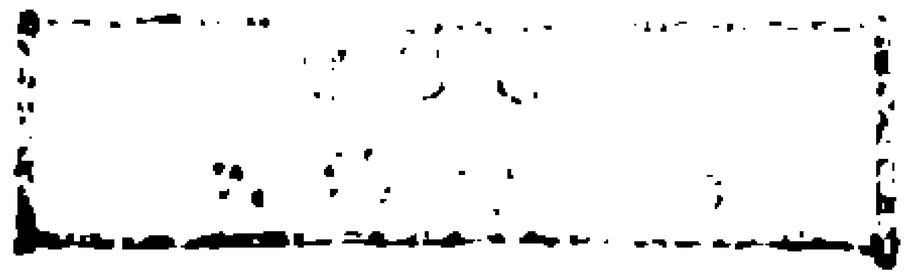
Финал трагедии демонстрирует необходимость оттолкнуться от мрачного прошлого и настоящего и сделать новые шаги по пути прогресса будущего. Н. Гартман заметил: «Великие произведения искусства твердо зафиксированы лишь в некоторых своих контурах; чтобы владеть ими, надо их дописать, дорисовать, досочинить — безразлично, происходит ли это только зрительно, в слушании или в чтении, или в мимическом исполнении, музыкальной

передаче и т. п.»[1]. Пьеса Шоу как раз относится к числу таких произведений, ее хочется «дописать, досочинить», и драматург, согласно терминологии Гартмана, выступает в роли «провидца». Шоу-провидец не мешает Шоу-мыслителю, для которого в истории нет ничего рокового. Мысль и чувства направлены к свершению необходимого, сама символика трагедии не приводит к выводу о неисповедимости мирового пути. Еще раз выявляется новаторский подход Шоу к трагедии. «Святая Иоанна» устремленностью в будущее напоминает драмы Шоу конца XIX века, особенно «Профессию миссис Уоррен», где заключительные сцены также призывают додумать будущее Вивиан Уоррен. Но видна и существенная разница: пьеса 1893 года по структуре чисто аналитическая и написана как семейно-бытовая драма, в то время как пьеса 1923 года обобщает трагедию всемирно-исторического процесса. В «социальной» драме Шоу общая интонация часто была холодноватой, трезво-ироничной. Но в предисловии к «Святой Иоанне» не случайно часто употребляется оборот «высокая трагедия». Здесь моменты трезвого анализа растворены в возвышенной патетике, интонация пьесы становится взволнованной. Эффект эмоционального напряжения создается во многих аспектах: и под воздействием монологов Жанны, в которых звучит то пафос горечи, то слезы детской обиды, то великая надежда; и вследствие того, что читатель ощущает огромное психологическое давление на других персонажей пьесы, вовлеченных в порочный круг «осуждения» и казни главной героини. Характерна эволюция образа Джона де Стогембера, первоначально ничем не отличающегося в своей жестокости от других судей, а после казни Девы помутившегося рассудком и ставшего жалким и бесконечно добрым человеком, которого его прихожане считают блаженным.

Одна из лучших сцен всей драматургии Шоу — эпилог «Святой Иоанны». Эпилог насыщен парадоксами, фарсовыми эпизодами, и при этом именно здесь трагизм возрастает до кульминации. Автор приводит читателя и зрителя к вершине конфликта не в самой сцене казни, которая прямо вовсе и не показана: ему необходимо не очищение при виде сожжения плоти, а скорбь от очевидности несовершенства мира XX века. Поочередно появляющиеся и исчезающие персонажи — король, Кошон, Солдат, Стогембер,

---

[1] *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958, с. 679.



Дюнуа, Палач, Варвик, наконец, Господин в черном сюртуке по моде XX века, принесший весть о канонизации Жанны в 1920 году — так или иначе остались рабами догм или жертвами собственной интеллектуальной незрелости, голоса их разделяются, в них звучат и сухая черствость, и жестокость, и неподдельная боль, и растерянность, и беззаботность. Трагедия мира — в разобщенности людей, в их нежелании, а то и неспособности понять ту очевидную для Шоу и совсем простую истину, что все на земле должно быть не против человека, а ради него, что высшая ценность — правда и свобода, вне которых неизбежны смерть и страдания. Смысл эпилога — окончательно отделить характеры от масок лицемерия и маскарада средневековья, ибо, замечает Дюнуа, «всякое платье, в конце концов, маскарад, кроме только собственной нашей кожи». Эпилог делится на несколько соразмерных и контрастных периодов: появление в спальне Карла брата Ладвеню, которого продолжает терзать мука за соучастие в казни; сопровождающееся комическим ужасом короля появление Жанны, а за нею Кошона и Дюнуа; затем приход забулдыги-солдата, во время казни подавшего девушке крестик; появление современного господина — эти события находят завершение в сцене, когда на вопрос Жанны: «Ответьте, хотите ли вы, чтобы я восстала из мертвых и вернулась к вам живая?» — персонажи в трагикомическом испуге поочередно удаляются, растворяясь в неверном полумраке. И как антитеза их откровенной боязни следует проникновенный синтезирующий финал, перекликающийся с лучшими традициями классической трагедии: страшная по смыслу реплика солдата об участи простого человека, необходимого господам лишь для их корыстных целей и в конце концов «истекающего кровью в канаве», затем удар колокола, возвещающего полночь, — и на сцене лишь одна Жанна в сияющем ореоле, и слышны ее заключительные скорбно-патетические слова, обращенные к человечеству с мольбой преобразовать земной удел и прекратить страдания.

Эпилог — миниатюрная модель всей пьесы, в которой размеренное и очищенное от случайностей действие включает и трезвый анализ проблем, и здоровый юмор, и энергичный напор на сознание и чувства зрителя. Бернард Шоу создал «высокую трагедию» нового типа, отвечающую интеллектуальному развитию человека наших дней и устремленную к проповеди воинствующего гуманизма.

Политические фарсы

Ярким и неожиданным явлением в драматургии первой половины века стали политические фарсы Бернарда Шоу.

Фарс—одно из самых демократических и популярных зрелищ. Среди других разновидностей комедии он выделяется динамизмом действия. В этом смысле фарс, как отмечал критик Бентли, «это квинтэссенция театра». Диалектику фарса Бентли усматривал в совмещении «прямых и необузданных фантазий с бесцветной будничной действительностью». В начале XX века предпринимались попытки возродить фарс в его старом, примитивном, с точки зрения современного зрителя, виде, используя эксцентрические выходки, недоразумения, площадной юмор. Яркий пример — «крестьянские фарсы» ирландских драматургов И. А. Грегори и У. Б. Йетса. Однако возрождение «крестьянского фарса» было возможно только на вполне определенном отрезке времени.

Б. Шоу и Б. Брехт открыли новые возможности фарса, наполнив его проблемным, высоким содержанием, поставив на службу сатирическим целям. Энергия фарса, обогащенная система художественных средств — все открылось по-новому в атмосфере интеллектуальных поединков и смелых разоблачений, зазвучало свежо и сильно, раздвинув горизонты творческого поиска современных драматургов. Само слово «фарс» обрело совершенно новый смысл.

Бернард Шоу создавал «экстраваганцы» в эпоху засилья салонной комедии и мелодрамы, мюзик-холла и развлекательной кинокомедии. Фарсовый элемент в них использовался с целью заглушить всякую мысль, дать возможность отрешиться от повседневных забот. Исследование театральной жизни Англии 10—20-х годов, проведенное А. Николлом, со всей убедительностью показывает, насколько велика была популярность развлекательного искусства, насколько широким было его воздействие на жизнь общества. По данным А. Николла, легковесный спектакль «Дева гор», поставленный в 1917 году, потом выдержал 1400 представлений![1]

Почти во всех театрах Лондона и крупных провинциальных городов такие спектакли составляли основу репертуара. Прилив развлекательной театральной и кинопродукции часто увлекал и серьезных литераторов, среди которых выделяются С. Моэм, У. Арчер.

---

[1] См.: *Nicoll A.* English Drama 1900–1930. Cambridge, 1973, p. 166.

Самый крупный драматург Англии того времени, Шоу с тревогой следил за возрастающей популярностью низкопробных поделок на сцене и киноэкране. Между тем писатель не избежал некоторого воздействия техники развлекательного спектакля. Как в прежние годы, Шоу при всех его насмешках над мелодрамой использовал, однако, ее приемы («Ученик дьявола»), так и теперь он взял на вооружение технику театрального ревю — она наиболее ощутимо сказывается в «Горько, но правда» — и легкой кинокомедии. Шоу считал, что драму «следует спасти от невыносимого сценического правдоподобия, и одним из средств спасения, по его мнению, была свободная композиция с легко перемежающимися эпизодами, возможность утрирования, перенесения действия с одной половины земного шара на другую. Всеми этими качествами он наделил свои «экстраваганцы», поставив приемы «тривиального шоу» на службу своему боевому искусству.

Сказанное позволяет уяснить лишь одну из наиболее общих закономерностей творчества Шоу, принадлежащего к числу самых «театральных» драматургов столетия. Другая сторона вопроса связана с тем, что оригинальная разработка фарса во многом прямо обусловлена мировоззренческими сдвигами, изменением творческого метода писателя.

Прежде всего привлекает внимание коренная перестройка функций интеллектуального спора в его поздней драматургии. В пьесах рубежа XIX—XX веков, когда вера Шоу в человеческий разум была основой его интеллектуальной драмы, диалог носителей различных мировоззрений как бы отлично иллюстрировал старый афоризм «в споре рождается истина», дискуссии были здоровой средой, источником живительной пищи ума. Тогда Шоу отразил столкновение старого идеалистического знания с новым, чисто рациональным, разрешая конфликт исключительно в пользу трезвого реализма. Сам драматург достаточно внятно сказал об этом и прямо (в предисловии к «Приятным пьесам») и в художественной форме. Немаловажным является и другой аспект: идеал в ранних пьесах Шоу ассоциировался со стремлением к науке, к общественной деятельности, к разумному переустройству. Один из ярких примеров — образ Вивиз из «Профессии миссис Уоррен». Но уже пьеса «Человек и сверхчеловек» намечает иной подход к истолкованию спора и пониманию красоты. От этой комедии нити протягиваются к «Тележке с яблоками» (The Apple Cart, 1929),

к «Горько, но правда» (1931), к «На мели» (1933) и «Золотым яблоком доброго короля Карла» (1939). В пьесе «Человек и сверхчеловек» отчетливо осознано отвращение к буржуазной политической говорильне. Оно привело писателя к драматическому пародированию идеи «в споре рождается истина», составляющему основу фарсов Шоу. Герой пьесы Тэннер, автор «Справочника революционера» под громкий смех окружающих заканчивает комедию самоуничижительной и одновременно самодовольной репликой «Говорить!». А собравшиеся на большой дороге грабители, кичащиеся своей принадлежностью к различным партиям, — либералы, анархисты, социалисты — упиваются трескучими фразами на митинге после грабежа путников. Оценка, данная в этой сцене западноевропейским политикам, удивительно близка той, которая звучит в позднейшем фарсе «На мели», где начальник лондонской полиции Бэшем в ответ на призывы премьера подавить уличные беспорядки заявляет: «Английская толпа никогда ничего не предпримет до тех пор, пока она занята слушанием речей. А те, кто произносит эти речи, наверняка ни на что не способны. Во-первых, они не умеют действовать. Во-вторых, они боятся. Я отдал приказ своим агентам, чтобы они требовали на уличные митинги лучших ораторов от всех этих разглагольствующих обществ: от Этического общества, Социалистического, от фашистов, коммунистов, анархистов, синдикалистов...»[1]. Засилье в общественной жизни Европы демагогов любого толка сильно поколебало веру Б. Шоу в разумную пропаганду и агитацию, привело к распаду его фабианского реформизма. Это иногда заводило его и еще дальше, вплоть до недоверия к любой последовательной политической доктрине. Косвенным выражением такой позиции в драме стали его эксперименты со спорами, ведущими в никуда. В данном аспекте типичны пьесы «Тележка с яблоками», «Горько, но правда», «На мели». Это не столько драма идей, сколько фарс идей. Элементами фарса идей в разной степени насыщены и другие пьесы послеоктябрьского периода: «Назад к Мафусаилу» (Back to Methuselach, 1921), «Простачок с Нежданных Островов» (Simpleton of the Unexpected Isles, 1934), «Миллионерша» (1936), «Женева» (1938), «Миллиарды Бойанта» (1948).

Ощущением релятивности истины проникнуты именно политические пьесы Шоу, и это позволяет утверждать, что

---

[1] *Shaw B.* On the Rocks. L., 1956, p. 191.

усиливавшееся недоверие к разуму не было для него началом постижения всей действительности как абсурдной. Абсурдное начало всегда представляется социально определенным, и конкретный объект сатиры никогда не ускользает от внимания писателя. Содержание «экстраваганц» неизмеримо полнее отражает реальные политические ситуации, чем содержание пьес драматургов-абсурдистов 50—60-х годов, таких, как С. Беккет и Э. Ионеско, подхвативших метод предельно парадоксального разоблачения буржуазной демагогии, но рассматривавших бессмысленные диалоги в качестве последней формы угасания интеллекта.

«Тележка с яблоками» — один из шедевров Б. Шоу. Пьеса создавалась в период прихода к власти второго правительства лейбористов, в состав которого вошли и некоторые весьма близкие Шоу фабианцы. З. Т. Гражданская дает верный анализ позиции писателя по отношению к новому кабинету: «Старые фабианцы упивались возможностью применить свои принципы на деле, осуществить свои иллюзии. Шоу подсмеивался над ними. Ему предложили звание лорда, ему стоило протянуть руку, чтобы тоже взять министерский портфель, — он отказался. Он уже не питал никаких надежд на лейбористов»[1]. Ясно и другое — «экстраваганца» Шоу осмеивает не просто очередную пропагандистскую кампанию лейбористов и их притязания, речь идет о показе распада самого процесса мышления западного политикана.

Герои пьесы Шоу перебрасываются репликами как полными шарами, и процесс этот есть сам способ бытия «представителей народа». В среде политических демагогов желание говорить возрастает до немыслимых размеров. Пьеса открывается рассуждениями королевских секретарей Памфилия и Семпрония о смерти отца Семпрония, бывшего «ритуалистом» и умершего от одиночества. Такая участь ожидает и министров — главных героев «Тележки с яблоками», — чей мозг давно исполняет лишь примитивную функцию бесконечного отражения одних и тех же старых-престарых доводов. Действие пьесы отнесено автором к концу XX столетия (отец Семпрония умер в 1962 году), но масса деталей убеждает, что «опрокидывание тележки с яблоками» началось давно и давно завершилось, но лишь для того, чтобы вновь и вновь возобновляться. Этот

---

[1] *Гражданская З. Т.* Бернард Шоу после Октября, с. 84.

принцип лежит в основе и конфликта пьесы и ее композиции. «Тележка с яблоками» — дискуссия-пародия. Диалоги льются свободно, без задержек и шероховатостей, они гладки и словно отполированны. Такими же приглаженными и отполированными выступают и персонажи пьесы, участники фарса идей. Они в большинстве культурны и образованны, наделены внушительными «античными» именами: король Магнус, лидер кабинета Протей, секретари Памфилий и Семпроний, министр финансов Плиний, министр иностранных дел Никобар, министр колоний Красс и т. п., но значительные имена лишь еще резче оттеняют их интеллектуальную несостоятельность.

Дискуссия, возникшая на экстренном заседании кабинета министров, посвящена проблеме ограничения политических возможностей короля Магнуса. Король, «интеллигентного вида господин лет сорока пяти», умный и ироничный, безупречно ориентируется в сложных ситуациях. Именно его афоризмы — парадоксы в духе Шоу — покоряют беспощадной правдой: «А что такое король? Идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им удобнее было управлять страной, пользуясь королем как марионеткой и козлом отпущения»; «Болтуны серьезные соперники, когда речь идет о популярности у масс». Впрочем, при всех передовых взглядах несомненные способности короля Магнуса направлены лишь на поддержание в стране шаткого равновесия в рамках конституционной монархии. Магнус — типичный правитель эпохи одряхления могущественного в прошлом государства. Печать упадка лежит на его философии, на его поведении. Основная цель Магнуса скромна: посильное примирение фракций, сглаживание острых углов, смягчение ударов. Он скептик, предохраняющий окружающих от чрезмерно сильных столкновений. В беседе с Оринтией Магнус откровенен: «У каждого светила своя орбита: и хотя мы знаем, что между двумя соседними светилами действует сила притяжения, мы знаем и то, что расстояние между ними огромно. А когда притяжение становится настолько сильным, что преодолевает расстояние, эти два светила не сливаются в одно — они сталкиваются и гибнут. У каждого из нас тоже есть своя орбита, и мы должны держаться на огромном расстоянии друг от друга, чтобы не погибнуть, столкнувшись» (511). В специальных исследованиях много говорилось о тех симпатиях, которые Шоу явно отдает Магнусу. Более того, в образе короля есть нечто от самого драматурга: так, говоря об отношениях

Магнуса с Оринтией (Оринтия является его любовницей по видимости, король посещает ее будуар лишь постольку, поскольку согласно мещанским понятиям у всякого уважающего себя короля должна быть любовница), Шоу имел в виду некоторые моменты своей собственной личной жизни[1]. Усталость и политический скепсис, которыми пропитана жизнь Магнуса, по-видимому, коснулись и самого писателя, но все же не в такой степени, чтобы он мог утратить свой обычный творческий оптимизм. Что же касается домыслов буржуазной пропаганды о преклонении Шоу перед монархией, то драматург неоднократно их опровергал[2]. Самое же главное в том, что сама пьеса не дает оснований для такого вывода.

Критики и литературоведы характеризуют «Тележку с яблоками» как сатиру. Шоу осмеивает явление масштабное — всю буржуазную политическую машину. Он буквально не оставляет камня на камне от фасада Великобритании. Сатирические ноты звучат сильно, но суть дела в том, что драматург полностью и с самого начала лишает происходящие события ореола общественной значимости. Это именно фарс, в котором эпизоды с социально-критическим содержанием сменяются откровенно буффонными. Позиция Шоу также и юмористическая, смех его весел и откровенен. На протяжении всей пьесы в ней ощутимо незримое присутствие самого драматурга, радующегося удачно найденным ситуациям, неповторимым шуткам и блестящим парадоксам. «Экстраваганца» оставляет праздничное впечатление, потому что определенная доля политического скепсиса на этот раз все же не стала помехой для убедительной победы Шоу над осмеянным миром болтунов-политиканов, вступивших с королем в борьбу, не стоящую выеденного яйца. И король и министры — всего только марионетки. Шоу прекрасно понимает, что страной правят могущественные монополии, что Англия превращается в новый американский штат. Это очень грустная тема, но в «Тележке» она не доминирует.

В духе праздничного и одновременно убийственно меткого юмора Шоу рисует на редкость удавшиеся ему образы новоиспеченного министра Боэнэрджеса и красавицы Орин-

---

[1] См. переписку драматурга с м-с П. Кэмпбэлл. — *Шоу Д. Б.* Письма. М., 1971, с. 243—244.

[2] См.: Prefaces by Bernard Shaw, p. 323. Шоу указывает: «Тележка с яблоками» раскрывает нереальность и демократии и королевской власти в том смысле, в каком наши идеалисты их понимают».

тии. Боэнэрджэс, явившийся во дворец в косоворотке и в кепке, самовлюбленный и заносчивый человек — один из тех политиков, что любят заигрывать с избирателями, изображать «рабочего вожака». Такой Билл Боэнэрджэс, наверное, может быть и страшен, изобрази его Шоу в процессе беспощадной борьбы за власть, но избранный драматургом ракурс, при котором все усилия министров направлены в пустоту, и сами они лишь политические куклы, позволяет полностью осознать комизм характера этого человека. Боэнэрджэс при всей изворотливости все же простоват и часто с искренним недоумением попадает в сети, расставленные Магнусом, стремящимся лишить кабинет единодушия. Образ Оринтии выполняет в пьесе более сложные функции. Шоу наделяет ее исключительным женским очарованием, незаурядной силой характера. Он указывал, что моделью для образа Оринтии, как пятнадцатью годами раньше для образа Гесионы Хэшебай, послужила м-с Патрик Кэмпбэлл. Оринтия — тип сильной женщины, носительницы жизненной энергии, ее бесит собственное безделье и бессмысленность деятельности окружающих. Роль официальной любовницы ее оскорбляет как женщину и совсем не устраивает. Она энергично стремится закрепить свое положение на фактической основе. Такие черты выгодно характеризуют ее рядом с усталым Магнусом и его болтунами-министрами. Однако при всей привлекательности слишком много в Оринтии от ее окружения, много жесткости, неразборчивости в средствах для достижения целей. Можно согласиться с ней, что министры Аманда и Лизистрата пусть честны, но при этом скучны и безлики как женщины, однако невозможно принять и черствого эгоизма самой Оринтии. В чисто пародийной структуре, созданной Шоу, не было места для положительного героя.

Отсутствие положительного героя продиктовано самой природой фарса идей. В фарсе старого типа, восходящего к ярмарочным и культовым действам, положительным героем выступал ловкий, изворотливый человек из народа, в силу одной природной энергии побеждавший отжившие, противоречащие напору жизни явления. Жизнелюбие героя было залогом его успеха. В комедии Шоу этот герой не мог бы претендовать на первое место. Умным и жизнелюбивым Аманде и Лизистрате явно не хватает сил для борьбы с напористым болтуном Боэнэрджэсом. Пьеса Шоу объективно свидетельствует о недостаточности лич-

ного жизнелюбия и честности в современном мире, о необходимости активной борьбы во всеоружии новейших идеологических концепций. Но именно потому Шоу и создавал фарсы, что *такого* героя в английской действительности он не видел. Отсутствие героя-идеолога и позднее предопределило обращение к фарсу идей Д. Осборна, Б. Биэна и других, создавших произведения, типологически родственные «экстраваганцам» Шоу.

В свою очередь, проблема героя-идеолога тесно связана с решением вопроса о структуре пьесы. «Тележка с яблоками» — как бы обширный драматический фрагмент, резко непропорциональный, состоящий из одного огромного акта и двух небольших. Внутреннего действия пьеса не содержит; она разрастается вширь и вглубь от одной исходной точки. Хотя действие «Тележки» отнесено к будущему, жизнь героев дается писателем как лишенная перспективы. Характеры не имеют потенции саморазвития, читатель и зритель увлечены лишь виртуозной игрой оттенков и вариаций уже знакомых черт персонажей: хитрости, чванливости, болтливости, грубости. Навязчивость такой структуры Шоу осознал несколько позднее, когда в одной из ремарок «Горько, но правда» заметил, что все события произошли в начале пьесы, а потом герои должны только дискутировать о происшедшем. Перед писателем со всей очевидностью вырисовывалась изначальная бездейственность его пьес, но решить этот вопрос в рамках комедии Шоу так и не удалось, хотя он делал настойчиво попытки вывести на сцену положительного героя-идеолога.

Две утопии

Широкое распространение различных утопических сочинений в Англии нового времени историк А. Л. Мортон связывал с двумя причинами: с ранним и классическим развитием капитализма в этой стране, а также с тем, что Англия — остров, а «понятие острова заключает в себе представление о чем-то законченном, ограниченном, а возможно, и отдаленном»[1]. С мыслями Мортона нельзя не согласиться. И в Англии XVI—XVIII веков, и в Англии конца XIX—начала XX века возникало множество утопий, и главной чертой произведений Т. Мора и У. Блейка, У. Годвина, У. Морриса и Г. Уэллса было стремление хотя бы

[1] *Мортон А. Л.* Английская утопия. М., 1956, с. 14.

в местах, более или менее далеких от действительности, преодолеть очевидное для художников несовершенство складывающихся, потом процветающих и загнивающих буржуазных отношений. Велика дистанция от утопической поэмы XIV века «Страна Кокейн» до романов Г. Уэллса и О. Хаксли, до пьес Б. Шоу и А. Уэскера. Но жажда гармонии и человеческого счастья, гуманизм — вот связующая нить древних наивнейших утопий и произведений прогрессивных писателей Англии XX века. В стороне от этой традиции находятся антиутопии Хаксли и Оруэлла.

Пьесы-утопии (особая разновидность социально-философской драмы) чрезвычайно редки. Тем больший интерес представляют творения Шоу «Назад к Мафусаилу» и «Простачок с Нежданных Островов». Как и все пьесы английского драматурга, они остроконфликтны, и сама утопическая мысль в них проходит стадии драматического борения. В то же время она направлена против буржуазной мысли, миропорядка. Конфликт, таким образом, двойствен. Все это делает пьесы исключительно оригинальными.

В общей эволюции творчества Шоу его приход к утопии не вызывает удивления. Желание заглянуть вперед диктовалось как его любознательностью и масштабностью его ума, так и острой неудовлетворенностью формами общественно-политической борьбы в буржуазных странах. Здесь коренится и присущая Шоу сила и отчасти слабость. В 20—30-е годы окончательно утраченная вера в реформизм, переходящая порой в скептическую оценку возможностей классовой борьбы в целом на Западе, приводила к новой вспышке увлечений бергсонианством, неоламаркизмом. Закономерность ухода от непризнания классовой борьбы к витализму подмечена Мортоном: «Если не признавать классовую борьбу средством изменения общества, то это изменение должно всегда приходить извне — от монарха, как в ранних утопиях, от абстрактного разума или необъясненного изменения душевных свойств, наконец, от какого-то творческого чуда. А так как упадок религиозной веры затрудняет признание нами чуда в смысле сверхестественного вмешательства в человеческие дела, современные писатели-утописты обращаются к науке в надежде, что это может быть совершено ею. Эту тенденцию мы ясно видели у Уэллса, а в другой форме ее можно обнаружить в «Назад к Мафусаилу» Шоу, где темой служит возможность удлинения жизни человека до трехсот лет»[1]. Нельзя до конца

[1] *Мортон А. Л.* Английская утопия, с. 249.

согласиться с Мортоном лишь в том, что касается «изменения, приходящего извне». С одной стороны, творческая мысль Шоу, изживая многие слабости идеализма, как раз тяготеет не к привнесению спасительных сил извне, а к появлению таких сил в самих людях. С другой стороны, обращение к витализму было не чем иным, как попыткой преодолеть разногласие естественного и разумного, материально-телесного и идеального. В стремлении либо преодолеть его, либо, наоборот, углубить и продемонстрировать неизбежность трагического разъединения развивалась литература на рубеже XIX—XX веков. Идея «творческой эволюции» у Шоу-художника и мыслителя тяготела к всеобщему снятию данного противоречия.

Пенталогию «Назад к Мафусаилу» одни критики считают слабейшим произведением Шоу, а другие превозносят как сильнейшее творение. По мнению Э. Хьюза, «если бы Шоу написал только «Назад к Мафусаилу», он и тогда остался бы в памяти людей как один из величайших мастеров драмы и художественной прозы XX столетия[1]. К лучшим пьесам Шоу относил пенталогию И. Анисимов. Со стороны З. Т. Гражданской, Т. Л. Мотылевой отношение к ней несколько иное. Пьеса не могла не вызвать острой полемики: утопия человеческого долголетия была и слишком неожиданной по идее и слишком экспериментальной по форме.

От первой части, где героями являются Адам и Ева, Шоу легко переходит к событиям XX века, от 2170 года (время действия третьей части) — к жизни 3000 года, а потом и 31920. Спор Евы с Каином предвещает возникновение фашизма, а братья Барнабас изобретают эликсир долголетия, с помощью которого мир стал неузнаваем. Идеалистичность основного тезиса, заключавшегося в том, что энергичные волевые усилия человека могут привести к переменам функций и даже строения его организма, а затем и жизни общества, хорошо осознавалась самим Шоу. В одной из статей, еще раз подводя итоги своему долголетнему увлечению неоламаркизмом, он писал даже с некоторой гордостью: «Творческая эволюция в основе виталистична, — и, как таковая, она есть мистическая, интуитивистская, иррациональная, поэтическая, страстная, религиозная и католическая. На философском уровне подобные убеждения не были ни новыми, ни прогрессивными. Между тем, их

---

[1] *Хьюз* Э. Бернард Шоу. М., 1968, с. 177.

значение для драматургии Шоу трудно рассматривать только с отрицательных позиций. Идея «творческой эволюции» наряду с идеей социализма сопутствовала созданию многих шедевров Шоу, и в частности двух его утопий; и что особенно важно отметить для характеристики послеоктябрьского творчества драматурга, она, по его же признанию, была для него спасением от беспросветности пессимизма. Именно такая дилемма стояла перед Шоу и это подтверждается и предисловием к «Назад к Мафусаилу» от 1921 года и статьями 40-х годов. История современной мысли учит нас, писал Шоу, что когда мы вынуждены отбрасывать свои убеждения из-за их незрелости или научной несостоятельности, мы должны либо принять творческую эволюцию, либо упасть в бездонную яму страшно обессиливающего пессимизма[1]. В самом деле, «Назад к Мафусаилу» сама была как élan vital[2] после трагического отречения от веры в интеллигенцию, вообще в интеллект, очевидного в предыдущей пьесе «Дом, где разбиваются сердца». Формула Ламарка «организм стремится к прогрессу» стала хранилищем оптимизма Шоу, открыла дорогу художественному исследованию совершенствования человеческой морали.

В годы создания своего «пятикнижия» Шоу охватили мысли о приближении смерти, он очень боялся, что не успеет закончить пьесу, и в этом смысле идея его героев братьев Барнабас о необходимости продления срока человеческой жизни до трехсот лет была ему особенно близка. Но это еще не самая главная причина выдвижения такой идеи. Достижение долголетия путем доступных каждому волевых усилий — порождение отчаявшегося разума; здесь содержалась прежде всего едкая ирония по отношению к англичанам — «какой-то несовершеннолетней расе», а также и надежда на предотвращение новой войны, помешать приходу которой ни ллойд-джорджи и асквиты, ни другие буржуазные демагоги и «вожди» были не в состоянии; и уверенность в возрождении интеллектуальной мощи будущего человека-долгожителя. Наконец, эта идея приводила Шоу к пересмотру своих взглядов на драму и вообще на искусство. Он страстно хотел не только показывать людей и их поступки, но сделать так, чтобы персонажи пьесы вызывали ощущение новой достоверности, новой

---

[1] См.: послесловие к «Назад к Мафусаилу». — In: Back to Mathuselach. A Metabiological Pentateuch by Bernard Shaw. Oxford, 1945, p. 299.

[2] élan vital *(фр.)* — жизненная сила.

поэзии, чтобы они как живые сошли со страниц и смешались с реальными обитателями Европы, Азии, Америки и заставили их поверить в неизбежность своего скорого и тоже реального прихода. В «Назад к Мафусаилу» Шоу доверил эти сокровенные мысли о новом типе творчества старому скульптору Мартеллу, который поясняет: «По мере того как твоя рука сделалась искуснее, а резец точнее, ты все ближе и ближе подходил к правде и действительности, пренебрегая преходящим очарованием плоти и изображая дух, который сохраняет свое обаяние до конца. Но как может какое бы то ни было изображение, даже правдивое, удовлетворить столь высокое вдохновение? В конце концов то интеллектуальное понимание вещей, которое заставило тебя отказаться от изображения всего преходящего и обратиться к вечному, заставит тебя вовсе отречься от искусства, так как искусство лживо, и только жизнь — истинна»[1]. И вот сам Шоу проходит путь, красочно обрисованный Мартеллом: создает в драме воплощения чистого духа, пренебрегает театральной необходимостью и сухой правдой факта, а его поэтическое воображение творит на сцене новые типы людей. Утопично было не только гигантское по хронологической удаленности представление о жизни 31920 года, обрисованной в пятой части пьесы, *утопична была сама эстетика драматурга,* дерзнувшего отбросить за негодностью все общепринятые правила писания пьес. Праматерь Лилит — абстрактное воплощение выделившегося волевого начала, незримо витающее в пьесе с начала до конца, — в муках неистового желания производит первых людей Адама и Еву; творческим порывом Шоу прозревает не только падение прогнившей буржуазной цивилизации, он как бы видит и подводные камни, которые в далеком будущем могут изменить русло потока идей.

Однако идеалистичность главного тезиса все же не может не тормозить развитие мысли писателя. Уже в первой, праисторической части «В начале» Шоу объективно фиксирует невозможность достижения чистой духовной гармонии. Мудрая Ева отвергает не только эгоцентризм Каина, но и созерцательность труженика Адама. Она стремится видеть рядом героев и мечтателей. Шоу ей сочувствует, но в последующих частях упорно возвращается к этому старому конфликту. Возникает известный момент статики, когда мысль словно начинает биться о непрони-

---

[1] *Шо Б.* Назад к Мафусаилу. М., 1924, с. 300–301.

шемую стену. Бессильная пробить ее, она обнаруживает непоследовательность, движется зигзагами, возвращаясь назад и уходя в сторону. С особой силой столкновение между носителями гармонии и дисгармонии возобновляется в четвертой части «Трагедия Пожилого Джентльмена», действие которой происходит на Ирландском острове в 3000 году. Пожилой Джентльмен, рожденный в «милом старом британском Багдаде», куда теперь переместилась столица Империи, добрый, мечтательный и «недолговечный» попадает в страну долгожителей, младенческий период которых длится до ста лет, а период окончательной интеллектуальной зрелости до двухсот. Долгожители издеваются над его смятенностью, его комплексами, над тем, что мама любила называть его Идди. И Пожилой Джентльмен, как впоследствии его образ-двойник Идди в «Простачке с Нежданных островов», подвергается непосильному интеллектуальному испытанию. В самом деле: долгожители обнаруживают массу прекрасных качеств, живут мирно, чужды эгоизма и тщеславия, у них «нет иной власти, кроме отказа от власти», они обладают превосходной электронной техникой. Пожилой Джентльмен не может не признать правоты пятидесятилетней девушки Зу, когда она с презрением отзывается о британской общественной мысли, называя ее «мертвой мыслью». Но в сознании Пожилого Джентльмена возникает резкий диссонанс: он ищет по всему свету героев и поэтов, а они «трагически исчезли»! Идеальные долгожители, познавшие власть жизненной силы, никак не относятся к искомой категории, они не умеют смеяться, совсем лишены радости борьбы, поиска!

В четвертой части конфликт решается в пользу долгожителей, Пожилой Джентльмен «умирает от разочарования». Но такое решение не было разрешением противоречий, которые возрастают до кульминации в пятой части. Причем, если долгожители Ирландии определенно идеализировались Шоу, то их потомки изображены иначе. Долгожители 319 века бесполы и безволосы, они бродят, как лунатики, погруженные в созерцание «экстаза жизни». Их детей, пока не познавших нирвану, пугает подобная перспектива, хотя Древние и уверяют, что вполне и навечно счастливы. Диссонанс, терзавший Пожилого Джентльмена, терзает и детей, живущих «у предела мысли». Позиция Шоу здесь становится отчетливо *двойственной*, неясно, на чьей же стороне его симпатии теперь. Если Герберт Уэллс в романе «Люди как боги» с любовью изображает лишенных

противоречий утопийцев, и слова: «Вы покончили с противоречиями и нуждой. Но не покончили ли вы тем самым с живыми и трепещущими проявлениями жизни?» — вкладывает в уста фашиствующего землянина Кэтскилла, то Шоу не способен на такую легкость решения, и временами доводы юных выглядят просто неотразимыми.

Юноша. Слушай, согласись, ведь вы очень несчастливы. Это ужасно: вы, Древние, всегда ходите поодиночке, ничего не замечаете, не танцуете, не смеетесь, не поете, не наслаждаетесь жизнью... Это собачья жизнь.

Древний. Это вы, дети, живете по-собачьи[1].

Древние мечтают о временах, когда «людей не будет, а будет только мысль», и сам Шоу, очевидно, лелеял подобные мечты, поскольку в завершающем монологе Лилит прославляется дух жизни, которому суждено преодолеть косность материи и «покорить ее до последнего предела». Видимо, при всех доводах в пользу развития диалектических противоречий земной человек был для Шоу все же слишком скомпрометирован. Драматург вопреки убедительности созданных им образов Пожилого Джентльмена, Мартелла и Арджилакса, Экразии и Хлои, в которых заключена неприязнь к чистой мысли, слишком сильно ненавидит порождения современной ему буржуазной системы, и в социальной борьбе видит лишь повод для выдвижения наполеонов, ллойд-джорджей и асквитов. Характерно, что даже изображая XXX век, Шоу видит и в столь отдаленном будущем правителя-захватчика Каина Адамсона Чарльза Наполеона, а если говорить о XXI веке, то, как показано в третьей части пенталогии, президентом Великобританских островов является Бэрдж-Льюбен, человек, соединивший в себе отвратительные черты европейских демагогов начала XX века, развязавших первую мировую войну. Шоу с обычным блеском разоблачил буржуазных политиков, но отвращение к ним отравило даже атмосферу утопического XXX века. Драматург не может решиться оставить своим героям прелесть поиска, мечты, ошибок и свершений.

«Простачок с Нежданных Островов» — трагическая утопия. Исследователи творчества Шоу обычно отодвигали эту пьесу на периферию, рассматривая ее как второстепенную.

Шо Б. Назад к Мафусаилу, с. 278.

Однако важности ее для понимания творчества Шоу, художественных достоинств, при спорности некоторых идей, нельзя переоценить. По сути дела, «Простачок с Необитаемых Островов» наиболее сильная вещь последнего, завершающего периода творчества драматурга. Привлекает стиль «Простачка», который удивительно свободен от риторики. «Диалог идет ясно и живо, почти телеграфно, короткими, простыми периодами. Это стиль, связанный с утопической сказкой: прозрачный, легко касающийся предмета...»[1].

Называя ситуацию «Простачка» трагической, мы имеем в виду трагизм совершенно особого, неклассического типа, который мог возникнуть только у Шоу. Да и в его творчестве эта пьеса представляет собой уникальное явление, будучи совершенно не схожей с такой «высокой трагедией», как «Святая Иоанна». В «Простачке» Шоу подводит итоги своим размышлениям о евгенике, неминуемо заводившим его в тупик. Объектом художественного анализа выступает комплекс *его же* идей. В пьесе находят развитие и завершение многие общественно-философские проблемы, когда-то поставленные в «Человеке и сверхчеловеке», в пенталогии «Назад к Мафусаилу», в фарсе «На мели». Возможно, оценка этой пьесы как второстепенной диктовалась именно необычайностью ее итогов. В том, что касается предыдущих пьес Шоу, то А. С. Ромм совершенно правильно отмечала: «Центральной философской проблемой его творчества стала проблема взаимоотношений «разума» и «жизни», в соотнесении с которой им решались все вопросы жизни. В его постановке она не носила трагического характера»[2]. Что же касается «Простачка», то здесь требуются существенные уточнения. Если, по свидетельству А. С. Ромм, прежде «очная ставка индивида с самим собой у Шоу проходила безболезненно», то сказать так о «Простачке» невозможно.

В драме отчетливо выделяются два аспекта:

1. Тема вырождения западной цивилизации, «судного дня» погрязшей в лживой демагогии буржуазии. Ангелы, спустившиеся на землю, обращают в ничто миллионы людей, не оправдавших своего существования. Драматург расстается с остатками надежд на какие-то преобразования в рамках исторически сложившихся государств.

---

[1] *Morgan M.* The Shavian Playground. L., 1972, p. 290.

[2] *Ромм А. С.* Шоу-теоретик. Л., 1972, с. 39.

2. Тема трагического разочарования в том этическом идеале, который усердно пропагандировался писателем идеале гармонической личности, познавшей могуществ жизненной силы, разделяющей концепцию «творческой эво люции». Теперь, в середине 30-х годов, Шоу вынужден бы с тяжелым сердцем констатировать, что приобщение «творческой эволюции» приводит к страшным форма идолопоклонничества. Писатель был обязан честно при знаться в этом перед лицом ненавистной ему «коричнево чумы», чумы немецкого и итальянского фашизма. Он ниспровергатель идолов, теперь был обязан свергнуть ещ одного. В жизнь и творчество Шоу вторгся и властно заяви о себе трагический парадокс, положенный в основ «Простачка».

Предпосланный пьесе пролог в трех сценах, действи которого происходит в эмиграционном управлении «одного из тропических портов Британской империи», написан свойственном драматургу комедийном ключе. В душно и пыльной конторе управления перед издерганными усталыми чиновниками Хайерингом и Уилксом предстае некая молодая женщина, проницательная, уверенная в себе с броским жизненным лозунгом «Отдайтесь на волю жиз ни», впоследствии раз двадцать повторенным на протяже нии пьесы. Появление молодой женщины производит по трясающий эффект. Уже в первой сцене пролога Уилк кончает с собой, пустив пулю в затылок, а Хайеринг в второй сцене безуспешно пытается утопиться. Финал чи новничьей карьеры Хайеринга и Уилкса, с новой сило ощутивших при виде молодой здоровой женщины вс никчемность прожитых лет и тоску о прекрасном, — эт предвестие грядущего «судного дня». Смерть Уилкса, па родийно отраженная в неуклюжих попытках Хайеринг прыгнуть с высокого обрыва в море и прыгнувшего толь после пинка, выступает пока в качестве веселого эпизод игры могучих естественных сил. Образ молодой женщины а вслед на ним и образы Пра и Пролы, жрецов храма, гд поклоняются жизненной силе, — воплощение долгие годы привлекавшего Шоу идеала гармоничного человека, пре красного физически, а в духовном плане созерцателя при родного совершенства как внутри себя, так и в окружающих.

Острота конфликта пьесы осознается совершенно не ожиданно (и тем усиливается). Начало первого действи казалось бы со всей убедительностью подтверждает правот носителей жизненной силы. На удаленном тропическо

острове им удалось создать великолепное поселение с удобными жилищами, тенистым парком и цветником. Они сообща вырастили детей, совершенных девушек-богинь и богоподобных юношей. Перед волшебной красотой молодых людей и тропические цветы сада кажутся грубыми. Майя и Вашти, Джанга и Канчин—таковы их имена—внешне совершенные продукты евгенического эксперимента, слияния западной и восточной крови. Красота их — отражение величественной красоты Пра и Пролы, основателей утопии, героев, в которых, несомненно, сконденсировался идеал Шоу прежних лет. Пра и Пола, с первого взгляда внушающие восхищение мужчинам и женщинам, прибывшим с Запада, — люди субъективно честные, вынашивающие благородные идеи. Образ Пролы олицетворяет животворное, материнское начало земли, он заставляет вспомнить праматерь Лилит из «Назад к Мафусаилу», женские образы поздних комедий Шона О'Кейси: Лорну и Лорелин из «Петуха-денди», Эврил из «Пурпурного праха». Впрочем, поклонение игре естественных сил все же в конечном итоге привело двух ирландцев к существенно отличным результатам. Не в пример Шоу О'Кейси в своих комедиях никогда не пытался до такой степени «очистить» носителей жизненного начала от всего бытового, повседневного, классового. Шоу еще в конце XIX века, желая отбросить оковы капиталистического предпринимательства, выдвигал лозунг «прогрессивной потребности в духовном развитии»[1], и проклятия собственничеству и корысти впоследствии иногда и совсем уводили его к чистым категориям Жизни, Эволюции, Инстинкта. Напротив, в драмах О'Кейси при наличии большой дозы философической обобщенности и Лорелин из «Петуха» и Бернадетта из «Барабанов отца Неда» предстают вполне земными людьми. Лорелин борется с религиозным ханжеством, Джек О'Киллиген сражался в Испании за Республику. Это герои своего *класса, класса трудовой бедноты*. Отмеченное различие представляется немаловажным, ибо неожиданное обострение конфликта в «Простачке» связано именно с абсолютной оторванностью Пра и Пролы от класса, от реального действия, оторванностью, которая не позволила им развить в потомках духовное начало в такой же высокой степени, как физическое. Они потрясены, когда открывают, что вырастили духовных уродов. Абсолютная свобода обернулась у «гипердетей» абсолютным рабством.

---

[1] *Shaw B.* Quintessence of Ibsenism. N. Y., 1958, p. 154.

Когда ангел, прилетевший на Нежданные Острова, объявляет о начале «судного дня», носители жизненной силы понимают, что предстоит суд не только над прогнившими институтами западных государств, к бегству от которых они призывали, но и над их собственным мировоззрением, над их утопической мечтой. Именно здесь затрагивается идейная сердцевина пьесы. Накануне «судного дня» «гипердети» заявили о своих фашистских симпатиях, они решили объявить Пролу диктатором и с самозабвением умереть за нее.

Канчин *(вскакивает и встает во весь рост).* Да. К действию! К действию!

Джанга *(так же вскакивая).* Довольно этой бесконечной болтовни, болтовни и болтовни!

Вашти. Да, действовать, дерзать! Давайте грабить!

Майя. Идемте стрелять!

Канчин. Давайте умрем за что-нибудь!

Джанга. За наше знамя и за нашу царицу!

Вашти. За нашу отчизну, правую или неправую!

Все четверо. Да, смерть, смерть! Слава, Слава! (634)

Человеконенавистнические призывы «гипердетей», последовавшие за лозунгом «Отдайтесь на волю жизни», внесли серьезный раскол в среду жрецов острова-утопии. Если гуманизм Пролы остается неколебимым, то Пра склонен смириться с молодежью.

Пролa. Это просто невыносимо. Мы положили всю нашу жизнь на то, чтобы создать новый свободный мир из этих ничтожеств! Мы оберегали их от малейшего суеверия, малейшего деспотизма, малейших предрассудков, малейшего идолопоклонства, от всех этих одурманивающих обрядов, от всякой нереальности, а они заново изобрели и придумали все эти бредни, суеверия, все эти ритуалы, рабство, идолопоклонство. Я готова убить их.

Пра. Нет, ты этого не сделаешь. Что я тебе говорил тысячи раз с тех пор, как перестал возиться с ними сам? Что говорят тебе события в Европе? Древний бог, император, снова появился в образе фашистского диктатора, и люди с восторгом отреклись от своих свобод, как заблудившиеся псы, которые радуются, что нашли своих хозяев. Если ты желаешь счастья этим юным созданиям, ты должна принять их преданность и поклонение (635).

Трагическая тема раскрывается драматургом и в более широком плане: как *трагедия красоты*. Красота фатально порождает уродство, притягивает жестокость. Красота Пролы — это власть, а голос власти, говорит Джанга, «дает нам силу и единство». Перед этим противоречием Шоу остановился, даже не наметив в финале пьесы никакого решения, что весьма не соответствовало его натуре. Идея трагедии красоты в современном мире сближает Шоу с У. Б. Йетсом (стихотворение «Леда и лебедь» и др.). Подобно прекрасной Леде[1], жизненная сила рождает жестокость и жажду убийства. Печальное недоумение от красоты, породившей убийство, разделяется и Шоу. Оно заставило его в возрасте около 80 лет критически взглянуть на свое представление об идеальном человеке. Симптомом такого критического отношения стал также один странный персонаж «Простачка» по прозвищу Идди (идиот, дурачок). То, что Шоу придавал образу Простачка большое значение, подтверждается уже вынесением его имени в заглавие пьесы. Идди мыслит себя личностью подавленной, несчастной. С детства отец-химик пичкал его продуктами, полученными с помощью нитрогена. Потом он стал священником и был силой взят на пиратский корабль, где терпел различные унижения, и наконец очутился на Нежданных Островах. Идди резко отличается и от бывших чиновников, приобщенных к культу жизненной силы, и от Пра именно своей душевной слабостью, голубиной кротостью, навлекающими насмешки «гипердетей» и презрение Хайеринга, Пра и Пролы. Он единственный человек в драме, не стремящийся вечно блаженствовать, вечно побеждать, вечно любить. Правда, по воле производящих евгенический эксперимент он вынужден любить сразу двух девушек, Майю и Вашти, однако он мечтает об их неприязни, даже о ненависти, поскольку, как он заявляет в одном из путаных и взволнованных монологов, «нельзя выдержать вечной игры на арфе... Лишения можно гораздо дольше переносить, чем райское блаженство. Мы все здесь любим друг друга самым изумительным образом: я люблю Вашти, люблю Майю, люблю Пролу... Но я убежден, что когда-нибудь нам нужно будет заняться чем-нибудь другим». И в финале, когда «гипердети» навсегда исчезают с лица земли, Пра и Прола постигают правоту «идиота». «Мы с тобой были слишком

---

[1] Согласно древней легенде, Леда была матерью Елены Прекрасной, виновницы гибели Трои, и Клитемнестры, убившей Агамемнона.

богаты, Пра, — говорит Прола, — если бы они («гипердети». — *Б. В.*) выросли в трудовой семье, они бы и сейчас жили». Это важный и необходимый вывод.

Думается, нельзя согласиться с исследователем творчества Шоу, назвавшим Идди «идеальным Грандисоном, носителем безнадежно устаревших идеалов»[1]. В таком случае не было бы смысла вводить в пьесу Простачка, как прежде не было бы смысла писать «Трагедию Пожилого Джентльмена». Идди, конечно, не борец, но борцов в пьесе и без него слишком много. Опираясь на традицию Ф. Достоевского и Ч. Диккенса, английский драматург противопоставляет культу жизненной силы уважение к человеческой беззащитности, любовь к пострадавшим и обездоленным, т. е. те качества, которые никогда не могут привести к насилию, к антигуманизму. Образ Простачка нарисован в пьесе отнюдь не одним цветом, иногда Шоу и сам не прочь поиздеваться над героем, введением обыденного плана снизить его приподнятость, затемнить его розовые грезы, но если говорить о кардинальной линии, об оценке результатов «новой религии», то автор солидарен с Идди, который тянется с небес на грешную землю и в финале уходит на поиски своего садика и коттеджа. «Пусть его идет, — говорит Прола с неожиданно теплой интонацией, — *голубь всегда находит путь к дому*» (курсив наш. — *Б. В.*). Так идеал сильной личности, вступившей в союз с животворной силой природы, личности наднациональной и надклассовой, «подправляется» образом кроткого голубя, привязанного к родному гнезду, не способного жить вне своего — пускай несовершенного — окружения, без родины.

Финальные сцены содержат как противоречивые элементы идейного порядка, так и противоречивые жанрообразующие элементы. Комические происшествия «судного дня» цивилизации, вести о которых приходят на Нежданные Острова, несколько приглушают дискуссию о плодах поклонения жизненной силе. Властно заявляет о себе оптимистическая струя и начинается та комическая игра, которую Бернард Шоу назвал «прополкой сада». В нее играют ...ангелы. Невозможно без смеха читать, например, про обиду кабинета министров Британской империи, не желающего допустить, чтобы империя была судима «комиссией из нескольких ангелов вместо непосредственной власти

---

[1] *Гражданская З. Т.* Бернард Шоу после Октября, с. 176.

самого вседержителя». Вполне в духе фарсового юмора Шоу сообщение о «бесчинных херувимах», которые дергали за нос лорд-мэра, опрокинули чернильницу в цилиндр, издеваясь при этом над грязной политикой империи. В конце концов приходят известия и о массовых исчезновениях, в результате которых на лондонской бирже осталось в живых только два человека, а в палате общин — четырнадцать членов. (Отметим, что видения гибели западной цивилизации в 30-е годы занимали не только Шоу. В 1938 году вся Америка была взбудоражена радиопередачей о вторжении каких-то неведомых сил на территорию Штатов. Впоследствии выяснилось, что передача была сделана по мотивам романа Герберта Уэллса «Война миров», а ее автором был Орсон Уэллс, но 30 сентября, в день трансляции, страну охватила паника, были случаи мобилизации войск, самоубийства и т. п.). Шоу, как и Орсон Уэллс, был обуреваем мечтой сделать людям незабываемое предупреждение о неизбежности привлечения к ответу за угнетение и демагогию. Между тем игра «прополка сада» сопровождается продолжением и завершением другой линии конфликта. Пра и Прола, охваченные глубокой грустью, начинают подозревать, что и они будут зачислены в разряд сорняков и выброшены из сада. В пьесе звучит тоскливая, щемящая нота, когда супруги подводят итоги своего жизненного пути.

П р а. Мы с тобой просто ждем суда, мы — чета, взбалмошная женщина и глупец (641—642).

Но даже терпя поражение вместе со своими героями, Шоу чужд пессимизма. Его трагическая утопия заканчивается новым оптимистическим аккордом: прославлением все той же животворной силы природы, которая, продолжает верить Шоу, приведет человечество к счастливым итогам. Правда, оптимизм заключительного диалога не мог скрыть горечи испытанного разочарования, ведь он — в значительной мере повтор, возвращение к началу, исходному пункту: «Отдайтесь на волю жизни», последствия которого мы только что видели. Может быть, и Шоу отдавал себе в этом отчет, и потому в диалоге Пра и Пролы прозвучала мысль, потом еще раз повторенная в «Золотых днях доброго короля Карла», мысль о том, что по-настоящему абсолютно лишь движение, люди же не в состоянии найти абсолюты: «Никакой Страны Достоверности не существует. Весь мир — это Нежданные Острова».

После столетнего юбилея Шоу, отмечавшегося в 1956 году, его драматургия пережила второе рождение. Те пренебрежительные отзывы о Шоу, которые давались Э. Паундом, Т. С. Элиотом, Д. Г Лоуренсом, вызывали протест прогрессивных деятелей науки и культуры. Опрос видных режиссеров и актеров выявил закономерность актуальности драматургии Шоу. Режиссеры Рональд Фэйр и Дон Тэйлор заявили, что «дорогу пьесам Шоу проложило революционное влияние Брехта». Тэйлор указывал: «Шоу великолепно показывает очуждение. Его театр—театр резких тонов... Оба они — и Шоу и Брехт — выступали против театра жестокости. Основная разница между Шоу и многими современными драматургами заключается в подходе к проблемам насилия и безумия. В пьесах Шоу чувства всегда реальны и глубоки, и они пропущены через интеллект...»

Уроки Шоу не прошли бесследно, правда, иногда оставались неизжитыми и многие его слабости.

«Социальная» драма в творчестве Д. Голсуорси. Драма и коммерческий театр (С. Моэм и Д. Б. Пристли). Драма «новой волны» (Д. Осборн от «Оглянись во гневе» до «К западу от Суэца». «Вкус меда» Ш. Дилени. Трилогия А. Уэскера. «Страх разобщения» и структура драмы. «Золотой город» А. Уэскера). Лирико-философская драма Г. Пинтера

Для драмы как жанра характерен повествовательный аспект. Жизнь в ней показана в ее многообразном «прозаическом» течении. Действие в драме протекает не так напряженно и энергично, как в комедии и трагедии. В отличие от трагикомедии драма не имеет ярко выраженных черт комедии и трагедии одновременно. В этом известная уязвимость ее, в ней меньше театральной условности, но за этим же кроется и ее сила, состоящая в близости к повседневному, в способности глубоко и полно вникать в современный быт, в психологию семьи и т. п. Драма отвечает потребностям массовой аудитории, ищущей в искусстве не только символы огромного значения, но и близкие, понятные ситуации, образы, конфликты.

Наиболее важной разновидностью драмы в современную эпоху стала «социальная» драма. Определение «социальная» здесь имеет терминологический характер. Ведь любая пьеса так или иначе отражает общественные (социальные) отношения. Социально важны и трагедия «Гамлет» и комедия «Тартюф». И если современные критики часто говорят о «социальной» драме как разновидности жанра, это следует понимать так, что после Г. Ибсена и Б. Шоу постановка актуальных проблем приобрела в драме особую, ранее невиданную важность, оказалась значительным структурообразующим фактором.

«Социальная» драма в творчестве Д. Голсуорси. Драма и коммерческий театр

За последние полвека драма претерпела в Англии сложные изменения. Та традиция, которая на рубеже XIX—XX веков была основана Б. Шоу и Д. Голсуорси, в 20—40-е годы оказалась продолженной слабо и неполно. «Дух Шоу был слишком грозным, чтобы его могли изгнать из английского театра», — писал критик Гасснер, но этот грозный дух, продолжавший проникать в драму, теперь

слишком часто растворялся в тенденциях примирения; пьесам нового поколения драматургов, унаследовавших от Шоу склонность к социальному анализу, проблемность, недоставало боевитости произведений великого мастера, в них сквозили растерянность и бессилие. Если на рубеже XIX—XX веков в комедию и мелодраму активно проникали элементы «социальной» драмы, то теперь заметнее обратное воздействие.

Значительные «социальные» драмы создал в 20-е годы Джон Голсуорси. Нравственно-эстетический кодекс писателя не претерпел в послевоенные годы резких изменений. Непоколебимо верный идеалам добра и справедливости, Голсуорси высмеивал истерические пророчества о крахе гуманизма. Но и революционное насилие было ему чуждо. Он, как и в начале века, мечтал усовершенствовать буржуазный мир, сохранив его устои. Необходимости обновления драматургического метода Голсуорси, очевидно, не ощущал.

Как и в довоенных пьесах Голсуорси (лучшие из них «Серебряная коробка», 1906 и «Правосудие», 1910), в драмах 20-х годов решающее значение для формирования конфликта имеет обрисованная с предельной конкретностью общественная проблема. Деловой или семейный совет, резкий спор на злободневную тему — обычные варианты экспозиции. Драматургу чужды неясности и полутона, развитие конфликта всегда четкое, жесткое, диалог ясен и логичен. Прослеживая дальнейшее развитие английской драмы, читатель, пожалуй, больше не встретится с подобным стилем.

Популярностью в Англии и в США пользовалась драма Голсуорси «Без перчаток» (The Skin Game, 1920), в которой с незаурядной художественной силой показана неприглядная изнанка борьбы за место под солнцем, разгоревшейся между помещиком и заводчиком. Разоблачению преступных махинаций британских монополистов в Африке посвящена драма Голсуорси «Дебри» (The Forest, 1924). Подчас писатель создавал драмы отлично сконструированные, но весьма слабые идейно («Верность» — Loyalties, 1922). В советской критике отмечалось, что Голсуорси не всегда удавалось совместить остроту разоблачений с динамикой характеров: «Все внимание писателя сосредоточено на социально типичной ситуации, в которую поставлены его герои, и действие пьесы определяется не развитием характеров, а назреванием и разрешением конфликта, выраженного

в статичных... образах»[1]. Это весьма существенно при характеристике жанровой специфики драм Голсуорси, в которых отсутствие динамичных характеров часто подменяется чередованием внешне эффектных эпизодов в духе мелодрамы. Мелодраматическая струя, как правило, связана с женскими образами (Хлоя в «Без перчаток», Амина в «Дебрях» и др.). Таинственное прошлое, роковая страсть призваны скрадывать прозаическую проблемность, сообщать занимательность. Но дело и не только в этом. Завязки драм Голсуорси содержат возможности трагедийных коллизий, которые в дальнейшем не возникают в силу того, что драматург либо вообще не видит достойного положительного героя, либо этот герой обнаруживает свое бессилие в борьбе со злом и чуть ли не восхищение могуществом зла (таков Трегей в «Дебрях»). И вот броский сценический эффект заполняет пустоту, образовавшуюся от исчезновения борца.

В 20-е годы приемы «новой драмы» получили парадоксальное развитие в творчестве ряда писателей, добившихся прежде всего коммерческого успеха.

Еще на рубеже веков в стране сложился круг преуспевающих драматургов, в центре которого находились Г. А. Джонс и А. У. Пинеро. Они превратили проблемность в особую моду и подхваченные у Ибсена и Шоу, Гауптмана и Стриндберга злободневные темы эмансипации женщины, внутреннего неблагополучия буржуазного брака развивали в тривиальных мелодраматических вариациях. Позднее круг «избранных» пополнили С. Моэм, Н. Коуард, Т. Рэттиген и другие, а их влияние наложило отпечаток на многие пьесы Д. Б. Пристли и П. Устинова. Мастера развлекательной драматургии критиковали лицемерие, семейный деспотизм, но чаще всего делали это с оттенком смакования двусмысленных ситуаций. Не случайно особенной популярностью у них пользовалась проблема положения женщины: она выглядела как социальная и вместе с тем позволяла построить вполне пикантную интригу. «Женская тема» сделала преуспевающим С. Моэма, создавшего «Леди Фредерик» (1907), «Пенелопу» (1909), «Каролину» (1916), «Верную жену» (1925) и др. Образ «женщины с прошлым» стоит в центре многих пьес Н. Коуарда, любимца аристократической публики. В психологической драме «Пойнт Валейн» (Point Valeine, 1935) перед нами экзотический островок

[1] *Дьяконова Н.* Джон Голсуорси. Л. – М., 1960, с. 39.

в океане, красивая и скучающая хозяйка отеля Линда Валейн, таинственный русский по имени Степан. В прошлом он завоевал сердце Линды, но был отвергнут после приезда на остров молодого летчика и покончил с собой. Коуард иногда склонен покритиковать пошлость буржуазного времяпрепровождения, иронизируя над тупоголовыми плантаторами Фоксом и Бурчеллом, над английскими мещанами, которые подыскивают мужа для своей некрасивой перезрелой дочери. Драматург осуждает летчика Мартина, который, узнав о связи Линды с русским, отворачивается от нее. Но это трудно назвать социальным критицизмом, ирония проистекает скорее от снобизма драматурга, презирающего все прозаическое.

Весьма заметной особенностью английской литературы данного периода становится желание драматургов скомпрометировать традиции остроидейной драматургии. В этом плане почти идентичной точки зрения придерживались, например, Д. Б. Пристли и Т. Рэттиген, С. Моэм и Н. Коуард. Моэм с неоправданной резкостью отзывался о гоголевском «Ревизоре», считая его «незначительным фарсом». Он обосновывал свою позицию тем, что герои Гоголя «скорее карикатуры, нежели характеры»[1]. По его мнению, «идеи губят драму». За чисто «человеческое», против прямого выражения авторской позиции, против резкого критицизма выступает Пристли: «Не знаю как мои коллеги, но я сам никогда не претендовал на звание «драматурга идей»... не вешайте сей ярлык мне на шею» — писал он[2]. Пристли, пытаясь опереться на традиции А. П. Чехова и считая его мастером чисто эмоционального театра, отмежевывался сначала от Шоу, потом и от Б. Брехта; Брехт, как он говорил, «принес в жертву почти все, что я хочу видеть на сцене», но хвалил диалог-стаккато Коуарда, усмотрев в нем будущее драмы. Крайне раздраженно высказывался о драме идей Т. Рэттиген, лицемерно прикрывавшийся традициями Шекспира, которому, по мнению Рэттигена, идеи были чужды. За всем этим скрывался пессимизм писателей, не веривших в преобразующую силу театра.

Коммерческий театр не был просто порождением моды и страсти к успеху отдельных литераторов. Драму приспособили для выражения компромиссных взглядов именно

---

[1] *Maugham W. S.* A Writer's Notebook. L., 1952, p. 121.
[2] *Priestley J. B.* The Art of the Dramatist. L., 1957, p. 50.

те писатели, которые менее всего желали решительных политических перемен на Западе.

Если Шоу говорил, что ради самого искусства он не написал бы ни строчки, то у драматургов нового поколения наблюдается подчеркнутое любование формой. Особенно отчетливое выражение это нашло в творчестве Пристли, который культивировал экспериментаторство, считая, что только эффектная новизна способна привлечь публику в театральный зал. Свою пьесу «Опасный поворот» (1932) он признавал комбинацией ловко придуманных фокусов. Драматургия Пристли на редкость пестра, в ней слышатся отголоски драматургии Булвер-Литтона, Чехова, Шоу, О'Кейси. В годы войны Пристли написал революционную драму «Они пришли к городу» (1944), но вследствие эклектизма идея революции в ней гуманна, к тому же пьеса сделана торопливо, поверхностно и является одной из самых слабых вещей писателя.

Данная характеристика, конечно, суммарна, и как любая суммарная характеристика в достаточной степени условна. Тем более, что речь идет о писателях, творчество которых было весьма подвижным, переменчивым, писателях, которые сами декларировали текучесть своих принципов. Англия — страна высочайшей театральной культуры. Следует также иметь в виду, что английский театр на протяжении всего XIX века ориентировался на развлекательные зрелища и накопил по этой части богатый опыт. Пинеро и Джонс учитывали достижения корифеев английской мелодрамы Булвер-Литтона и Дайона Бусикоу. Но если безмятежность Булвера и Бусикоу была отражением расцвета буржуазных отношений, и для своего времени в их пьесах было много прогрессивного, то в XX веке, в эпоху разложения капитализма и ожесточенных классовых схваток, безмятежность оборачивалась циничной беспринципностью.

При изучении драматургии Пинеро, Моэма, Пристли важно не переоценить значение высокого профессионального мастерства писателей, «театральность» их произведений, их широкий успех у публики. Такая тенденция характерна для подавляющего большинства буржуазных литературоведов и театроведов. Так, А. Николл иногда проходит мимо того очевидного факта, что тривиальные пьесы и модная «проблемность» не столько воспитывали, сколько развращали публику. Но есть и другая крайность: совсем сбросить со счетов Пинеро, Моэма и Пристли. Это также недопустимо, потому что талантливые драматурги, рож-

давшиеся в лоне коммерческого искусства, в период зрелости порывали с законами коммерции, пьесы их подчас становились действительно злободневными и сатирическими. «За особые заслуги» (For the Services Rendered, 1932) и «Шеппи» (1933) С. Моэма, «Время и семья Конвей» (Time and the Conways, 1937) и «Визит инспектора» (1947) Д. Б. Пристли оставили след в истории театра. Но высокая оценка лучших пьес таит в себе еще одну опасность: разделить творчество писателей на «серьезный» и «несерьезный», «прогрессивный» и «реакционный» разделы, что мешает объективной оценке метода и не позволяет верно анализировать жанровую природу пьес. Имеются в виду симпатии «розового» Пристли к социализму и одновременно уклончивость писателя, не представляющего своей жизни вне привычного круга вещей и понятий; сатирические тенденции П. Устинова (пьеса «Момент истины», 1951) и вместе с тем отказ от анализа отрицательных явлений, свидетельствующий о неспособности увидеть на месте буржуазного государственного механизма какой-то иной. Универсальный скепсис со всей закономерностью влиял и на «серьезные» драмы, ограничивал критический диапазон, не позволял развиваться сатире, рождал мотивы абсурда.

Лучшие драмы 30-х годов — «За особые заслуги» Моэма и «Время и семья Конвей» Пристли.

Первый акт пьесы Моэма не предвещает грозы. Как и во многих других его психологических пьесах, местом действия является дом вполне обеспеченной семьи (стряпчего Леонарда Ардсли). Моэм обстоятельно и неторопливо знакомит с главными действующими лицами — Леонардом, его сыновьями, которые сравнительно недавно вернулись с войны, его замужними и незамужними дочерьми, а также другими родственниками, в то время как все семейство занято чинным обедом. Такое начало — незначительный разговор за обеденным столом — само по себе избитый мастерами «хорошо сделанной пьесы» вариант экспозиции. Перед нами умело обрисованный комический тип — Говард Ардсли, красавец и пьяница, философия которого весьма непритязательна: «сейчас я могу быть только фермером, но я был офицером и джентльменом. Прошу этого не забывать»[1]; и несостоявшаяся актриса Луи; и мрачноватый Колли, занимающий деньги у своего родственника Уил-

---

[1] *Maugham W. S.* The Collected Plays. V. 3. L., 1956, p. 177. Далее страницы издания указаны в тексте.

фрида Цедара; и неизбежный в таких случаях друг семьи доктор Прентис. Все предвещает весьма и весьма заурядную психологическую драму с хорошим концом. Лишь во втором акте драматург настораживает читателя и зрителя, настойчиво подчеркивая духовную подавленность молодых членов семьи, выдвигая на первый план вернувшегося с войны ослепшим Сидни и постепенно создавая обобщенное представление об ужасных последствиях империалистической бойни. Сидни обречен быть нахлебником. Колли безнадежно запутался в долгах, обманутый нажившимися во время войны мошенниками. Нервы Говарда не выдерживают напряжения борьбы за место под солнцем, и ему остается лишь беспробудное пьянство. Вот чем наградила их родина за особые заслуги на войне.

Третий акт по контрасту с первым представляет собой мощный эмоциональный взрыв, сигналом к началу которого послужило самоубийство Колли, запутавшегося в сетях долговых обязательств и не нашедшего помощи даже у родного отца. Еще совсем недавно казавшаяся крепкой семья начинает распадаться на глазах. Обычно молчаливый и подавленный Сидни разражается гневной тирадой, в которой вырывается наружу вся его давно скопившаяся ненависть к власть имущим: «Я знаю, мы были марионетками в руках дураков, управляющих нациями. Я знаю, нас принесли в жертву их тщеславию, их алчности, их тупости. И самое худшее то, что когда я говорю, их это не волнует. Они такие же тщеславные, такие же алчные и глупые, как всегда. Они занимаются махинациями и в результате вовлекут нас в новую войну... Я выхожу и кричу: Глядите на меня, не будьте такими дураками, все ложь, что они твердят вам о чести, патриотизме и славе, ложь, ложь, ложь» (164). Как свидетельствует предисловие к пьесе, Моэм осознавал исключительность этих разоблачений в своей драматургии и тем не менее на этот раз не пошел на поводу у сытой публики партера. Несмотря на провал премьеры, он не изменил концовки пьесы «За особые заслуги».

Но хотя Сидни, Колли, Ева и Луи одинаково не приемлют мещанство и звериные способы борьбы за существование, все они разобщены и страдают в одиночку.

Е в а: Ты одинок, и я одинока. Никто в мире не дал бы за нас и два пенса (147).

Мир для героев Моэма — огромная многолюдная пустыня, в которой никто не утолит жажду одинокого путника. Поэтому красавица Луи бежит из отцовского дома с нелюбимым ею Цедаром, Ева сходит с ума, а Колли кончает с собой. Никто из героев не поднимается до мысли о необходимости общественной деятельности, все ограничиваются миром личных интересов и переживаний. Разрыв между идеями и характерами существен и в этой пьесе, самой суровой и обличительной «социальной» драме писателя.

Густо насыщена противоречиями и парадоксами пьеса Д. Б. Пристли «Время и семья Конвей». Автор считал ее иллюстрацией своего агностицизма, неверия в объективную мощь человеческого разума, а произведение, опровергая замысел Пристли, вот уже более трети столетия привлекает рядовых читателей и зрителей, режиссеров, критиков именно заложенными в нем возможностями познания, раскрывает закономерности хода истории, иллюстрирует процесс загнивания буржуазного мира.

Философский агностицизм Пристли находил выражение в его теории времени, которой сам писатель придавал громадное значение. Категория времени, по мнению Пристли, не поддается рациональному осмыслению, время не обладает единством и каждому дано лишь в субъективном восприятии. «Проблема времени, — писал он, как обычно отмежевываясь от «драматургов идей», — для меня была частью той жизни, которую я хотел привнести в театр. Мне не нужно было регулировать ее интеллектуально, на уровне споров, как это делал Шоу, но дать комплекс нашего чувства времени... Почти каждый мог почувствовать ту жестокую, неистовую иронию времени, которую я вскрыл во втором и третьем актах пьесы «Время и семья Конвей»[1]. Выразителем взглядов драматурга в пьесе выступает тепло обрисованный «просветленный» герой Алан, считающий, что «время ничего не разрушает. Оно только двигает нас вперед и подводит от одного окна к другому».

Пристли использует субъективное время, пытаясь показывать жизнь рядовой английской семьи поочередно «то из одного окна, то из другого». Он рисует эпизод из жизни семьи в 1919 году (первый акт), затем эпизод в 1938 году (второй акт) и в финале продолжает первый акт, т. е. совершает возврат в 1919 год. Пьеса начинается и завершается в атмосфере неподдельного веселья. Праздну-

---

[1] *Priestley J. B.* The Art of the Dramatist, p. 51.

стся день рождения Кей, дочери миссис Конвей. Молодые люди, охваченные радостной суматохой праздника, разыгрывают шарады, объясняются в любви, мечтают о прекрасном будущем. Кей хочет стать писательницей, Мейдж собирается принять участие в политической борьбе и построить новый мир, шестнадцатилетняя Кэрол обязательно станет актрисой и потрясет людей талантом и красотой. Волшебный лунный свет заливает сцену, придавая мечтам героев особую возвышенность и поэтичность. Но радостный семейный праздник, продолжающийся для героев до падения занавеса, прерывается для зрителя, которому Пристли показывает семью Конвей через двадцать лет, когда уже умерла прежде цветущая Кэрол, Мейдж превратилась в злобную и черствую школьную наставницу, любимый сын миссис Конвей Робин — в ничтожного пьяницу, а мечтавшая стать писательницей Кей пописывает заметки о кинозвездах для модного журнала. Действительность жестоко обойдется с героями, а им не дано это знать; лишь редко прорывающиеся наружу мрачные предчувствия Кей бросают тень на семейную идиллию.

Пристли создавал философскую драму, но не его философия затрагивает ум и сердце современника. «Время и семья Конвей» воспринимается сегодня в социально-психологическом аспекте. «Понимание времени как категории чисто субъективной не оказало решающего влияния на всю пьесу», — писала Н. Я. Дьяконова[1]. Английский драматург сумел создать пьесу, как бы *моделирующую структуру общественной жизни Англии* 30—40-х годов с ее тенденциями к возврату в прошлое, гнилостью и застоем, наложившим отпечаток и на жизнь отдельных семей. Чеховские традиции находят на этот раз удачное выражение в показе честных, но беспомощных интеллигентов, лишь на краткие мгновения обретающих счастье в разговорах о нем. Во втором акте незадачливый Алан, желая сделать Кей приятное, дарит ей дешевую безвкусную сумочку из тех, что годами пылятся на прилавках магазинов, а слезы Кей — символ обманутых надежд ее поколения. Сила пьесы в щемящем сочувствии к маленьким людям, которых растоптало безвременье, которые были ослеплены миражами «государства всеобщего процветания», усиленно пропагандировавшимися буржуазными реформистами. Хотел того

---

[1] *Дьяконова Н. Я.* Джон Бойнтон Пристли и проблемы английской драматургии. — Вестник ЛГУ, 1962, № 8, вып. 2, с. 104.

писатель или нет, пьеса звучит приговором идеологии правящих верхов, порождающей бесчисленные трагедии простых англичан. В одной из теоретических работ Пристли сравнил свою эпоху с эпохой упадка Римской империи[1], и его лучшая драма стала художественным документом, подтверждающим нежизнеспособность в прошлом могущественной, а ныне одряхлевшей Великобритании.

Моэм и Пристли преодолевали ограниченность коммерческой драмы в тех пьесах, где они писали о молодежи. То же самое наблюдается в творчестве Т. Рэттигена, лучшая драма которого «Парень из Уинслоу» (1946) рассказывает о судьбе юноши. Именно молодежная тема в 30—40-е годы становилась важным фактором литературного процесса. Показ неприятия буржуазного строя новым поколением англичан в какой-то степени подготовил появление молодых бунтарей на сцене 50-х годов.

Драма «новой волны»

Во второй половине XX века английский театр выдвинул целый ряд выдающихся мастеров драмы: Д. Осборна, А. Уэскера, Ш. Дилени. Вокруг каждого из этих имен шли непрекращающиеся споры — и не только в среде критиков — они были виновниками пробуждения интереса к театру у самых широких демократических слоев. Эти драматурги обогатили английскую литературу и искусство, ибо «новая волна» принесла не только новые пьесы, но и талантливых актеров, а также и выдающихся критиков и режиссеров.

Нельзя пройти мимо еще одного аспекта деятельности драматургов «новой волны». Английские писатели противостояли сильному влиянию модернистского «театра абсурда» с его безоговорочным отрицанием общественного прогресса, крайне пессимистической оценкой возможностей искусства. В конце 50-х годов вошедшие в репертуар пьесы С. Беккета и Э. Ионеско получили высочайшую оценку буржуазной критики. В статье, предваряющей публикацию на английском языке пьесы Беккета «Счастливые дни», критик М. Эсслин писал: «Самюэль Беккет — один из величайших писателей века». Талантливые, но болезненно-упадочные пьесы Беккета, особенно знаменитая «В ожидании Годо», оказали определенное воздействие

[1] См.: *Priestley J. B.* Man and Time. L., 1964.

ли творчество Г. Пинтера, Н. Симпсона и др. И хотя лучшие, талантливые драматурги «новой волны», в частности Джон Осборн, тоже в некоторой степени испытывали такое воздействие, главным в их творчестве была борьба за преодоление «театра абсурда».

Большие заслуги в развитии национальной драмы принадлежат Осборну. 8 мая 1956 года (день премьеры пьесы Осборна «Оглянись во гневе» — Look Back in Anger) театроведы единодушно объявили «революционным днем», и для этого были основания: Осборн вывел театр из состояния многолетнего застоя, дал толчок расцвету проблемной, острозлободневной драматургии. Уже на второй день после осборновского дебюта театральный обозреватель Джон Барбер писал: «Первая пьеса нового и многообещающего английского писателя — 27-летнего Джона Осборна — вчера вечером взорвалась в Лондоне. Она напряженная, сердитая, лихорадочная, растрепанная. Даже безумная. Но она молодая, молодая, молодая»[1]. Несколько позже Кеннет Тайнен оценил ее как лучшую пьесу десятилетия, а Д. Р. Тэйлор сравнивал «Оглянись во гневе» с «Тамерланом» К. Марло, открывшим золотой век елизаветинской драмы.

Ценным качеством пьес Осборна было стремление увидеть человека во всем комплексе общественных отношений, и хотя Осборн всегда ставит в центр одну личность, и личность, как правило, одинокую и бездействующую, все же, по верному замечанию одного из критиков, «театр Осборна не есть, собственно, театр характера или театр ситуации; это скорее театр социального опыта». Желание творить диктовала Осборну его ненависть к обывательщине, ко всей системе буржуазных институтов. «Я не люблю общества, в котором живу, — заявил драматург в 1957 году. — Оно нравится мне все меньше и меньше. Театр я люблю больше, чем что-либо, ибо знаю, что он является тем, чем я всегда мечтал его видеть: оружием». Боевая программа Осборна недостаточно четко проводилась им в жизнь, однако появление такого героя-обличителя как Джимми Портер, выведение в комедиях большой галереи сатирических типов, взятых из гущи английской действительности, было делом несомненно прогрессивным.

Прежде чем прямо обратиться к исследованию жанровых особенностей осборновских пьес, необходимо уяснить черты оригинальности Джимми Портера, надолго прико-

---

[1] *Osborne John.* Look Back in Anger. Ed. by J. R. Taylor. L., 1968, p. 46.

вавшего внимание социологов и педагогов, философов и психологов к положению английской молодежи. Герой «Оглянись во гневе» как бы предопределил творческое развитие самого драматурга, художественные особенности его произведений.

С тех пор как Ричард Олдингтон вывел в своем романе «Смерть героя» (1929) Джорджа Уинтерборна, английская литература не знала такой страстной, испепеляющей ненависти к буржуазии, такого лихорадочного нетерпения опрокинуть, сломать устои «доброй старой Англии», какими обуреваем Джимми Портер. Осборн вовремя уловил возрастающее недовольство западной молодежи, тех юношей и девушек, что не желали мещанского прозябания и были готовы к любой участи, только бы избежать мещанской скуки и серости «добропорядочных» семей. Пьеса «Оглянись во гневе» дает конкретное представление о том, какой именно вид оружия выбрал драматург, взявшись за перо: это оружие — искреннее чувство неудовлетворенности моралью западного мира, его институтами и политическими заповедями. «Боже мой, как хочется хоть какого-то душевного подъема, хоть совсем немного», — говорит Джимми Портер[1]. Джимми весь как клубок нервов, реагирующий на грубое прикосновение буржуазного быта и страдающий без простого, сердечного, может быть даже сентиментального, но истинно человеческого. Он длинноволосый, худой (несмотря на отличный аппетит—«в нас все перегорает»), непоседливый, назойливый, крикливый и вечно вопрошающий: «А зачем ты?», «А ты не думаешь..?», «А вы читали..?», «А зачем я каждое воскресенье трачу время на эту ерунду?» и т. п.

Лишенный работы, соответствующей профилю его образования (Джимми, судя по всему, окончил гуманитарный факультет, он уже поработал журналистом), и вынужденный торговать сластями в ларьке, он осознает себя лишним, одиноким, неприкаянным. И этот озлобленный нигилист, свободно рассуждающий о Шекспире, Шелли, Мильтоне, отличающийся изощренным знанием ораторского стиля речи, мастер риторических вопросов, параллельных конструкций, развернутых метафор, громящий статью Пристли, прочитанную в «гнусной газетенке», переходит на

---

[1] *Осборн Джон.* Пьесы. М., 1978, с. 12. В дальнейшем в тексте дана ссылка с указанием страницы сборника.

язык площадной ругани, едва только речь заходит о ненавистных ему «порядочных».

Основным предметом изображения Осборн делает духовную, эмоциональную сферу человеческой жизни. Методом драматурга становится психологизм. Осборн, по его собственному выражению, стремится «заставить чувствовать, преподать уроки чувства»; герой пьесы показан исключительно в сфере быта, в отношениях с женой Элисон, любовницей Еленой, другом Клиффом, а также многими персонажами, прямо не выступающими на сцене. И хотя осборновская ориентация на характер может показаться перекличкой с творческими принципами мастеров английской драмы 20—40-х годов, существует принципиальная разница между Портером и героями С. Моэма, Д. Б. Пристли. Осборн, конечно, чужд оголенной идейности раннего Б. Шоу, но еще более он далек от деидеологизации характера, типичной для английских драматургов межвоенного поколения. Д. Б. Пристли в драме «Корнелиус» (Cornelius, 1935) за двадцать лет до Осборна сделал попытку показать молодого англичанина, которому его врожденная порядочность не позволяет мириться с буржуазной средой. Словоизлияния Портера просто поразительно сходны с одним из монологов Корнелиуса. «Не может быть, чтобы все было шиерто, что мы — как пчелы в стеклянном улье, — размышляет Корнелиус. — Это немыслимо... Я всегда в глубине души верил, что есть где-то маленькая открытая дверца, а за ней — плантация, джунгли, пампасы...»[1] Корнелиус не выдержал натиска конкурентов, ибо не мог обманывать, и в конце концов он разоряется и впадает в отчаяние, обнаружив, что дверца в пампасы заперта. Но пьеса Пристли, особенно по сравнению с «Оглянись во гневе», выглядит откровенно незначительной из-за неспособности драматурга раздвинуть рамки мировоззрения своего героя, подвести широкую основу под то ощущение болезненных тенденций английского общества, которое появляется в финале пьесы. Корнелиус апатичен, и поведение его действует на зрителя и читателя скорее умиротворяюще. Совсем не таков Джимми Портер. Целью осборновского психологического анализа был кардинальный пересмотр духовных ценностей прошлого, желание показать скрытый, подспудный процесс ломки старого и рождения нового человека. В середине 50-х годов психологизм в таком его

[1] *Priestley J. B.* Six Plays of Today. L., 1939, p. 30–31.

качестве приходит и во французскую и американскую драматургию. Пьесы А. Миллера, Т. Уильямса особенно близки Осборну.

Отвращение к трескучим фразам политиков не мешает Джимми Портеру с достаточной ясностью разъяснить причины неудовлетворенности его поколения, как он их понимает. Нигилизм героя рождается оттого, что его сверстники уже не могут умирать ради высоких идеалов. Эти идеалы рухнули в 30-е и 40-е годы. Десятилетним мальчиком Джимми наблюдал медленную агонию своего отца, раненного фашистами в Испании и брошенного женой и друзьями на произвол судьбы. С тех пор Джимми погонял свою «бедную серую кобылу на штурм старого мира», но дорога в революцию оказалась слишком каменистой, а идеалы переустройства общества со временем потускнели. Поэтому Джимми впадает в бешенство, заслышав спокойно-размеренный звон церковных колоколов, которые словно хоронят его надежды, а реплики его подобны ударам электрического тока: «Дьявольщина! Теперь еще эти проклятые колокола! Эй, вы, уймите их! Остановите колокола! Без них тошно! Не желаю слушать этот звон!» (22).

Позиция самого Осборна по отношению к герою далеко не однозначна. Ноты щемящей жалости к «одинокому медведю» Портеру и «белочке» Элисон звучат наравне с иронические. В пьесе много комических моментов: потасовки Джимми с Клиффом, когда оба друга катаются по полу, опрокидывая мебель, подчас абсолютно неуместные выступления Джимми по вопросам философии и политики. Программа Портера, по его словам, — гнев и бессилие. Давая представление о незаурядных душевных силах бунтаря, драматург позволяет осознать и другое: силы героя расходуются почти впустую. Портер яростно напорист в семейных стычках и не может перенести свою энергию на что-то большее, отсюда — внутренняя расслабленность и опустошенность. Он раздражает соседей игрой на трубе, изводит близких мелкими придирками, протестует против буржуазной морали тем, что оскорбляет любимую им Элисон и сходится с артисткой Еленой — только бы не походить на «порядочных»! Такие формы бунтарства могут вызвать лишь горькую усмешку. Жизнь Портера замкнута в порочном кругу «гнева и бессилия», что подчеркнуто построением пьесы: в начале первого акта Джимми и Клифф читают газеты, а Элисон гладит белье; в начале третьего акта после ухода Элисон и многочис-

ленных гневных филиппик Портера картина почти та же — Джимми и Клифф читают газеты, а Елена гладит белье. Затем возвращается Элисон, и с ее приходом круг замыкается, в финале пьеса могла бы начаться вновь с первой сцены.

После шумного успеха «Оглянись во гневе» Осборн неоднократно декларировал свою индифферентность, полагая, что политика, конкретное, социальное действие — это лес, полный стальных капканов, расставленных для поимки робких и безумных «одиноких медведей». Драматургия Осборна после 1956 года во многом стала повторением замкнутого круга Джимми Портера, а сочетание иронии и сарказма — важнейшей чертой романов «сердитых молодых людей» (К. Эмис, Д. Брейн, Д. Уэйн и др.) и пьес драматургов «новой волны».

Образ Портера многое помогает понять в жанровом своеобразии пьес Осборна. «Оглянись во гневе» довольно близко подходит к трагедии, и все же не настолько, чтобы жанр можно было определить как трагедию. Джимми Портера сопоставляли с Гамлетом (В. В. Ивашева), но, с другой стороны, не менее вероятным его предшественником мог бы выступить Альцест из комедии Мольера. В самой структуре «Оглянись во гневе» есть несвойственная трагедии и комедии вялость, обусловленная бездействием героя. Таковы почти все лучшие произведения Осборна — «Комедиант» (The Entertainer, 1957), «Неподсудное дело» (Inadmissive Evidence, 1964), «К западу от Суэца» (West of Suez, 1971)[1]. Критик Р. Хейман точно сказал о разгневанности Осборна: «Быть разгневанным можно против чего-то определенного, а если человек разгневан на все, тогда он не вполне разгневан»[2]. Именно в силу того, что герои Осборна ощущают отвращение не только к окружающему миру, но в чем-то и к самим себе, с горечью и унынием расписываются в своем бессилии, обличительный пафос пьес ослабляется изнутри, а ирония и сатира разъедают и позитивное ядро. Жанр пьес Осборна именно «драма», и драматизм рождается и от неудовлетворенности общественной ситуации и от внутренней разорванности идеала.

Но на фоне предшествовавшей ей психологической драмы «Оглянись во гневе» при наличии в ней ноток скепсиса

---

[1] К числу бесспорных достижений относится и «Лютер». Об этой пьесе см. гл. 3.

[2] *Hayman R.* John Osborne. L., 1968, p. 4.

и проникновенной печали воспринималась как пьеса, несущая прежде всего пафос обличения. Акцент в ней сделан на бунтарстве героя, ключевое место в композиции занимают гневные монологи Портера.

Герои, выведенные в «Комедианте» и в «Неподсудном деле», уже далеко не такие разгневанные, как Джимми Портер. Осборну по-прежнему удаются социальные типы, но теперь это люди безмерно усталые, опустившиеся, циничные. Вот портрет комедианта Арчи Райса: «Арчи Райсу около пятидесяти. Волосы зализаны, с сединой. Он носит очки и слегка сутулится — это у него осталось от старой привычки, выработанной лет тридцать назад, когда он кончил один из тех маленьких частных пансионов в Лондоне, откуда обычно выходили либо среднего пошиба авантюристы, либо управляющие банков и поэты. Квартирные хозяйки обожают и балуют его, потому что Арчи — человек свойский и в то же время несомненный джентльмен. Кое-кто из его коллег артистов даже называет его иногда «профессор», как порой отставного армейского капитана величают «полковнию». А он лишь благодушно улыбается, ибо знает, что не принадлежит ни к какому классу, и роль свою играет как умеет. Арчи слегка покровительственно держит себя с отцом, которого глубоко любит. То же с женой — ее он по-настоящему жалеет. Потому и не оставил ее еще двадцать лет назад. А может, как считают многие, ему недоставало смелости. Во всяком случае, из своих романов, как выдуманных, так и реальных, секрета Арчи не делает. Отсюда и его жалость, и чувство превосходства, и даже интерес к самому себе. Опекает он и своего старшего сына Фрэнка, которому не хватает как раз отцовской уверенности в себе, стоицизма, напускной бравады» (124). Осборн относится к этому герою и сочувственно и брезгливо. Арчи — умный человек и слишком хорошо разбирается в подоплеке жизни; это более всего и привлекает к нему. Такому герою Осборн часто доверяет собственные мысли. Но центральное положение образа Арчи Райса наделяет пьесу структурной аморфностью, действие в ней замедленно (в отличие от скорого ритма «Оглянись во гневе»), распадается на фрагменты. Читатель узнает, что дочь Арчи Райса Джин участвовала в демонстрации протеста на Трафальгарской площади, слышит иногда меткие замечания в адрес власть имущих, но все теряется в потоке мелких эпизодов, в пьяных излияниях Фебы, в желчном остроумии Арчи Райса.

Осборн и сам, очевидно, замечал, что в пьесе очень силен элемент обывательщины, что конформизм героя влияет на самый жанр. Он пытался сообщить «Комедианту» живость и злость введением элементов музыкального ревю. Текст пьесы изобилует песенками Арчи Райса, обращенными в зрительный зал. Сценической яркости Осборн действительно достигает, но все же сатира бьет мимо цели:

На все мне наплевать,
Меня ничто не тронет,
Не лучше ль переждать,
Пока нас похоронят?

Такая песенка Арчи лейтмотивом проходит через всю пьесу. Подразумевается, что он исполняет ее, выражая прежде всего позицию сидящих в зале мещан, но, судя по всему, в песенке выражена и его собственная позиция, его мироощущение. Арчи одинок, с его точки зрения во всем мире не отыскать хотя бы одного человека, способного понять душу артиста. Ему остается лишь пьянство и душевная боль, захватывающие целиком и не предполагающие исцеления.

В следующей пьесе драматург продолжил поиски героя в среде интеллигенции, но чем дальше он продвигался по этому пути, тем более очевидной становилась для него неминуемость распада образа одинокого протестанта и циника. И в «Неподсудном деле» этот процесс близок к завершению. Не случайно именно в «Неподсудном деле» зазвучали экзистенциалистские нотки. Когда-то яростно выкрикивавший слова обвинения Джимми Портер превратился в окончательно отчаявшегося и опустившегося юриста Билла Мейтленда, уже не способного собрать воедино свои аргументы в споре с жизнью. Билл, здоровый и красивый мужчина, признается, что в нем остался только «крошечный, несчастный, бессильный червячок энергии», червячок, который «медленно съеживается и скоро совсем умрет»[1]. Этот червячок энергии не позволяет Мейтленду превратиться в стяжателя и тупицу, заставляет его чувствовать за собой неясную вину, стыд и сомнения, и Мейтленд даже обвиняет более молодых в замкнутости, равнодушии, карьеризме, но что он сам может им противопоставить, чему способен научить? Действие пьесы происходит в адвокатской конторе, и время от времени Мейтленд пытается заняться делом: он выслушивает посетителей, обсуждает

[1] См.: Семь английских пьес. М., 1968, с. 462.

текущие вопросы со своими коллегами, отвечает на телефонные звонки. Между тем он уже утратил связи с реальностью, окружающий мир для героя — кошмарный сон, и Мейтленд оживляется лишь тогда, когда речь заходит о женщинах. Осборн подчеркивает моральное и интеллектуальное бессилие героя по контрасту с его недюжинными сексуальными способностями. Истинное бытие Мейтленда — это его недолговечные связи с женщинами. Осборн указывает: энергия людей его поколения тратится бесцельно, идет процесс болезненный и трагичный. В данном контексте становится особенно явственной близость родоначальника «новой волны» к автору «Трамвая «Желание» Теннесси Уильямсу.

Почти одновременно Мейтленд произносит слова любви, обращенные к двум женщинам: любовнице Лиз и жене Анне. И ему дважды веришь: тогда, когда он говорит жене: «Порой мне кажется, что ты — моя единственная опора; прогони меня, и я исчезну, вынужден буду исчезнуть, ничто мне не поможет, и буду я, словно в капсулу закупоренный, метаться в космосе, невесомый, спеленатый, беспомощный, как слепой младенец, вырезанный вместе с больной маткой из чрева... Нет, я не уйду от тебя... Я тебя люблю. Только от этого радости мало, правда?», и тогда, когда признается любовнице: «Ты ведь знаешь, что я тебя люблю? Я никогда не забуду твое лицо и все, все, что было. Это невозможно забыть. Конечно, это не имеет значения, но я знаю, что никого так не любил, как тебя». Биллу веришь потому, что *так* не лгут. Он дважды был искренен, ибо, чувствуя себя безмерно одиноким, ценит присутствие чужого тепла, готов умереть ради чьей-то хотя бы недолговечной ласки. Билл — большой ребенок, лишенный детства.

Одиночество Мейтленда имеет те же причины, что и одиночество Портера: он презирает снобов и карьеристов и испытывает отвращение к юному, ищущему поколению. Дочь его Джейн — участница маршей протеста и сидячих демонстраций, но и к ней Билл не питает теплых чувств. Он страдает от своей дряблости — и в то же время влюблен в нее, прикован к ней, потому что слабость для него залог человечности. А люди поколения Джейн — «холодные, призрачные, юные, безупречные, прямолинейные», в них он не видит ни страха, ни сомнения, ни огня.

«Неподсудное дело» создает впечатление полнейшей иллюзорности действий всякого сколько-нибудь искренне чувствующего человека. Реально существуют лишь люди

ограниченные, деляги и подлецы. Атмосфера нереальности возникает и оттого, что Билл Мейтленд постоянно пребывает в состоянии транса, и оттого, что приходящие к нему клиенты все на одно лицо, говорят фактически одно и то же. Ни дочь Билла Джейн, ни его коллега Хадсон, ни любовница — никто не понимает того, над чем он мучается и о чем пытается думать. И Джейн, и Хадсон, и жена Билла — строго говоря даже не действующие лица, а воображаемые оппоненты, возникающие в сознании героя и потом уходящие в небытие. Мир плывет, слоится, и последнее, что остается Биллу — одинокий стоицизм.

В драме Осборна *мир не меняется*, все внешние по отношению к главному герою события не имеют существенного значения. Остальные герои именно второстепенные, их поступки могут варьироваться, быть теми или иными — это неважно, потому что в них нет течения, развития. Главный герой Осборна — созерцатель, но предметом его созерцания выступает не окружающее, а его собственный внутренний мир, и лишь в этом внутреннем мире Осборн находит живое, находит существенное движение. Передача статики окружающего, объективного, драматизм этой внешней статики дают основания сблизить Осборна с испытавшими воздействие «театра абсурда» драматургами. Между героем и остальным миром возведена стеклянная стена, а проломить ее у одного недостает силы, у другого нет желания. Пьеса тонет в длиннейших полубредовых монологах Билла Мейтленда. Тяжелое впечатление от них сглаживают лишь мастерски вкрапленные в текст юмористические эпизоды.

Та внутренняя вялость драм Осборна, о которой уже писалось выше, в «Неподсудном деле» доведена до предела, остался лишь «маленький червячок энергии». Любопытный отзыв о пьесе дал Мартин Эсслин, оценивший ее как «плохую пьесу» и в то же время как «великолепный человеческий документ». Эсслин, полемизируя с теми, кто восхвалял «Неподсудное дело» за реализм и художественные качества, заявил, что «в ней нет необходимого фундамента для драмы в реалистической манере», ибо мы не знаем, обладал ли прежде герой истинно благородным умом и великими стремлениями. Скорее всего, как дает понять Осборн, Мейтленд всегда был таким же беспорядочным, некомпетентным, хвастливым. Он был готов к плохому концу. Эсслин считает, что характер Билла скорее абсурден, чем реален, ибо «герой не способен концептуально

мыслить». Осборн, по мнению критика, шел на прямое сближение с «театром абсурда». И характеристика пьесы как «великолепного человеческого документа», данная в таком контексте главным теоретиком абсурдизма, всем почитателям реализма Осборна прозвучала мрачным предостережением.

Как и ранние драмы Осборна, пьеса Ш. Дилени «Вкус меда» (A Taste of Honey, 1958) показывает процесс самопознания и самоутверждения оригинальной и одинокой личности.

«Я не талантливая, а гениальная... Я иду в ногу с самой собой», — заявляет юная героиня «Вкуса меда».

Пьесы Осборна — это монологические драмы. У Дилени же ситуации важнее высказываний, а длинные монологи отсутствуют.

Есть и еще одно важное различие: герои Дилени в отличие от осборновских не презирают быт, они пытаются обрести свое «я» в самой гуще бытовой повседневности. По меткому определению Д. Шестакова, в пьесе Дилени «течение жизни становится обрядом, поэтическим образом»[1].

Структурное своеобразие «Вкуса меда» в том и состоит, что поэтизация прозаической жизни сталкивается здесь с тенденцией к показу отталкивающей сущности «усредненного», бескрылого человека, в то время как у Осборна разоблачение мещанства сопровождается и бунтом против быта. Дилени сочетает лирические музыкальные паузы, повторы трогательной детской песенки с эпизодами, где показана ненависть Джо к своему будущему младенцу («Я размозжу ему голову. Я убью его»), отвращение Джо и Джефа к людям, у которых «все перепутано — немножко нежности, немножко любви, немножко страсти». Джо и Джеф не сомневаются в том, что они созданы для высокой духовности, но люди трущоб для них столь же ужасны, как и «высоколобые» интеллигенты.

Ш. Дилени принято считать одним из последователей Осборна. Это не совсем так. Несмотря на свой возраст (в 1958 году Дилени было всего 18 лет), она создала произведение зрелое, неповторимое. Пьеса «Вкус меда» объективно призывает обрести высокий смысл жизни не в искоренении обыденного, а в искоренении бездуховности обыденного.

---

[1] Послесловие Д. Шестакова в кн.: Семь английских пьес, с. 607.

С середины 60-х годов и Оборн отказывается от монологизма как определяющего структурного принципа, что было обусловлено общей для этого периода тенденцией разочарования в борьбе одиночек. Это серьезно видоизменило его драму. Перед писателем встала проблема необходимости компенсировать утраченную остроту обличительных монологов. Успеха он добился не сразу.

Пьесы Оборна «В настоящее время» (Time Present) и «Отель в Амстердаме» (The Hotel in Amsterdam) были опубликованы одновременно в 1968 году. Здесь читатель сталкивается с распадом сознания всех героев, которые вообще не в состоянии фиксировать ни свои, ни чужие мысли. «Где взять энергию? — говорит писатель Лаури из «Отеля в Амстердаме». — Где наша весна?» Герои «Отеля» все настолько циники и эгоисты, что почти ничем не отличаются один от другого. Эти пьесы Оборна словно страница из истории болезни мещанства XX века, открытой и описанной М. Горьким в статье «Разрушение личности».

Герои «Отеля» проводят свой отпуск, совершив «побег» из Англии в Амстердам. Впрочем, им скучно и в Амстердаме, они ненавидят отдых равно, как и работу, и единственное, что их радует, — то, что никто не знает, где они. По словам Анни, «люди, нуждающиеся в других людях, — самые ужасные люди в мире». Диалоги наводят на героев безмерную скуку, и слабое оживление наступает лишь тогда, когда Дан выдвигает «идею» создания международной авиалинии для гомосексуалистов. Где-то в большом мире кончает с собой шеф Эми и Дана, страдают еще многие и многие люди, а в роскошных апартаментах отеля в Амстердаме — выпивка и тоскливые, ничего не значащие фразы.

Единственное по-настоящему живое лицо в пьесе — безмолвный слуга, упорный взгляд которого наводит ужас на обитателей апартаментов. Такой персонаж, впоследствии закрепившийся в драматургии Оборна, позволяет писателю ввести в пьесу другую точку зрения на опустившихся пошляков. Но пока точка зрения простого труженика имеет чисто символическое значение.

В отличие от первых произведений эти новые пьесы Оборна несценичны и сами по себе не являются художественным достижением. Они интересны скорее как пролог к его значительной вещи «К западу от Суэца».

Драма «К западу от Суэца» — свидетельство возрождения прогрессивной направленности творчества писателя.

Образы никчемных скучающих интеллигентов получили в ней новое и неожиданное освещение. Несколько неожиданна и впервые зазвучавшая у Оборна тема растлевающего воздействия колониализма. Жанр оборновской драмы получает здесь иную внутреннюю логику. Писатель как бы становится на путь преодоления своего главного тезиса — давать только «уроки чувства» без намерения делать выводы и чему-либо учить.

Местом действия драмы является вилла на небольшом острове в субтропиках. Остров, поясняет автор, «не Африка и не Европа, а то и другое понемногу, а также меньше того и другого». Английский зритель еще в 20—30-х годах привык к пьесам из жизни белых в отдаленных экзотических странах, где под знойным южным солнцем разыгрываются любовные драмы, и вполне довольные своим положением хозяев отдельные европейцы страдают лишь из-за неустроенности личной жизни. Происшедшее в середине века крушение колониальной империи придавало подобного рода произведениям характер элегического воспоминания о безоблачных временах могущества Великобритании. Драма Джона Оборна — скорее насмешка над притязаниями обывателя «владычицы морей», по-прежнему претендующего на роль интеллектуальной элиты и культурного опекуна молодых государств. С чисто внешней стороны многое в пьесе Оборна напоминает произведения мастеров «хорошо сделанной пьесы». Показана группа отдыхающих английских интеллигентов во главе с семидесятилетним писателем Вьеттом Гиллманом; между столиками на веранде бесшумно движется цветной слуга Лерой в белом костюме; европейцы (почти все они родились в бывших колониях: на Цейлоне, в Сингапуре, в Индии), попивая вино, ведут неторопливые беседы; как и в старые времена один из англичан подзывает слугу грубым окриком: «Поди сюда, глупый черный выродок!» Между тем уже после первых реплик становится ясно, что буржуазные интеллигенты — внутренне мертвые люди, которых ненавидит местное население. Именно протест аборигенов, в финале пьесы прорывающийся наружу выстрелом во Вьетта Гиллмана, оказывается решающим в оценке англичан.

Диалог в драме Оборна отмечен лихорадочной напряженностью. Герои отчетливо делятся на две группы: сохраняющих искреннее благодушие, гордящихся своим бездеятельным времяпрепровождением, и тех, кто остро ощущает свою пустоту и обреченность. Вьетт Гиллман погло-

шен проблемой приобретения новой шляпы и без конца болтает о том, как он учился и как впервые по-настоящему напился на похоронах жены и потому был счастлив, но его дочь Фредерика, писатель Оуэн Лэм буквально задыхаются в болоте пошлости и эгоизма. Предчувствием неотвратимости чьей-то позорной смерти полна Фредерика, образ которой — один из самых впечатляющих и сложных у Осборна. Именно в репликах Фредерики звучит основной мотив пьесы:

Эдвард. ...Спасибо, Лерой, больше ничего.
Фредерика. Он ушел. Он тебя не слышит.
Эдвард. Действительно, они всегда стоят и глазеют.
Фредерика. Они ничего не ждут.
Эдвард. Да. Уж такая этническая группа. И эти — последние.
Фредерика. *Мы последние*, ты хотел сказать. Странная ошибка[1].

Эдвард и Фредерика одновременно любят и ненавидят друг друга. Мучительное одиночество и душевная чуткость их объединяют, дряблость, отсутствие идейной закалки взаимно отталкивают. Обреченная находиться на «острове усталых», Фредерика зло иронизирует над окружающими, сравнивая их разговоры с бессмысленным щебетанием кричек. Этих птиц она называет Тупицами: «М-р и м-с Тупица. Потому что они такие беспомощные. Беспомощные и безнадежные. Им приходится откладывать какие-то яйца, половину которых они же и разбивают. Они вполовину построят гнездо, а его сдует. Если же они его достроят, то потом забудут, где оно находится». Даже легкомысленный Вьетт Гиллман, поняв правоту Фредерики, замечает, что просто щебетать — значит грешить против языка, «а когда мы грешим против слова — мы грешим против самого господа бога». Осборн вводит в текст упоминание Вьетта о пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». Английский писатель, видимо, осознавал, что в пьесе звучат мотивы, близкие мотивам чеховской драматургии.

Заключительная, самая короткая сцена пьесы «К западу от Суэца», резко контрастируя с предыдущими, внезапно прорывает тонкую паутину подтекста. Осборн выводит на первый план длинноволосого американского парня Джеда,

[1] *Osborne John.* West of Suez. L., 1971, p. 11.

и этот турист, в течение некоторого времени наблюдавший за поведением группы англичан, заговорил так бурно и непримиримо, как это делал только Джимми Портер. «Вы все, все, все ублюдки, — задыхаясь, выкрикивал Джед. — Вы не люди. Вы свиньи... Вы свиньи, детки, свиньи... Вы не можете стать молодыми. Все, что вы можете, — умирать, умирать, детки. И очень скоро. Может, завтра». И к удивлению Джеда его пророчество немедленно сбывается: появляется группа вооруженных островитян и один из них убивает старика Гиллмана. Его смерть нелепа, действия островитян — проявление слепой, инстинктивной ненависти. Драматург не находит и среди них подлинного положительного героя. И все же такой финал — беспощадный приговор тем безвольным и бездеятельным англичанам, образы которых в предыдущих пьесах Осборна часто подавались с оттенком сочувствия и буржуазную сущность которых писатель на этот раз обнажил до конца и отверг с негодованием. Если в «Оглянись во гневе» наблюдался конфликт между главным героем и его мещанским окружением, а также высокопоставленными идеологами мещанства вроде епископа Бромлейского, то в последних пьесах антагонистами героев выступают люди из народа. Эта эволюция конфликта, изменение авторской точки зрения подсказаны промежуточным положением буржуазной интеллигенции, далекой от народа и не до конца примкнувшей к правящей верхушке. В 1956 году Осборн писал о недовольстве одинокого интеллигента-индивидуалиста, раскрывая его незаурядные способности, а в 1971-м он показал, насколько еще далеки такие люди от подлинного гуманизма, от высших интересов человечества.

Жанр драмы в творчестве Осборна находится в непрестанном развитии. В нем нашли отражение как слабые стороны мировоззрения писателя, его склонность к индивидуализму и анархическому бунтарству, так и очень сильные и ценные тенденции социального критицизма, выразилась невыносимая боль, которую испытывает Осборн, выявляя античеловеческую сущность капитализма.

Проблемы, поднятые Джоном Осборном, получили дальнейшую разработку в творчестве видного представителя «социальной» драмы в Англии А. Уэскера. Не даром Уэскер восхищался «блестящей и печальной», по его словам, пьесой Осборна «Комедиант», в которой он выделял реплику старого артиста о сидящих в полупустом зале: «В глазах у них мертво». Уэскера волнует одиночество остро

чувствующего и мыслящего человека, показанное Осборном и другими писателями. Уэскер вспоминал, что задолго до вступления на путь самостоятельного творчества он был потрясен впервые увиденной пьесой С. Беккета «В ожидании Годо». «Я нашел в этой пьесе эхо тех мыслей, которые волновали мой ум». Книгу своих статей и речей Арнольд Уэскер назвал «Страх разобщения». Следует отметить, что драматург сказал о человеческой разобщенности свежо и оригинально, и во многих аспектах очень далек от основателей и последователей «театра абсурда». Далек прежде всего потому, что «страх разобщения» не заполнял его душу пессимизмом, а толкал на бескомпромиссную борьбу за объединение людей. Уэскер прославился как основоположник «Центра Сорок Два», предложивший в 1960 году включить в повестку дня очередного конгресса тредюнионов вопрос о важности пропаганды передового искусства в среде рабочих[1]. Прошедший суровую школу чернорабочего, писатель посвятил свою жизнь просветительской деятельности среди трудящихся.

Мировоззрение Уэскера — это мировоззрение человека, мечтающего о революции в Англии и стремящегося подготовить революцию своей культурнической миссией. Он говорит о противостоянии классов, но основным барьером между классами считает барьер культуры. Сказывается слабость идейных позиций писателя, возлагающего свои надежды на лейбористскую партию, которая явно не в состоянии привести страну к коренным прогрессивным переменам. Но на фоне многочисленных писателей, гордящихся одиночеством, Уэскер выделяется своей боевитостью, любовью к людям труда. Выступая перед демократической аудиторией, он говорил: «Если вы не ходите смотреть пьесы Чехова, Шекспира или Лорки, на то у вас могут быть причины, — хотя они тоже не оправдание, — но когда вы не ходите на мои пьесы, и даже не интересуетесь, пишу ли я их, в то время как мои герои — из рабочих, и мой язык — это ваш язык, *потому что я другого не знаю*, — это уже какое-то безумие и это действительно глубоко печально»[2].

Боль из-за разобщенности рабочих людей прозвучала уже в первой пьесе «Кухня» (The Kitchen, 1960), один из героев которой восклицает: «...и этот ужас, — эта стена,

---

[1] Текст резолюции, составленный Уэскером, значился в повестке дня конгресса под номером сорок два.

[2] *Wesker A.* Fears of Fragmentation. L., 1970, p. 27.

высокая стена между мной и миллионами таких, как он. И я думаю, когда конец? И я смотрю вокруг себя: на кухню, на фабрики, на эти чертовы здания с офисами и всеми этими людьми, и думаю: Боже! Я думаю: Боже! Боже! Боже!»[1] Пафос драм Уэскера в том, чтобы быть услышанным миллионами. Именно этот пафос определяет их художественное своеобразие.

Появление драматической трилогии Уэскера — «Куриный суп с перловкой» (Chicken Soup with Barley, 1959), «Корни» (Roots, 1959), «Я говорю об Иерусалиме» (I'm Talking about Jerusalem, 1960) стало большим событием в истории современной драмы, не менее важным, чем постановка осборновского шедевра «Оглянись во гневе». Трилогия Уэскера составила этап в развитии всей прогрессивной английской литературы. В ней магистральная для писателя тема разобщенности оказалась повернута иными гранями, развилась до широких исторических обобщений, получила оригинальное художественное воплощение.

Действие трилогии охватывает период с 1936 по 1959 год, причем Уэскера интересуют общие закономерности подъемов и спадов революционного движения в стране. В центре его внимания оказываются поэтому прежде всего 1936 и 1947—1948 годы, когда многим в стране казалось, что капиталистическая система вот-вот рухнет, когда в среде революционно настроенных рабочих поднимались волны великих надежд, но затем эти волны спадали, сменялись наплывом тяжких разочарований. В 1936 году английские трудящиеся оказались недостаточно сильны и организованны для решительного выступления, а в 1947-м их увели с верной дороги лейбористы.

Одной из лучших сцен английской драматургии последних десятилетий является первая сцена «Куриного супа», в которой Уэскер передает праздничную атмосферу предчувствия революции, царящую в бедной квартире семейства Канов. В подвал, где живут Каны, доносится шум мощных демонстраций, крики «Сегодня — Мадрид, завтра — Лондон!», «Они не пройдут!», «Все на баррикады!» Радостно взволнованная, буквально переполненная верой в мировую революцию предстает перед зрителями передовая английская молодежь 30-х годов, выпестованная такими убежденными борцами-коммунистами, как Сара Кан, едва ли не главная героиня трилогии. Обрисованная с мягким

---

[1] *Wesker A.* The Kitchen. L., 1962, p. 58.

юмором, эта энергичная сухонькая женщина, заботливая мать и активная антифашистка, в одной из реплик особенно четко выражает основное желание многих и многих жителей трущоб — вырваться из душных бараков и подвалов на простор, в кипучую деятельность: «Воздух! Мне нужен воздух — этот подвал убьет меня. Что я буду делать без воздуха, когда умру?»[1] Воздухом «красного десятилетия» дышит юноша Дэйв Симмондс, вступивший в интербригаду и уезжающий в Мадрид, и подросток Ада Кан, и восторженный Монти, восклицающий «Спорим, скоро будет революция. Гитлера в Испании остановят, это точно... И тогда наша очередь» (27).

Советские и зарубежные критики много писали и о мотивах отчаяния, проникших в трилогию А. Уэскера. Исполненный оптимистического пафоса первый акт «Куриного супа» действительно сменяется мрачными картинами, рисующими поражение и усталость. Отрекается от идеалов переустройства мира муж Сары Гарри Кан, измученный хронической безработицей. Кроме того, он постоянно видит разлад в английском коммунистическом движении. Терпят жестокое поражение Ада и Дэйв Симмондсы, которые в 1946 году пытаются возродить социалистическое учение У. Морриса и уезжают трудиться на отдаленную ферму («Я говорю об Иерусалиме»). Скептически смотрит в будущее Ронни Кан, разуверившийся в идеалах своих родителей. И все же отнюдь не пораженчество преобладает в этих произведениях драматурга. Чутьем большого художника Уэскер постигает неправоту отчаявшихся и ту большую правду времени, которую пронесли сквозь все испытания подлинные борцы. В финале первой части трилогии стойкость Сары Кан делает ее на голову выше ее сына Ронни.

Р о н н и. Ты патологическое явление, мать! Ты осталась коммунисткой!

С а р а. Отлично! Я осталась коммунисткой! Убей меня! Я коммунист. И я всегда была такой — с тех пор как в мире стало много коммунистов. Это ты знаешь?.. Социализм это моя жизнь, ты можешь понять это? Мой жизненный путь. Человек может быть прекрасен (73—74).

---

[1] The Wesker Trilogy. L., 1964, p. 14. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

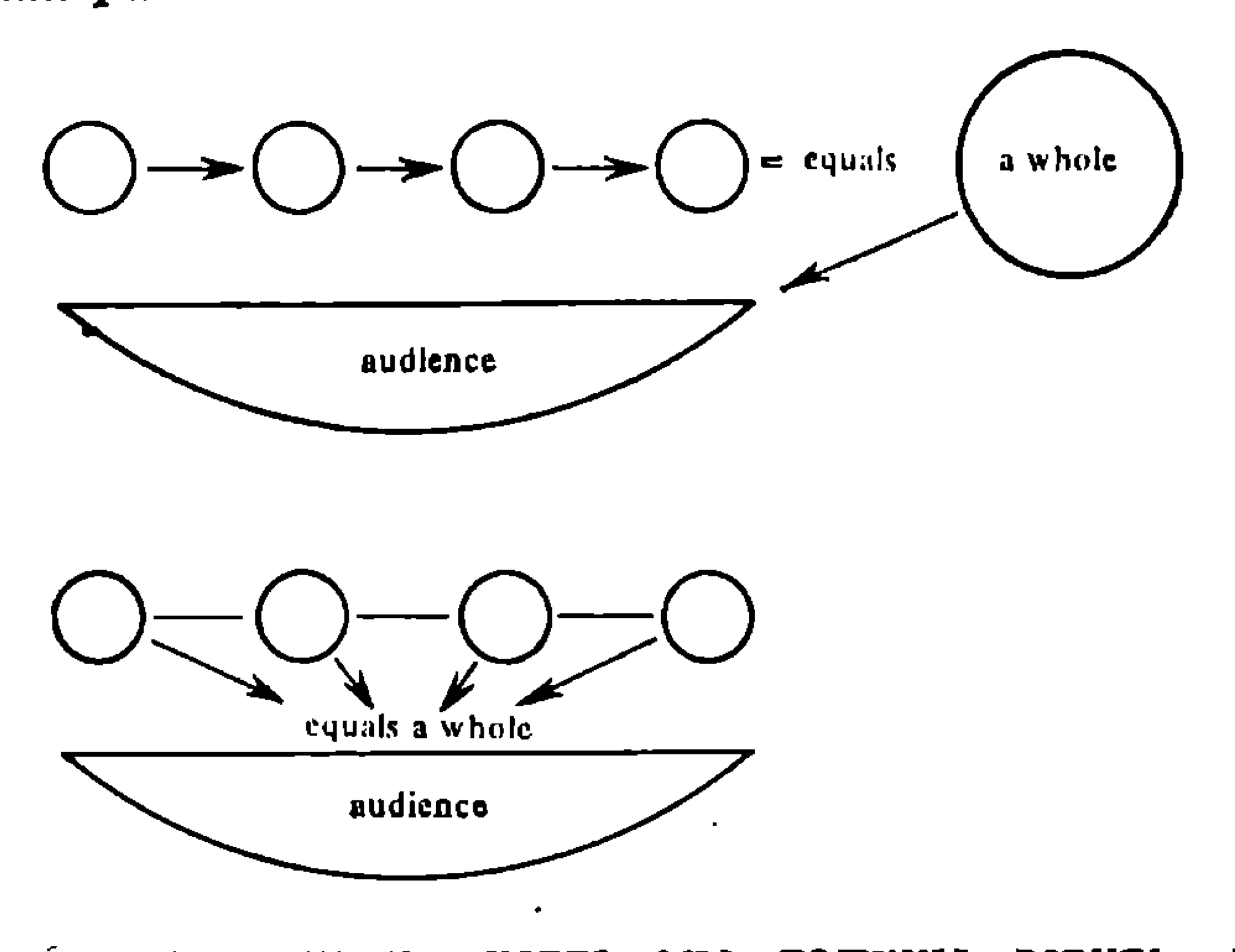
В предисловии к своей трилогии Уэскер, признавая, что картина, нарисованная им, сурова, тем не менее вполне закономерно призывает не рассматривать его творчество как сплошное разочарование. Кеннет Тайнен, подводивший итоги исканиям Уэскера конца 50-х годов, писал: «Позиция м-ра Уэскера в финале неясна. Но нельзя осудить его за попытку показать, как можно «делать добро». После многих срывов и поражений, двигаясь подчас извилистой дорогой, писатель пробуждает у читателя и зрителя ясное сознание вечной молодости познающих и духовной старости отчаявшихся. Во второй части трилогии («Корни») создан великолепный образ Бити Брайант, глубоко человечный и реалистический. Бити — типичная героиня Уэскера. Это плотная двадцатилетняя блондинка со здоровым цветом лица, отличным аппетитом, совсем не чуждая житейского уюта и радостей любви, и что самое главное — это ищущий человек. В драматургии «новой волны» образ Бити противостоит таким истеричным бунтарям, как Джимми Портер, как опустившийся Билл Мейтленд. Влюбленная в Ронни Кана и первоначально считавшая себя его прилежной ученицей, Бити поднимается над ограниченностью умного, но слабохарактерного Ронни, который отзывается о всех подобных ему «интеллектуалах» как о «больных и невротиках». Зритель твердо уверен, что Бити обретет свои «корни», ибо такая энергичная, волевая и душевно здоровая девушка по самой природе чужда «больным и невротикам».

Оптимизм Уэскера проявляется в трилогии отнюдь не только в отдельных удачных образах. Сама структура частей и трилогии в целом призвана передать мысль о необходимости преодолеть разобщенность людей. Ронни Кан говорит: «Ты знаешь, что такое язык? Так вот, язык — это слова. Они как мосты, так что по ним ты можешь перебраться от одного к другому. А чем больше мостов ты знаешь, тем больше ты знаешь мир» (90). Сам Ронни оказался бессилен освоить язык познания и оптимизма, но Уэскера в этом не упрекнешь.

Высказывание Ронни Кана о языке имеет серьезное значение для понимания художественного своеобразия пьес Уэскера. Перед нами необычный тип «социальной» драмы, структура которой основана на принципе «мостов, по которым можно перебраться от одного к другому». В записных книжках Уэскера есть весьма любопытные рассуждения: «Аристотель говорит: Из простых фабул и действий самые худшие — эпизодические; а эпизодической фабулой

я называю такую, в которой эписодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости[1]. Это беспокоит меня, ведь сам я делаю *только* так... создаю эпизоды, которые не следуют один за другим с *необходимостью*. Меня это особенно беспокоит, ибо необходимость есть качество, которое я считаю существенным для великой поэзии...

Тогда встает вопрос: что важнее? Качество необходимости в эпизоде или необходимость в связи с определенным (или нет) предыдущим эпизодом? Если второе, отсюда следует, что драма (напряжение) должна существовать *между* эпизодами, между событиями, происходящими на расстоянии и вдалеке от аудитории. С другой стороны, драма имеет место и в другом плане: между *эпизодами* и *аудиторией*.



Если это принять, тогда мы должны верить, что Аристотель сказал бы, что такое качество необходимости важно, потому что аудитория видит несвязанные эпизоды, и создается ощущение «необходимости» каждого»[2] (курсив Уэскера. — *В. Б.*). Схема драматурга имеет отношение почти ко всем его пьесам — от «Кухни» до «Их собственного Золотого Города» (Their Very Own and Golden City, 1966). Но именно в трилогии принцип внешней несвязанности эпизодов находит наиболее удачное и смелое выражение.

---

[1] См.: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 69 *(Б.В.)*

[2] *Wesker A.* From the Writer's Notebook. – Theatre Quaterly, 1972, V. 2, No 6, p. 11–12.

В «Кухне», где местом действия является кухня огромного ресторана (в нем ежедневно бывает две тысячи посетителей), персонажи появляются и быстро исчезают отдельными группами, причем у всех свои заботы и переживания, отличные от забот и переживаний остальных. Необычайно высок ритм движения на сцене. Возникает калейдоскоп ситуаций. Разобщенность подчеркнута и тем, что на кухне работают люди разных национальностей: немцы, итальянцы, англичане, греки-киприоты и т. п. И разобщенность не имеет в этой пьесе возможности внутреннего преодоления, что делает произведение весьма и весьма мрачным. Совсем по-иному дело обстоит в трилогии, где в отличие от «Кухни» задан эпически-неторопливый ритм, в основе которого спокойная и уверенная раздумчивость, не имеющая ничего общего с истеричностью и отчаянием. Драматическое напряжение, возникающее согласно Уэскеру, *между эпизодами*, с одной стороны, и *между эпизодами и аудиторией* — с другой, есть в данном случае напряжение поиска, непрестанной работы ума и чувства. Так создаются многочисленные «мосты» к зрительному залу, наведение которых и есть победа над одиночеством, главная цель творчества писателя.

Понятый таким образом принцип внутреннего драматизма реализуется Уэскером при отсутствии единой интриги в разомкнутой во времени и пространстве системе эпизодов, что, однако, не приводит к разрушению драматической структуры. Из квартиры Канов (первая часть) действие переносится в коттедж Брайантов (вторая часть), затем в заключительной пьесе оно происходит в доме Симмондсов, расположенном в безлюдной местности в Норфолке. Герои трилогии поочередно выводятся на первый план, и судьбы их внешне далеко не всегда взаимосвязаны. К тому же драматург использует большое количество второстепенных персонажей, диалоги которых подчас весьма продолжительны и выводят далеко за пределы непосредственно происходящих событий. Это миссис и мистер Брайанты, Стэн Мэнн в «Корнях», Либби Добсон, Сэмми, тетушки Эстер и Кисси в «Я говорю об Иерусалиме». Каждый новый герой, появляющийся в трилогии, приводит с собой еще группу ранее незнакомых и быстро исчезающих лиц. Но это не создает эффекта полифонии, как в драме Шоу «Назад к Мафусаилу», где рассказы отдельных героев, непосредственно не вступающих в действие, тоже занимают значительное место. Многочисленность и внешняя несвя-

занность героев трилогии Уэскера оправдана стоящими перед писателем больными вопросами, задачей всестороннего анализа исторической ситуации. Не показав мещанина Брайанта, не показав умного циника Либби Добсона, Уэскер не смог бы достичь необходимой для него рельефности. Тщательно обрисованная среда, в которой живут Сара, Ронни, Бити, Дэйв, — это и есть их антагонист. Положительные герои подчас не видят перед собой конкретного идейного врага, но его видят и слышат зрители, постоянно ощущающие присутствие еще одного, самого главного героя — Арнольда Уэскера, последовательно рассматривающего действительность то в одном, то в другом аспекте, и во всем стремящегося докопаться до корней.

Английские исследователи драматургии Уэскера называют его Ибсеном нашего времени. Действительно, современный английский писатель, как и Генрик Ибсен, обладает склонностью к масштабному ретроспективному анализу. Однако необходимо видеть весьма существенное различие Ибсена и Уэскера. Английский драматург «новой волны» не придает первостепенного значения грузу психологических комплексов проклятого прошлого. Уэскер, в отличие от норвежского писателя, — *драматург определенной политической программы*, и герои его пытаются разрешить насущные общественно-политические вопросы. Реализм Уэскера поднимается на новую ступень по сравнению с ибсеновским. Пессимизм трагедии «Строитель Сольнес» имеет мало общего с мрачной картиной, нарисованной в пьесе Уэскера «Их собственный Золотой Город». Прав советский исследователь, рассматривающий это произведение Уэскера в контексте политической ситуации последних двух десятилетий[1]. Попытки навязать Уэскеру философский пессимизм представляют его «социальную» драму в искаженном виде.

Архитектор Эндрю Кобэм, вместе со своими друзьями мечтавший строить в Англии Золотые Города, полные света, зелени, в которых царил бы дух всеобщего братства, мечтающий, говоря словами У. Блейка, «построить Иерусалим в прекрасной Англии зеленой», возлагает свои надежды на лейбористскую партию и тред-юнионы. Мечта Эндрю — строить здания, такие же прекрасные и вечные, как древние английские соборы. «Покажите мне любовь, — восклицает юный Эндрю, — и я не стану больше ненавидеть.

---

[1] См.: *Ряполова В.* Англия: проблемы политической драмы. — Иностр. лит. 1973. № 12.

Дайте мне крылья — и я построю вам город. Научите летать — и я совершу прекрасное. Эй, господь, ты слышишь? Я сказал, совершу прекрасное»[1]. Крылья Эндрю Кобэма впоследствии оказались связаны теорией «заплат», мелких постепенных преобразований, которой придерживались лейбористы, не желавшие разрушать основ буржуазного строя. Лейбористы, по характеристике профсоюзного деятеля Смити, — «партия индивидуалистов и эксцентриков, которые тянут в разных направлениях». Размышляя над судьбой Кобэма и его друзей, Уэскер показывает трагедию передовых людей, осознавших гибельность политики реформистов и все же не нашедших в своей жизни иной дороги, иной партии. Эндрю Кобэм — не пессимист. Этот герой Уэскера особенно точно сказал о главной причине разочарованности его поколения: «Что же еще остается делать? Выходом была бы революция, о которой мы когда-то говорили, — но революционной ситуации нет, не так ли? Взгляните в лицо правде. Сейчас — нет — революционной ситуации» (65).

Бросается в глаза сходство композиции «Золотого Города» с композицией пьесы Пристли «Время и семья Конвей». Как и Пристли, Уэскер строит пьесу на контрастном сопоставлении движения во времени и возрастающей удаленности героев от их высоких целей. Действие первой сцены происходит в 1926 году в древнем соборе, герои пьесы молоды и полны оптимизма. Позднее действие происходит в 1935—1936, затем в 1948—1990 годах, герои терпят поражения, стареют, но автор четырежды перебивает плавное течение действия, возвращаясь к юношеской поре героев, к их восторженной влюбленности. Завершающая сцена перекликается с первой: перед нами по-прежнему сильные и задорные Эндрю, Джесси, Стони.

Для английской драмы XX века «кольцевая» композиция, предполагающая возврат к исходной точке, достаточно типична («Простачок с Нежданных Островов», «Время и семья Конвей», «Оглянись во гневе» и др.). И это закономерно для искусства такой страны, как Великобритания, жизнь которой отмечена тенденциями застоя. Но Арнольд Уэскер, как в свое время Шоу, рассматривает факт застоя с иных позиций, чем Пристли. Автор пьесы «Время и семья Конвей», сравнивая современную ему буржуазную действительность с жизнью Римской империи периода упадка, склонен был признавать свое бессилие вывести людей

[1] New English Dramatists-10. L., 1967, p. 27. Далее страницы сборника указаны в тексте.

на дорогу возрождения. Уэскер же, напротив, не допускает и мысли о необратимости процесса старения нации, стремится остановить этот процесс. Герои Уэскера не могут выйти победителями в схватке; как говорил в финале трилогии Ронни Кан, «ни о ком из нас нельзя сказать «возвращаются герои», не так ли?» И все же яростный штурм буржуазных институтов, обывательщины, который вели Сара Кан, Бити Брайант, Ада и Дэйв Симмондсы, Эндрю Кобэм не мог пройти бесследно. Зритель находится под впечатлением не только финального поражения борцов, но и их страстной проповеди подвига ради лучшего будущего. «Неужели мы старики? — вопрошал Кобэм, — усталые старики? Выиграна самая ужасная война в истории, нами выиграна, и нам надо ликовать, надо петь. Нам необходимо давать ответы, а не поддаваться отчаянию. Лишь старики не знают ответов, и когда мы состаримся, тогда и мы сможем себе позволить кричать о неразберихе. Но пока наша кровь молода, мы будем кричать: мы знаем!...И ум человека может решать многое, потому что мы способны мечтать. Кто посмеет сказать, что у нас нет права на мечту?... Глядите, у нас есть город! Мы можем построить город!» (69).

В конце XIX столетия английских романистов (расцвет романа в Англии приходится на XVIII—XIX века) на литературной арене сильно потеснили драматурги. И то, что на рубеже последних двух столетий в стране привился прежде всего жанр «социальной» драмы, вполне закономерно. Он отвечал сложившимся канонам литературы и искусства англичан. «Социальная» драма с ее склонностью к медленному ритму, к эпической размеренности обогатилась достижениями романа и в свою очередь развила и дополнила возможности изображения мира и человека, попыталась превзойти роман. Острый драматизм эпохи нашел отражение в пьесах Шоу и Голсуорси. Но именно «социальная» драма таила в себе возможности отступления на позиции компромисса, и в 20—40-е годы многие драматурги, спекулируя на английских культурных традициях, вернулись к изображению отдельно взятой личности, обособив ее от бурь своего времени. В дальнейшем постепенно становилось ясно, что такой возврат был реакционным и не мог служить источником обогащения искусства, поэтому в 50-е годы, в пору возрождения национального театра, драматурги считали 20—40-е годы периодом упадка, а герой

Осборна Джимми Портер назвал Пристли соглашателем, «обратившим сытый взор в эдвардианский полумрак».

«Социальная» драма Осборна и Уэскера оказала революционизирующее воздействие в первую очередь вследствие того, что изображение внутреннего мира человека в ней насыщено борением идей. В «Оглянись во гневе», в трилогии Уэскера был преодолен узкий консерватизм «хорошо сделанной пьесы», и боевые традиции Шоу возведены на новую ступень. Как уже отмечалось, Осборн и Уэскер не всегда были последовательны, причем путь Джона Осборна особенно извилист из-за частых отступлений с завоеванных рубежей. Тем не менее оба писателя сообщили жанру внутренний динамизм, способность откликаться на самые важные события нашего века.

Лирико-философская драма Г. Пинтера

Произведения Г. Пинтера — особое явление современной драматургии.

Писатель будто отверг или забыл накопленный людьми опыт освоения мира. То же самое он предлагает сделать другим. Пинтер указывает, что жизнь XX столетия крайне усложнилась и оказывает на психику человека порой непереносимое воздействие, он призывает к предельной осторожности в поступках и даже в мыслях. Пинтер-художник оперирует очень тонкими инструментами. Он, как никто, осознает, что имеет дело с таким материалом, который не терпит грубых прикосновений.

Рисунок сценического действия в пьесах Пинтера выглядит словно размытым. Реплики персонажей короткие, внешне схожие с диалогом-стаккато Коуарда. Но в отличие от Коуарда внешняя простота и легкость пинтеровских реплик таит в себе огромную смысловую сложность. Оригинальна ритмическая организация пьес Пинтера.

Его произведения некоторые критики называют трагикомедиями. С трагикомедией их сближает, с одной стороны, чувство относительности существующих критериев жизни. С другой — они не обладают одновременно признаками как комедии, так и трагедии, что является принципиально важным свойством трагикомедии. Отдельные эпизоды могут вызвать смех, но трагикомический эффект не достигает структурной целостности в отличие, например, от «Смертника» Биэна или «Узкой дороги» Бонда.

Для Пинтера очень важна «проблема коммуникации». К середине нашего века постановка этой проблемы приоб-

рела особую остроту. Информацию стали расценивать как сильный рычаг *давления* на человека. «В таком обществе, как наше, открыто основанном на купле и продаже, — отмечал Н. Винер, — ...вторичные стороны средств связи все более вытесняют их основное назначение»[1]. Обогащение, приобретение политического капитала — таковы двигатели потока информации, таковы эти «вторичные стороны» коммуникации. Общество стремится отнять у человека крупицы индивидуальности, что не может не приводить к болезненным последствиям. Пинтер убедительно показывает, как непросто бывает выжить «маленькому человеку» западного мира, как страшно трудно сохранять равновесие со средой, не растворив при этом свое «я» в мутном потоке лживых слов.

Слабость позиции Пинтера заключается в том, что источник социального зла подчас представляется ему непознаваемым, внушающим мистический ужас. Здесь Пинтер смыкается с французским «театром абсурда».

В пьесах Пинтера обычно мало действующих лиц. Следует назвать по крайней мере две причины этого. 1. Незначительных людей, по Пинтеру, не существует. Появление персонажа — это целое событие, имеющее серьезнейшие последствия. Однажды писатель сказал: «Мир полон удивительного. Может открыться дверь, — и кто-то войдет». 2. Узость круга персонажей — своего рода защитная реакция, позволяющая сохранить равновесие со средой.

В первых пьесах Пинтера «Комната» (The Room), «Механический официант» (The Dumb Waiter), «День рождения» (The Birthday Party) — они созданы в 1957 году, но впервые поставлены в 1958—1960 годах—попытки персонажей установить контакт со средой завершаются трагически. Воздействие среды дезорганизованно, алогично. Наличие закономерности выявляется в одном-единственном случае: если человек отваживается на бунт (или проявляется хоть слабый намек на бунт), среда реагирует угрозой, а то и прямым насилием. Драматург находит способность к взаимопониманию внутри предельно малых групп: в два, три человека. Эти люди обычно давно знакомы (пары пожилых супругов в «Комнате», в «Дне рождения», два старых товарища в «Механическом официанте»), понимают друг друга с полуслова, а то и без слов, и каждый

---

[1] *Винер Н.* Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1978, с. 199.

из них парализован страхом одиночества. Но и жить без контакта со средой невозможно, следовательно, неизбежна боль утраты.

Редкий случай действия подобной закономерности анализируется в «Механическом официанте». Осмеливаются быть недовольными люди, всегда послушно исполнявшие злую волю своих хозяев, — профессиональные убийцы Бен и Гас! В ожидании новых указаний они коротают время в тесной комнатке без окон. Информация, которой их снабжает среда, сведена к минимуму и стандартизирована. Ее источники: переговорное устройство да механический подъемник (the dumb waiter), с помощью которого их «обслуживают» (в этом доме прежде было кафе). Механизм общения прост и по видимости точен, но цель его противоположна: информация должна сбить с толку, запутать, в итоге — поработить.

В продолжение многих лет Бен и Гас «срабатывали» безотказно. А на этот раз ожидание приказа чрезмерно затянулось, они голодны (подъемник доставляет им только записанные на бумажках названия блюд), их мучит жажда. У них впервые возникает желание *спросить*, т. е. просыпается нечто человеческое. В начале пьесы, когда Бен и Гас еще пребывали в обычном состоянии животного созерцания, их любопытство проявлялось комически: Гас, например, долго рассматривал раздавленный спичечный коробок, а Бен в сотый раз «думал» над тем, как этот старик 87 лет умудрился попасть под колеса грузовика. Пинтер создавал по существу фарсовые ситуации, «прокручивая» их в крайне замедленном ритме. В дальнейшем вопросы уже отнюдь не смешны. Гасу хочется видеть живой мир, но нет окна. Он давно не видел свою мать, давно не был на футболе, не пробовал свой любимый пирог со смородиной. Почему он лишен этого? Кому было выгодно лишить его дневного света и свободного общения? Но ответа на вопросы нет.

В финале Бен получает приказ... убить Гаса. Это слишком нелепо и страшно для обоих, но мысль об активном сопротивлении им недоступна. Заключительная ремарка: «Долгое молчание. Они смотрят друг на друга». Молчание персонажей придает финалу символическую многозначительность. Полная ясность не привлекает Пинтера. В то же время пинтеровские паузы призывают вникнуть в отнюдь не абсурдные ситуации. Пустота в пьесе — *источник зла для ее персонажей*, которым явно сочувствует драматург. Жизнь Гаса — неудавшаяся попытка пробить

брешь в непроницаемой стене молчания. Пьесу пронизывает ощущение тревоги за дальнейшую судьбу человечества.

«День рождения» — наиболее зловещее из произведений Пинтера. В этой трехактной драме подавление личности представлено в виде запрограммированного ритуала, исход которого известен как палачам, так и жертве. В отличие от персонажей «Механического официанта» жертва абсолютно лишена способности к сопротивлению.

С незаурядной художественной силой Пинтер разоблачил в «Дне рождения» страшный процесс превращения бездуховности в некую высшую идею, целую философскую доктрину, носителем и проповедником которой выступает Голдберг, занимающий в мире палачей «определенное положение». Голдберг — это человек-оборотень. У него несколько имен: Нат, Сими, Бенни. Он лишен индивидуальности и гордится этим. Поучая своего подручного, он говорит: «Погляди мне в рот. Внимательнее. Понял? Я не потерял ни одного зуба. От рождения. Все целы. Поэтому, Маккенн, я и достиг такого положения. Я всегда как хорошо настроенная скрипка... Гнуть свою линию. Следовать этой линии, Маккенн, — и все в порядке. Думаешь, я сам создал себя таким? Нет. Я таков, каким мне велено быть»[1]. Голдберг — своего рода стоик, рыцарь веры... в ничто. Он трижды повторяет одну и ту же фразу: «Ибо я верю, что мир...», лишенную реального смысла вследствие отсутствия необходимого сказуемого. «Вера» Голдберга отрицает мышление. В тягостной атмосфере «Дня рождения» лишь откровенно выраженное драматургом отвращение к таким голдбергам выступает залогом продолжения борьбы за гуманизм.

Лучшее из ранних произведений Пинтера—философская драма «Сторож» (The Caretaker, 1959). Ее пытались анализировать в свете традиций различных писателей: А. П. Чехова, М. Метерлинка, С. Беккета,—и всякий раз избранная параллель, обнаруживая известное сходство, все же объясняла очень немногое. Пласты английской жизни, которые поднимает Пинтер, слабо напоминают русскую жизнь эпохи Чехова. Психологизм Пинтера в описаниях «маленьких» англичан решительно противоречит методу Метерлинка, а еще более — глобальным абстракциям Беккета. Но в пинтеровской технике диалога несомненно присутствуют элементы, указывающие на знание как Чехова и Метерлинка, так и «театра абсурда».

---

[1] *Pinter H.* The Birthday Party and Other Plays. L., 1960, p. 80.

Главной характеристикой персонажей у Г. Пинтера выступает речь. Поступок — редкость в художественном мире писателя. Так, событийное содержание «Сторожа», можно сказать, ничтожно: некий Астон приводит домой старика Дэвиса, бездомного бродягу, и предлагает Дэвису жить вместе; в дальнейшем Астон и Дэвис «не сошлись характерами» и Дэвису приходится уйти.

Для Бена и Гаса были закрыты каналы общения. Астон, герой «Сторожа», оказывается в иной ситуации: он знакомится с бывалым человеком, напичканным всевозможными сведениями о жизни. Дэвис живет в мире житейской суеты (вернее, он — олицетворение этого мира), его речь чрезмерно детализирована. Он упоминает массу вещей, событий, названий мест, и его не смущает, что собеседнику это неизвестно и неинтересно. Речь Дэвиса выдает его суетливость и мелочность: «Да не он. Этот шотландец. Из Шотландии»; «Ну здесь, на площадке... там, где площадка». Она — фикция значительности. Зная многое о других, он не знает себя. Он не помнит, где родился, не представляет, кем хотел бы работать. Даже его удостоверение личности — подложное. Дэвис агрессивен. Он не способен с уважением отнестись к своеобразной жизни другого. Поэтому агрессивность Дэвиса — естественная реакция на добрую заботу Астона.

Образ Астона исполнен глубокой значительности. В прошлом перенесший тяжелую психическую травму, Астон сосредоточен, скуп на слова и жесты. Для него жизненно важны уравновешенные отношения с окружающими, внутренний покой. Его молчаливость — не следствие примитивности. Он не терпит грубого как в мире человеческих отношений, так и в мире вещей.

Мышление Астона растворено в конкретно-чувственном восприятии и в этом смысле подобно образному. В его речи, в его жизни огромную роль играет *деталь*, символически воплощающая мысль о мире. Он любит «поработать с хорошим деревом». Он не пьет портер из толстой кружки: «Я его только из тонкого стакана люблю». Его не устраивают грубые инструменты, он хочет поработать ажурной пилой и т. п.

Астон говорит и двигается медленно. У него весьма скромная мечта — построить в саду сарайчик. Однажды он «проговаривается», и становится ясна причина его скупости на слова и жесты: он бережет себя для мести. Когда-

то, будучи еще несовершеннолетним, он заболел и попал в психиатрическую больницу, где, невзирая на его отказ и физическое сопротивление, на нем произвели бесчеловечный опыт, и с тех пор ему хочется вернуться в больницу и найти того, «кто это подстроил», кто подорвал его веру в жизнь, в людей. Но прежде нужно как следует поработать в саду, ибо любое действие, направленное против среды, таит, по Астону, смертельную опасность. В столкновении с Дэвисом он «действует» молчанием, красноречивым взглядом. Знаменитые паузы Пинтера получают, таким образом, реальное психологическое обоснование, не кажутся затянутыми.

При всей достоверности психологического рисунка, при всем обилии бытовых деталей и рациональной объяснимости конфликта между Дэвисом и Астоном, в пьесе все же присутствует еще нечто очень важное и трудно уловимое. Гарольд Пинтер сообщает происходящему философскую значимость. Большая смыслообразующая роль у него отведена ритму.

Развитие действия пьесы в его обыденном осмыслении несомненно должно вызвать уверенность в неминуемости ужасного—скорее всего кровавого—финала. В самом деле, Дэвис не расстается со своим ножом, которым он, видимо, отлично владеет. Не исключена возможность возобновления психического расстройства у Астона. Вероятность агрессивного поведения демонстрирует брат Астона Мик, побеждая Дэвиса в физической схватке (единственная внешне динамичная сцена в пьесе). Эта уверенность, однако, постоянно сталкивается с возрастающим торможением действия, отсутствием поступков (в продолжение второго действия ремарки «пауза», «молчание» и т. п. указаны 64 раза, а в третьем действии — 59 раз, не считая многоточий и косвенных указаний на паузу). Ритм пьесы создается на основе данного противоречия.

Пинтер заканчивает пьесу ремаркой «долгая пауза». По сути дела это и есть главное событие, но совсем не ожидаемое и в общепринятом смысле вообще не событие. Однако именно молчание героев красноречивее всего говорит о невозможности сближения Астона с Дэвисом.

«Эстетика молчания» широко распространена в модернистском искусстве нашей эпохи. «Апостолом молчания» можно назвать С. Беккета. По мысли Л. Земляновой, «...эстетика молчания — это эстетика, отказывающаяся от достоверности художественно-образного отражения реально-

сти, от идейного содержания, от дисциплины мыслей и чувств, объявляющая войну не только идеалам прекрасного, но и слову...»[1] Ремарки, означающие состояние статики, безмолвия, играют у Беккета важную роль в образовании философско-символического подтекста. Тем не менее паузы в пьесах Пинтера и Беккета имеют разный смысл. Молчание в «Стороже» — это не свидание с потусторонним. Это не отказ от «дисциплины мыслей и чувств», а борьба за нее. Борьба против дезорганизации, болтовни, лжи и насилия. К тому же «долгая пауза» Пинтера прежде получила лаконичное, но точное разъяснение (Астона Дэвису): «Ты слишком шумишь».

В 60-е годы Г. Пинтер время от времени публиковал новые пьесы, но по своему художественному уровню они уступали ранним, что было признано практически всеми критиками. Пьесы «Коллекция» (The Collection, 1961) и «Любовник» (The Lover, 1963) производят впечатление уже неинтересных самому писателю вариаций на шаблонный мотив. В них обозначилась (но не слишком последовательно) тенденция к автопародии. В самом деле, можно ли всерьез отнестись к тому, что нормальные мужчина и женщина не помнят, была ли между ними интимная близость? А ведь именно так ставится «проблема» в «Коллекции». Сюжет такого рода подошел бы для сатирического фарса в стиле Н. Симпсона (кстати, один из персонажей «Коллекции» Билл, охарактеризованный как человек «с трущобным умом», весьма похож на «умных идиотов» Симпсона), но Пинтер, по-видимому, не допускал и возможности сатирических характеристик. В. В. Ивашева писала: «Желание остаться «незавербованным», решительный отказ от прямого высказывания в искусстве по коренным вопросам современной жизни — все это привело к некоторому мельчанию драматургии Пинтера. Ощутимо оно уже в пьесах «Коллекция» и в особенности «Любовник», ощутимо оно, хотя и в меньшей степени, даже в пьесе «Возвращение домой»[2].

Последняя значительная вещь Г. Пинтера—«Там, где нет места человеку» (No Man's Land, 1975). Многое в ней напоминает его пьесы конца 50-х годов, в частности «Сторожа». Все персонажи (их четверо) — мужчины. Место

---

[1] Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60 гг. М., 1972, с. 87.

[2] *Ивашева В. В.* Английская литература. XX век. М., 1967, с. 459.

действия, как обычно, — комната, обитатели которой страшатся воздействия «большого» мира. Это 60-летний Херст, богатый человек, в прошлом известный литератор, а также его секретарь Фостер и слуга Бриггс. Их покой временно нарушается вторжением старика Спунера, человека хитрого, любителя пожить, но разорившегося. Спунер, спекулируя на дорогих для Херста воспоминаниях, хочет пристроиться в его богатом доме на правах личного секретаря и поверенного Херста (вариант «ситуации сторожа»), однако, в конечном счете притязания Спунера отвергаются. Торжествует покой замкнутого мирка.

Тем не менее, пьеса «Там, где нет места человеку» показывает, что в творчестве Пинтера происходят определенные сдвиги. Новизна ее — в большей насыщенности реалиями жизни, оттенками эмоций, в богатстве деталей. Этим по существу разрушается установка на непроницаемую замкнутость, таинственность человеческих отношений, переживаний. Сама концепция молчания, проповедником которой выступает Херст, получает здесь своеобразную психологическую и философскую мотивировку.

Старик Херст, остро ощущая приближение смерти, решает покончить с мелочной суетой. Он уподобляет таких, как сам, заброшенным в канаву и забытым теннисным мячам, обреченным гнить под прелыми листьями. У Херста уже нет сил для будничной деятельности. Столкновение Херста и Спунера происходит на почве отношения к прошлому. Позиция Спунера: старость — это поражение. «Вы все потеряли, прошлое не вернется» и т. п. Этот взгляд на вещи, по мнению Спунера, дает ему свободу, понятую как презрение к людям, как свободу обмана и обогащения, свободу циничной оценки людей и событий. Херст, напротив, превратил свою память в хранилище прекрасных видений, в поддержку своей веры в красоту человека и природы.

Образ Херста не поддается однозначной оценке. Он с любовью вспоминает здоровых и смеющихся товарищей его юности, девушек, «хранящих под платьями белые тела». Ему снятся молодые любовники и шум водопада.

Х е р с т. Нет, мы говорим о моей юности, которая никогда не покинет меня, Нет, она была. Она была крепкая, люди в ней были крепкие...[1]

---

[1] *Pinter H.* No Man's Land. L., 1975, p. 45.

В то же время печаль Херста, его стремление оградиться «от коррупции, от ловкачей, от злых людей» делает его оптимизм иллюзорным, замкнутым на сугубо личных переживаниях. Херст находится «там, где нет места человеку. Там нет движения, нет перемен, там не стареют, там всегда лед и молчание».

Эта драма Пинтера как никакая другая обнажила его противоречия. Гуманизм писателя, его знание мира людей вступили в неприкрытый антагонизм с ощущением безнадежности. Протест против одиночества и бездуховности растворен в поэтизации забвения и смерти. Драма превратилась в некую мистерию распада, в которой детали быта и поведения глубокого старика приобрели характер всеобщих категорий.

Почти одновременно с пьесой «Там, где нет места человеку» была создана типологически родственная ей «Утиная песня» (Duck Song, 1974) Д. Мерсера, представляющая собой как бы картину гибели западной цивилизации. Большое значение в пьесе Мерсера приобретает необычный «персонаж» — настенные часы с кукушкой. Эти часы и есть основной противник персонажей, которые охвачены ужасом перед неумолимо наступающим будущим. От этого ужаса не спасает ни бегство старого художника Мориса Шенклина в мир сонных грез, ни алкоголизм бывшего анархиста Герберта Шенклина, от него не спасают познания психиатра и громадный житейский опыт.

Произведения Пинтера и Мерсера — талантливые и вместе с тем болезненные. В них показаны люди, видящие себя «где-то на границах цивилизации и лишенные возможности видеть будущее»[1].

---

[1] *Mercer D.* Duck Song. L., 1974, p. 68.

Экзистенциализм и «трагическое бытие». Трагедии Т. С. Элиота и К. Фрая. («Убийство в соборе» Т. С. Элиота. «Первенец» К. Фрая). Проблема трагедии в драматургии «новой волны» (Взгляды К. Тайнена и Д. Уитинга. Пьесы Д. Уитинга. «Лютер» Д. Осборна. «Человек на все времена» Р. Болта). Трагедии Д. Ардена и Э. Бонда («Пляска сержанта Масгрейва» Д. Ардена, «Спасенный» и «Лир» Э. Бонда)

Экзистенциализм и «трагическое бытие». Трагедии Т. С. Элиота и К. Фрая

Т. С. Элиот и К. Фрай выдвинулись в первый ряд драматургов перед второй мировой войной. Стремление их к созданию пьес большого трагедийного накала было продиктовано поисками высокого идеала, остро ощущавшимся ими отсутствием положительного героя. И в период продолжавшегося разложения буржуазной культуры само по себе тяготение к «высокому» жанру нельзя не признать оправданным. Между тем принципы трагедии Элиота и Фрая в некоторых чертах скорее препятствовали истинному расцвету жанра.

К тому времени в европейской литературе возникло и укрепилось широко представленное и не во всем однородное направление, основной тенденцией которого стало неприятие развивавшейся после Г. Ибсена «драмы идей», точнее, неприятие многочисленных эпигонов Ибсена и раннего Шоу, поставивших социально-психологическую, семейно-бытовую по тематике драму на службу коммерческому театру. У истоков данного направления в Бельгии и во Франции оказался М. Метерлинк с его теорией «статичного театра», театра символов, а в Англии и США У. Б. Йетс. Воздействие Метерлинка и Йетса на драму было длительным. Оно представляет большой интерес в плане развития жанра трагедии.

М. Метерлинк так изложил свое понимание трагедии: «Итак, не в поступках, а в словах таится красота и величие прекрасных и великих трагедий. Но скрыты ли они только в словах, сопровождающих и объясняющих поступки? Нет, нужно еще что-то кроме внешне необходимого диалога»[1] У. Б. Йетс, со своей стороны, выдвинул концепцию, как бы уточняющую взгляды Метерлинка. «Мне не нравится ясная

[1] *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. М., 1910, т. 3, с. 74.

и логическая конструкция, — заявил ирландский поэт в 1904 году, — которая кажется необходимой для успеха на современной сцене. В этой конструкции есть все от большой литературы, за исключением всеобщего чувства (the emotion of multitude). В греческой драме всеобщее чувство возникало из-за присутствия в ней хора... Шекспировская драма извлекала всеобщее чувство из сверхсюжета, который копирует основной сюжет, подобно тому как тень в отблесках пламени копирует на стене человеческое тело»[1]. Впоследствии отголоски теории М. Метерлинка обнаруживаются в статьях и драмах К. Фрая, согласно которому, «общий фон действия должен быть значимым сам по себе, над и вне рассказываемой истории, он должен иметь то значение, которое придает вечную правду мифам и легендам, превращает волшебную историю в прозаический факт, значение, не осознаваемое как парабола, не задуманное как аллегория, оно словно проступающая фигура, которую поэзия свободно и неизбежно может заполнить»[2]. Концепция У. Б. Йетса оказала сильное воздействие на Т. С. Элиота, характеризовавшего творчество Йетса как «неотъемлемую часть духа нашего века».

В 20—30-е годы в англо-американской эстетике все чаще появляются размышления о «трагическом бытии», «трагическом уровне жизни», которые отчасти явились следствием перевода на английский язык книги М. де Унамуно «Трагическое ощущение жизни людей и народов». Вопрос «трагического бытия» трактовался Мигелем де Унамуно в экзистенциалистском плане. Испанский писатель истолковывал трагическое на уровне драмы сознания. Исследование «трагического бытия» приобрело исключительную важность для У. Б. Йетса, Д. М. Синга, Т. С. Элиота, Ж. Кокто, П. Клоделя, Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя.

Томас Стернз Элиот, бывший в литературе, по выражению Я. Н. Засурского, «фигурой трагичной и парадоксальной», обратился к драматургии в середине 30-х годов, в то время, когда окончательно установилась его слава как поэта. Начальные опыты Элиота в области драмы обозначали переход ко второму периоду его творчества. После того как в поэмах «Бесплодная земля» (1922) и «Полые люди» (1925) поэт запечатлел страшный распад личности в современном ему буржуазном мире, он стал прилагать

---

[1] Playwrights on Playwrighting. N. Y., 1960, p. 43.
[2] Там же.

усилия к выработке некоей позитивной платформы. «Наверное, слишком соблазнительно сказать, что «Бесплодная земля» и «Полые люди» были для Элиота его «Адом», а вслед за тем в его стихотворениях запечатлевались круги «Чистилища»; но такое наблюдение, пусть и само собой напрашивающееся, быть может, действительно характеризует и цели Элиота, и то, что он успел сделать», — писал прогрессивный американский критик Ф. О. Маттисен[1].

Одним из кругов элиотовского «чистилища» стала и его пьеса «Убийство в соборе» (Murder in the Cathedral, 1935).

К началу 30-х годов складывается очень сложная и не поддающаяся однозначному определению идеологическая и эстетическая концепция Элиота. Непримиримо-обличительным характером первых поэм, усилиями по восстановлению живых форм англоязычного стиха Элиот сумел привлечь на свою сторону многих представителей передовой литературной молодежи того времени, в том числе и марксистски настроенной[2], но при этом все очевидней становилась его эволюция вправо. С 1928 года он пропагандирует англо-католицизм и монархизм. Многочисленные эссе Элиота по проблемам философии, политики и литературы свидетельствуют о его реакционных идеях. В центре его концепции оказалось представление о человеческой культуре как о феномене, носящем исключительно абстрактный, духовный характер. Отвергая роль экономики, основополагающие функции он отводил этике, которую, в свою очередь, сводил к вере. Истолкованные в теологическом духе моральные законы Элиот и поставил в центр своей драматургической эстетики.

В его взглядах переплетались отголоски интуитивизма А. Бергсона с нормативными идеями. Элиот пропагандирует закон меры, который наряду с догматами христианской этики кладет в основу общественно-эстетических воззрений. В эссе «Четыре драматурга-елизаветинца» он писал: «Главный порок английской драмы от Кида до Голсуорси состоял в неограниченности реалистических целей... Суть в том, что произведение искусства должно иметь внутреннюю согласованность, что художник обязан сознательно или бессознательно провести круг, границы которого ему не следует нарушать; с одной стороны, материалом всегда является

---

[1] *Маттисен Ф. О.* Ответственность критики. М., 1972, с. 248.

[2] См.: *Мортон А. Л.* От Мэлори до Элиота. (Гл. «Т. С. Элиот в моей жизни»). М., 1970.

действительня жизнь, с другой стороны, абстрагирование от действительной жизни есть необходимое условие создания произведения искусства»[1].

Трагедия Элиота «Убийство в соборе» создавалась по заказу устроителей религиозного Кентерберийского фестиваля. Сразу следует напомнить, что в дальнейшем она вышла далеко за рамки трагедий, исполняемых во время религиозных празднеств. «Убийство в соборе» — одна из популярных пьес западноевропейского театрального репертуара. Постановку трагедии Элиота неоднократно возобновлял в Народном театре Франции Жан Вилар, а в 1972 году критика писала о постановке пьесы в Королевском Шекспировском театре. Это единственная современная стихотворная драма на английском языке, привлекшая столь длительное внимание, причем оно не могло быть продиктовано религиозной проблематикой как таковой. В нашем литературоведении предпринималась попытка объяснить успех «Убийства в соборе» наличием в пьесе общечеловеческих мотивов. М. Гринберг считает, что Элиот «написал трагедию мученичества, до сих пор трогающую сердца»[2]. Но, думается, в данном случае дело не только в общечеловеческой притягательности конфликта элиотовской драмы.

Т. С. Элиот обладал большим поэтическим талантом. Идеи же его принять невозможно. И хотя, по нашему мнению, его как драматурга нельзя поставить в один ряд с величайшими мастерами (как это делают английские и американские буржуазные критики), болезненно-противоречивые метания Элиота вскрывают всю глубину кризиса западной интеллигенции в период между двумя мировыми войнами, показывают, насколько пагубным было отречение от идеалов революционного переустройства общества. Р. Х. Томас, один из современных критиков-марксистов писал: «Конечно, Элиот — это такой поэт, чьи достижения мы не можем игнорировать. Нам незачем стремиться умалять все его поэтические достоинства только потому, что он чтит реакционные социальные и политические взгляды»[3]. Действительно, Элиот-художник сказал и о таких вещах, какие замалчивал Элиот-реакционер и мистик.

---

[1] *Eliot T. S.* Selected Essays.N. Y., 1959, p. 93

[2] *Гринберг М.* Драматургия Т. С. Элиота. — В сб.: Современный зарубежный театр. М., 1969, с. 120

[3] *Томас Р. Х.* Культура и Т. С. Элиот. — В сб.: Общественные деятели Англии в борьбе за передовую идеологию. М., 1954, с. 278.

В трагедии «Убийство в соборе» бросается в глаза противоречие между сложнейшей и временами туманной символикой и трезвой беспощадной идеей утраты иллюзий, необходимости кары за все преступления буржуазного мира против человечности. Параллельно развиваются мотивы возрождения через смерть и невосполнимости смерти человека.

Действие пьесы происходит в декабре 1170 года в Кентербери. Элиот возвращает нас к истории жизни и смерти архиепископа Томаса Бекета, убитого в соборе по приказу короля Генриха II Плантагенета и не противившегося убийцам. В отличие от Ж. Ануя, также обращавшегося к этому сюжету[1], Элиот не сделал попытки дать колоритную картину жизни средневековой Англии. Если Ануй счел необходимым подробно (хотя фактически и неточно) обрисовать образы церковных деятелей той поры, английских и французских феодальных баронов, любовниц короля, крестьян, то Элиот очень скуп в отборе действующих лиц, а индивидуальные психологические характеристики, за редким исключением, отсутствуют. Герои его пьесы сгруппированы по какому-либо одному определенному признаку: это Священники, Рыцари, Искусители, Служители, Вестник и Хор. В безличном списке персонажей выделяется лишь одно имя: архиепископ Томас Бекет. Верный своему принципу меры, а также способу «очерчивания круга», Элиот намеренно не хочет расширять рамки действия, которое спроецировано вглубь.

Истолкование идеи, ради которой Томас Бекет идет на смерть, у Элиота следует признать гораздо более глубоким, чем у Ж. Ануя. Выбор сюжета и возвеличение одинокой смерти человека, конечно, свидетельствует о некоем родстве пьес, и все же смысл трагедий у двух писателей различен. Парадоксальная ситуация: писатель, использовавший массу ярких деталей, оказывается гораздо менее достоверным, чем другой, развернувший лишь несколько символических образов.

В какой степени поведение Бекета-церковника, по мысли авторов, соответствовало, во-первых, его идеалам (и каковы эти идеалы?) и, во-вторых, идеалам народной массы? Советский исследователь творчества Ануя Л. Зонина верно подмечает, что в драме «Томас Бекет» «высота Бекета — высота благородного жеста, вознесенного сценической площадкой над уровнем жизни и человеческих страстей...

[1] Пьеса «Томас Бекет» (1959).

Снизошла ли на Бекета благодать, некое озарение? Нет. Пришел ли он к выводу, что интересы церкви — интересы его народа, и что защита ее прав — защита справедливости? Нет»[1]. В то же время завязка элиотовского «Убийства в соборе» приводит к мысли о важности поведения Бекета для народа, что настраивает на восприятие самой смерти как подвига. «Семь лет я не жил здесь, семь лет в нищете и боли страдал мой народ», — говорит Бекет[2]. А до непосредственного появления главного героя Вестник рассказывает о ликующем народе, который приветствует прибывшего из Франции архиепископа.

Тема связи страдания Бекета со страданием народным конкретизируется в сцене проповеди, где герой, косвенно отвечая на многократно повторенные вопросы Священников: «Что он принес нам, мир или войну?», — трактует значение одного из ключевых слов всей пьесы, слова «мир» (peace): «Теперь вдумайтесь в значение слова «мир». Не кажется ли вам странным, что ангелы провозгласят Мир, когда люди постоянно гибнут на Войне и боятся Войны? ...Как бы мы с вами сегодня понимали Мир? Английское королевство в мире с соседями, бароны в мире с королем, глава семьи считает мирные доходы у мирного домашнего очага, его лучшее вино припасено для друга, а жена поет детям колыбельную...» (32—33). Вывод Бекета таков: поскольку нет истинного мира на земле, поскольку враждуют бароны и королевские кони топчут крестьянские поля, его страна нуждается в мученике, т. е. человеке, «который более ничего не желает лично для себя, даже славы быть мучеником», и он, Томас, тогда на пороге смерти обретет мир душевный, покой и гармонию страдальца. В таком повороте конфликта отчетливо видна параллель с мифом о смерти Иисуса Христа, но все же сводить жизнь Томаса Бекета сугубо к поиску «божественного», как это делают некоторые буржуазные литературоведы, неправомерно. Параллель Томас Бекет — Христос в данном случае имеет художественный, а не теологический смысл, она лишь придает дополнительную обобщенность образу героя.

Образ Томаса Бекета и трагическое в «Убийстве в соборе» основаны на устремлении конфликта в современность. О современном звучании языка трагедии писала

---

[1] *Ануй Ж.* Пьесы. М., 1969, т.2, с. 622—623.

[2] *Eliot T. S.* Collected Plays. L., N. Y., 1961, p. 40. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

В. В. Ивашева[1]. Сам Элиот однажды намекал, что он писал «Убийство в соборе» как антинацистскую пропагандистскую вещь. Если допустить, что последнее имело место и писатель действительно стремился в этом ключе представить конфликт своей драмы, все же приходится признать, что его субъективное устремление не получило ясного отражения в тексте. В отличие от трагедии Ж.-П. Сартра «Мухи», также имеющей крайне обобщенный и мифологизированный конфликт, пьеса «Убийство в соборе» не воспринималась современниками как произведение прямо антифашистское. Указывая на современность ее звучания, следует иметь в виду скорее актуальность темы моральной ответственности каждого человека за неисчислимые беды народов. Именно в таком плане «Убийство в соборе» продолжает оказывать влияние на английскую драматургию.

Трагедия Элиота писалась в тот позорный период западноевропейской истории, когда буржуазные правительства фактически потворствовали созданию человеконенавистнических фашистских режимов в Италии, Германии и других странах. Уже в конце 20-х годов Элиот писал о зарождении фашистской идеологии на страницах журнала «Крайтирион». В драме Элиота объективно звучит призыв к гуманизму, протест против диктаторства. Заблуждение писателя сказалось в представлении о фашизме как о заразе всемирной, коснувшейся цивилизации еще много веков назад. Однако нельзя не видеть и прозорливости Элиота, в 1935 году указавшего на мещанина как на основную опору антигуманизма и культа насилия. С этой точки зрения раскрываются и слабые и сильные стороны изображения народа в «Убийстве в соборе».

Ключевую роль в трагедии играет Хор женщин из Кентербери. Трактовка образа Женщины у Элиота в корне отличается от трактовки Дж. Синга, Б. Шоу, Ш. О'Кейси. Если у Синга («В сумраке долины»), Шоу («Пигмалион» и «экстраваганцы»), О'Кейси («Юнона и павлин», «Петух-денди») Женщина выступает обычно как положительный герой, носительница оптимизма и жизненной силы, то в «Убийстве в соборе» Женщина олицетворяет всечеловеческое, согласно Элиоту, тяготение к спокойствию и мещанскому уюту. Поэтому «всеобщее чувство», которого, по мнению Йетса, не хватает современной драме, получилось

[1]См.: *Ивашева В. В.* Английская литература. XX век, с. 190.

у Элиота довольно мрачным. Хор женщин, отражающий чувства простого народа («мы бедные, бедные женщины Кентербери...»), выполняет функции антипода. Влекомый неясной силой, Хор приходит к собору и *поневоле* становится свидетелем убийства любимого им Бекета. Хор — воплощение моральной косности. Хор уговаривает архиепископа смиренно вернуться во Францию. Семь лет — период отсутствия Бекета — спокойно существовали женщины, они «хотя бы жили...»

Были угнетение и роскошь,
Были нищета и распущенность,
Была кой-какая несправедливость.
И все же мы жили,
Жили, хотя бы жили... (15)

На образ Хора возложены важнейшие эстетические функции. Драматург писал: «Хор служит связующим звеном между действием и зрителем; он интенсифицирует действие, эмоционально отражая его, так что мы как зрители видим происходящее двойственно, наблюдая эффект на других людях...»[1] В этом Элиот видел заимствование из греческой трагедии. Но кроме того, на Хор возложена еще одна крайне важная задача: он создает «музыку трагедии». Кентерберийские женщины *с горечью* осознают себя неспособными на высокие порывы, они полны возвышенной скорби. Введение эпически-размеренных хоровых повторов, плавный ритм стиха в хоровых плачах создают высокую торжественную настроенность. На этом пути Элиот достиг целостного, на редкость концентрированного художественного эффекта. Ритму в драме он всегда отводил большое место. Это видно уже из драматического фрагмента «Суини-агонист» (1926—1927), где джазовый ритм пародийно воспроизведен в стихе.

В первом акте «Убийства в соборе» выражено глубокое возмущение Элиота принципом моральной инертности человека в буржуазном мире, и неизбежность смерти героя выступает как следствие преступления всех людей. Церковники обрисованы в драме как мелкие и подлые душонки. На фоне ничтожных, словно раздавленных фигур Священников, не способных преодолеть свой ужас перед лицом деспотии, сталкиваются совесть Томаса Бекета и бесчестие Рыцарей, орудий в руках тирана. Трусливый лепет Священников сопоставляется Элиотом с программой мещанского прозябания, какую исповедовал Хор.

---

[1] Цит. по кн.: *Jones D. E.* The Plays of T. S. Eliot. Toronto, 1965, p. 52.

Священники *(они тоже в панике).*

Мы спасены. Мы спасены.
Ворваться они не посмеют.
Ворваться они не смогут.
Нет у них такой силы,
Мы спасены. Мы спасены.

Томас. Распахните двери!.. (45).

Но борьба за гуманизм сплетается у Элиота с апологией англо-католицизма. И первый и второй акты не имеют отношения к религиозным проблемам, но в обоих случаях автор «приделывает» религиозную концовку, пропагандируя идею бога. Обращение к ней было продиктовано неверием в возможность слияния интересов личности и народа, неверием в прогресс. Так, в эпизоде с явлением Искусителей три первых Искусителя обнажают перед зрителем метания обыкновенного земного, слабого человека, а четвертый Искуситель низводит Бекета до уровня «раба божия». Тупик, в котором оказывается герой Элиота, не желающий «даже славы быть мучеником» (ею соблазнял Бекета четвертый Искуситель), — мнимый, надуманный тупик. Реакционность мировоззрения Элиота здесь очевидна. Примерно то же самое происходит и в финале второго акта. Резким перебоем стилей, сменой возвышенных плачей и монологов прозаической по форме и по смыслу речью Рыцарей (убивших Бекета), выведенных в качестве типичных современных носителей британского «здравого смысла», использованием брехтовского принципа очуждения героев (Рыцари «выходят из образа» и комментируют свое собственное поведение) Элиот предельно приближает пьесу к современности.

Трагедия одинокой души проецируется здесь на современный Элиоту мир, мир наживы, лжи и безумия. «Трагедию создают не несколько безумцев (это общеизвестно), а коллективное безумие, возникающее на гребне событий»,—писал Г. Козинцев в книге о трагедии Шекспира[1]. Пространство трагедии в «Убийстве в соборе», праисторическое и вселенское в первом акте, во втором очерчивается настоящим, «угрожает стать будущим». Вопрос четвертого Рыцаря: «Кто убил архиепископа?», — еще одно обвинение, брошенное автором, вопрос этот сводит воедино обличение мещанства и обличение буржуазной «свободы», которое Элиот проводил с начала пьесы. И вновь параллельно

[1] *Козинцев Г.* Пространство трагедии. М., 1973, с. 37.

с обличительными репликами драматург завершает пьесу речитативом Хора, прославляющего рождение нового святого в Кентербери.

В сущности, точка зрения Хора (по расчету автора или независимо от него) в финале приобретает даже положительный смысл, и этим в какой-то степени снимается трагичность финала. Так мистицизм Элиота лишает драму исторической перспективы, противоречит ее актуальности, стремится размыть социальную раму конфликта. В силу двойственности своего мировоззрения драматург не сумел с истинно трагедийным пафосом бороться за гуманистическое начало.

«Убийство в соборе» осталось лучшей драмой Элиота, ибо здесь трагическая ситуация, сложившаяся в Западной Европе в 30-х годах, все же получила, хоть и нечеткое, отражение. В дальнейшем и столь половинчатая позиция Элиота была им утрачена, что вызвало заметное ослабление художественных достоинств его произведений. Крах положительного идеала привел к окончательному разрушению жанра трагедии.

Следующая пьеса Элиота «Семейная встреча» (The Family Reunion, 1939), в которой он пытался рассмотреть проблемы «святого» на материале современной английской жизни, временами выглядит автопародией. Сам Элиот, конечно, не ставил цели осмеять собственные поиски в сфере потустороннего, однако вполне отдавал себе отчет в том, что его философия и этика все заметнее удаляются от реальности. В «Семейной встрече» речь идет о трагикомической несовместимости мещанских понятий с поисками потустороннего, возвышенного, «мессия» в современном обществе выглядит достаточно нелепо.

Сам драматург считал, что в поэтическом отношении «Семейная встреча» — лучшая его пьеса, однако у нее не совсем удачная конструкция. С первой частью данного утверждения никак нельзя согласиться, если даже признать незаурядные достоинства отдельных сцен «Семейной встречи»[1]. В драмах, последовавших за «Убийством в соборе», Элиот пытался сохранить удачно найденный однажды трагедийный стиль: в них и торжественно-плавные монологи, и Хор, и явления Эвменид, но конструкция их,

---

[1] Даже те английские и американские критики, которые сочувственно относились к религиозным исканиям Элиота, не признают достижением его пьесы, написанные после «Убийства в соборе».

употребляя его же выражение, «не совсем удачная». Одна из основных причин неудачи художника в драмах 40—50-х годов, заключалась в его идейной слепоте, не позволившей увидеть положительного героя вне стен аристократических гостиных. Когда в «Семейной встрече» Агата и Мэри под занавес задувают свечи на праздничном пироге и сцена погружается во тьму, это воспринимается как символ элиотовского погружения во мрак пессимизма.

Поиски Элиота были продолжены Кристофером Фраем. Пьеса К. Фрая «Первенец» (The Firstborn, 1946) отчетливо воплощает экзистенциалистские представления о «трагическом бытии».

Фрай — высокоодаренный писатель, это признают все критики. Он находил в современной критической литературе и в театре многих ценителей, среди них таких авторитетных, как Джон Гилгуд, Лоуренс Оливье, Джон Уитинг. Но слава его была недолговечной, она скорее возникла вследствие бедности английского репертуара после второй мировой войны. Уже в конце 50-х годов драматургия Фрая стала удобной мишенью для нападок театральных критиков, выступающих вместе с «осборновцами» и скептически оценивающих всю драму между двадцатыми и шестидесятыми годами. Последняя пьеса Фрая «Короткая мантия» была опубликована в 1961 году и вызвала язвительные отклики критика К. Тайнена, справедливо указавшего, что после «Оглянись во гневе», после Уэскера, Болта и Дилени «Короткая мантия» безнадежно старомодна, и вряд ли хоть один режиссер заинтересуется ею. Действительно, пьеса не обрела сценической жизни.

Эволюция драматургии Фрая поучительна тем более, что и в 60-е годы многие слабые стороны эстетики этого драматурга отнюдь не были изжиты. Изучение жанров показывает, что и некоторые представители «новой волны» продолжают нести груз ошибок, которые в свое время не позволили Фраю достичь подлинных художественных высот.

В «Первенце» Фрай ставит важную проблему сочетания борьбы против единоличной тирании с борьбой за утверждение гуманистической философии.

Действие драмы происходит в отдаленном прошлом, во времена властвования египетского фараона Сети II, однако, подобно тому, как один из героев пьесы царевич Рамзес начинает размышлять о будущем, только вспоминая прошлое, К. Фрай на материале истории Древнего Египта

создает произведение, в котором пытается поставить и решить важные современные проблемы. В пьесе, начатой незадолго до второй мировой войны, ощущается предчувствие схватки сил гуманизма и освобождения с диктатурой и насилием. Соблюдая принцип символической двуплановости, Фрай стремился создать трагедию с философским подтекстом.

Основные мотивы пьесы возникают уже в первой сцене — это мотивы отчаяния, разрушения личности, мотивы сопряжения власти и смерти. Когда поднимается занавес, над дворцом фараона и колоссальной пирамидой (символ власти) проносится крик боли умирающего — это погиб один из рабов на строительстве монумента фараону. Первый акт пьесы, написанный с незаурядным мастерством, свидетельствует о подлинном трагедийном пафосе. Власть фараона особенно нестерпима для иноплеменных народов, находящихся под пятой его владычества. В стране начинает ощущаться недовольство и стремление к освобождению. Если Сети закрывает глаза на страдания простых людей и отстаивает законы династического правления, то его бывший военачальник Моисей, выходец из угнетенного египтянами народа, пытается противопоставить тирании фараона законы жизни и борьбы за освобождение. В финале первого акта Моисей произносит обличительный монолог, направленный против кровавого господства династии, и предрекает неизбежность ее гибели. Первый акт содержит предпосылки к созданию трагедийной структуры. Но эти предпосылки в дальнейшем не получили полного развития.

В пьесе Фрая несомненно сказалось идейно-художественное влияние поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля».

Что за звук высоко в небе
Материнское тихое причитание
Что за орды лица закутав роятся
По бескрайним степям спотыкаясь о трещины почвы
В окружении разве что плоского горизонта
Что за город там за горами
Разваливается в лиловом небе
Рушатся башни
Иерусалим Афины Александрия
Вена Лондон
Призрачный

(Пер. А. Сергеева)

— писал Элиот, и пьеса Фрая служит как бы развернутой иллюстрацией этого отрывка из поэмы. Преступления фараона навлекли на страну беды: мор, саранчу, град,

длительное затмение. Во втором и третьем актах герои действуют на фоне картин опустошительного и погруженного во тьму мира, в котором, как говорит фараону царевич Рамзес, «светятся лишь горящие окна человеческих глаз». Пророчества Моисея во втором акте приобретают мистическую силу.

Драма выдает ужас писателя перед битвами второй мировой войны. Видно, что Фраю было в сущности безразлично, победит ли фашизм или победят силы прогресса: ведь мир, изображенный в «Первенце», «подобен пьяному, который во тьме стоит с ключом перед своей дверью и не может ее открыть». По мере развития действия пессимизм концепции становится все более самодовлеющим: с точки зрения драматурга терпят поражение равно и носители философии смирения (Мириам, Анат), и проповедники единоличной власти (Сети, Шенди), и сами бунтари против этой власти. Кульминационным пунктом борьбы Моисея против фараона становится смерть едва ли не самого человеколюбивого и симпатичного героя — юного Рамзеса, оказавшегося жертвой сверхъестественных сил, покаравших Египет. Так вместо преодоления ужаса смерти в финале пьесы звучит тема вечного, неизбежного и бессильного страдания людей, слишком слабых для того, чтобы выдержать удары судьбы в обезумевшем мире. Смерть Рамзеса иллюстрирует мысль Фрая о том, что, поскольку борьба за свободу неизбежно приносит смерть, такая борьба внушает страх.

Фрай безусловно не был способен указать какой-то путь к преодолению противоречий исторического развития. Это нашло отражение и в эстетическом своеобразии его драматургии. Нечеткость критериев, подмена фактора общественной борьбы фактором неизбежности душевных мук одинокой личности приводит к утрате художественной цельности. Задуманная в жанре трагедии пьеса «Первенец» демонстрирует малоудачную попытку развить в художественном произведении тезис о «трагическом уровне бытия». Трагическое в пьесе выступает как неизбежное качество всякой человеческой жизни. «Первенец» не содержит и той доли очищения, катарсиса, которая есть в элиотовском «Убийстве в соборе».

Глубоко знаменательно, что после «Первенца» Фрай в особенно интенсивный период творчества (конец 40-х—начало 50-х годов) не предпринимал попыток создать трагедию, предпочитая ей религиозную драму и легкую ко-

медию. Обращение к религиозной драме было закономерным следствием дальнейшего углубления пессимизма драматурга, который проявился уже в начале творческого пути.

Проблема трагедии в драматургии «новой волны»

С начала 60-х годов и до последнего времени в англо-американском литературоведении и театроведении, в критике резко возрастает интерес к проблемам трагедии.

По мнению известного искусствоведа и критика Кеннета Тайнена, время трагедии окончательно миновало, жанр сегодня неуместен, ибо в современной действительности нет места трагическому чувству. Тайнен ценит в драме иронию, сатиру, гротеск. Силу современного театра он видит в том, что герои пьес поднимаются до способности к формированию, преобразованию среды, а также и своей собственной судьбы. «Радикальные социальные реформы враждебны трагическому чувству, — писал он на страницах журнала «Обсервер» в 1961 году, — поскольку они предлагают альтернативы поражению...» Тайнен апеллирует к могуществу человеческого разума: «Сегодня трудно найти такой аспект человеческого страдания (вне области медицины), для которого политики, психиатры, психологи не смогли бы подыскать по крайней мере предположительного разъяснения».

Взгляды К. Тайнена на искусство театра, как прежде всего боевое и преображающее, свидетельствуют о его преклонении перед учением Бертольта Брехта, заслуженно снискавшего в Англии 60-х годов самую широкую популярность. В одной из программных статей Брехт заметил: «...современный нам мир может быть отображен в театре, но только если подходить к нему как к миру, который можно изменить»[1]. Следует, однако, помнить, что Брехт в то же время оставил нам великолепные образцы трагедийной драмы: пьесы «Мамаша Кураж», «Добрый человек из Сычуани». Сила таланта большого художника состояла и в его даре видеть быстротечность современной жизни, и в глубоком умении философски осмыслить необходимость диалектического взаимодействия личности с ходом истории, судьбы нации и судеб мира. Поэтому в «Мамаше Кураж» он с такой мощью сумел показать трагедию народа, избравшего неверный путь на историческом перекрестке,

---

[1] *Брехт Б.* О театре. Сб. статей. М., 1960, с. 69.

а в пьесе «Добрый человек из Сычуани» проанализировал трагическую подоплеку жизни отчужденной личности. В отличие от своего английского почитателя Брехт не абсолютизировал историческое движение. Многие его пьесы представляют собой точный слепок судьбы человека или нации, фиксацию определенного момента (часто исполненного трагического содержания) на фоне движения. Другое дело, что разительные противоречия мира не виделись ему как вечные и непреодолимые. В XX веке «человека уже нельзя показывать как жертву, как объект неизвестного, но раз навсегда данного окружающего мира», — писал Брехт.

Литературоведы-марксисты всегда придавали и продолжают придавать большое значение вопросу поиска в художественном произведении радикального, революционного разрешения социального конфликта. К. Тайнен испытал воздействие марксистской литературно-эстетической мысли. Многие его статьи о пьесах драматургов «новой волны» сыграли на Западе большую положительную роль. Между тем в истолковании трагедии с Тайненом трудно согласиться.

Тайнен доказывает: «Смерть коммивояжера»[1], например, не трагедия... Что в конечном итоге убивает Вилли Ломена, так это экономическая несправедливость, которая излечима, в то время как болезни, от которых бедствует Эдип, — нет». Американская действительность, данная в «Смерти коммивояжера» через восприятие затравленного маленького человека, в самом деле может быть преобразована, но Вилли Ломен, тысячи таких, как он, бесправных американцев погибнут, так и не разрешив своих мучительных сомнений, разуверившись в человечестве. Хорошо известно, что непреложным законом искусства является воплощение общего посредством особенного, закономерного посредством случайного. Рассмотрение данного диалектического взаимодействия заставляет отвергнуть тезис о снятии трагических противоречий в искусстве. А. А. Карягин прав, отмечая, что идея абсолютной детерминированности чужда реалистической драме[2]. Такой вывод сделан на основе теории отражения, разработанной В. И. Лениным. Если следовать по пути К. Тайнена, то неизбежным окажется признание правомерности лишь одной разновидности трагедии: трагедии судьбы, рока. И тогда громадный исторический

---

[1] Пьеса Артура Миллера *(Б. В.)*

[2] См.: *Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

смысл трагедийного творчества В. Шекспира, например, останется непонятым. Закономерно, что в своих ярко написанных статьях о постановках пьес Шекспира в Англии Тайнен трактует шекспировские трагедии достаточно узко, иногда находя возможными прямые сопоставления «Короля Лира», «Отелло» с пьесами С. Беккета, а это в принципе неверно, потому что трагическое у Шекспира чуждо идее абсурда жизни.

Если теория К. Тайнена является в некотором смысле особым феноменом современной английской эстетики, то взгляды на трагедию драматурга Джона Уитинга отражают наиболее общепринятую в среде английских писателей точку зрения.

Д. Уитинг выступил со статьей «Время для трагедии» (статья Тайнена называлась «Не время для трагедии»), где оценил позицию «таких людей, как Тайнен, всегда веривших в большую силу искусства», как «пораженчество в высшей степени». Могут ли социальные реформы, спрашивает известный драматург, «предложить альтернативу смерти, таинству любви, измене или чувству личной опустошенности, —всему, что является материалом трагедии?.. Можно задать такой вопрос? Имеет ли в виду мистер Тайнен, что во времена Эдипа существовали какие-то сверхъестественные силы, которые сегодня не существуют? Что с ними произошло? Они стали разумными под воздействием рационализма? Нет. — И слава богу». Впадая в противоположную крайность, но так же, как и Тайнен, опуская исторический критерий в оценке жанра, Уитинг резюмирует: «Трагедия не инструмент для достижения социального добра. И отлично. Трагедия людей в том, что они люди». Очевидно, что Уитинг близок к позиции многих теоретиков экзистенциализма, в частности А. Камю, М. де Унамуно. Установка Уитинга на социальную бесполезность трагедии является пессимистическим выражением его неверия в общественный прогресс. Трагическое понимается на уровне крайней драматизации сознания. Уитинг тяготеет к утверждению тотального трагизма человеческой жизни, что не позволяет последовательно разрешить в драме проблемы современности.

В середине 50-х годов Д. Уитинг первым из драматургов «новой волны» пытался создать образцы «чистой» комедии и трагедии. Начинавший свою писательскую деятельность за несколько лет до того, как была поставлена пьеса Д. Осборна «Оглянись во гневе», Уитинг на первых порах

испытывал влияние Кристофера Фрая, бывшего тогда лучшим из пишущих драматургов.

И хотя его пьесы не обладают необходимой для этапных пьес широтой идейно-эстетического диапазона, все же Уитинг действительно значительный мастер драмы.

Пьесы Уитинга по концепции спорны и противоречивы, в них отражена слабость его эстетики, лишь частично преодоленная драматическим талантом. Лучшие из них: «Походная песня» (The Marching Song, 1954) и «Дьяволы» (The Devils). «Дьяволы» Уитинга были впервые поставлены в феврале 1961 года, а несколькими месяцами позже увидела свет рампы пьеса Р. Болта «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), известная советскому читателю (написана в 1960 году). В июне 1961 года зрители Англии и Франции увидели и премьеру пьесы Д. Осборна «Лютер» (Luther). Эти три пьесы, все написанные на историческом материале, были тем не менее попытками осмысления трагического в современной жизни. Они выделяются как заметная веха в истории английской литературы.

В лучших пьесах Уитинга видна оригинальная творческая манера. Тем не менее метод его и здесь не во всем оригинален. Идейно-эстетическая зависимость от концепций А. Камю, Т. С. Элиота и К. Фрая в них значительно слабее, но по-прежнему ощутима, поскольку Уитинг остался на позициях экзистенциалистской философии.

В центре каждой из драм Уитинга поставлена судьба бесконечно одинокого, мятущегося человека, находящегося в кризисной жизненной ситуации. Акцентировано внимание на жизни души, дается сложнейший и мастерски выполненный психологический орнамент. Портрет героя обрамлен портретами второстепенных персонажей, выступающих носителями государственных порядков или воплощающих застывшие общечеловеческие моральные каноны. Личность, с одной стороны, и огромный враждебный лагерь государства, всего мира — с другой. Личность от рождения скована, не свободна, она совершает ошибки, и общество карает ее, но тогда личность как бы перерождается и стремится к познанию самых прекрасных истин, к постижению справедливости и единственной цели — к познанию смысла жизни, и тогда общество вторично становится на ее дороге и убивает ее.

В. В. Ивашева, отметившая талант Уитинга в книге «Английская литература. XX век», высоко оценила острую постановку в его пьесах «проблемы нонконформизма».

Отрицая общественный прогресс в прошлом и настоящем буржуазного мира, драматург тем не менее верит в прекрасные устремления человека и пытается противопоставить их «лживой морали современного Монстра-Демагога».

Вызывающе резок конфликт пьесы «Походная песня». Главным героем здесь выступает военный преступник, бывший генерал Руперт Форстер, много лет отбывавший тюремное заключение и теперь возвратившийся в ставший незнакомым, непривычным мир. Посетивший Форстера канцлер Кадмус, олицетворяющий тип современного беспринципного буржуазного политика, в прошлом друг и покровитель Форстера, предлагает ему покончить жизнь самоубийством. Кадмус и подобные ему, сами виновники преступного кровопролития, боятся, что прежде близкий им Форстер ныне может скомпрометировать их «безупречную» политическую репутацию. Форстер в данном случае является жертвой. Уитинг конечно далек от того, чтобы выступать в защиту военных преступников — гуманизм писателя не вызывает сомнения — ситуация его драмы скорее символическая.

Обнажение внутреннего механизма ненавистного драматургу «современного монстра» — буржуазной политической машины, составляет сильную сторону пьесы. Драматург исследует возможные варианты «пограничной ситуации», проверяет способность Руперта Форстера к активному протесту и обличению. В своем стремлении к максимально всестороннему освещению проблемы Уитинг иногда отказывается от плавного развития характера. В пьесе присутствует элемент заданности, схемы, проистекающий из понимания трагизма как извечного, искони присущего человеку состояния.

В своих поисках истины писатель не желает взглянуть на героя исторически. Осознание Форстером его трагической вины (убийство подростков из детской колонии) не дано в контексте разоблачений определенной реакционной политической силы. Армия Форстера нигде прямо не названа фашистской, хотя параллель напрашивается сама собой. Ошибка Форстера, поверившего человеконенавистническим призывам политических гангстеров, подается как обобщение некоей ошибки всех людей, а душа генерала, исковерканная муками совести, — как символ души человека западного мира. Для Уитинга человек — «это как армия, ударная группировка. Каждый имеет растянутые линии коммуникаций. Для кого-то это слабость, для кого-то сила, в

зависимости от мужества. Линии протянуты к другим людям, местам, идеям...». И основная связующая линия — любовь. «Пока эта линия не перекрыта, — говорит Форстер, — мы обязаны жить»[1]. Присоединяясь к словам героя, Уитинг проводит и горькую мысль о том, как часто люди ошибаются в себе и окружающих, не замечая под налетом мечтаний о гуманности и любви грязного житейского подтекста. В течение многих лет своего заключения утром и вечером Форстер с чувством наслаждения слушал из окна своей камеры песню козопаса. Он не понимал ее слов, но в однотонной песне для него содержался как бы пульс бытия, «акт веры». Лишь в беседе с капитаном Херстом, прибывшим «помочь» ему покончить с собой, Форстер узнает о мерзком содержании песни пастуха-скотоложца. Пессимизм концепции Форстера, разделяемый во многом и автором, основывается на том, что каждое увлечение человека — лишь новая камера его вечной огромной тюрьмы. Ни любовь юной Дидо, ни поддержка близких не могут спасти Форстера. Он был погребен под тяжестью своего безверия еще до того, как пустил себе пулю в лоб.

Поражение Форстера следует расценивать и как поражение писателя, односторонне и узко поставившего вопрос о поисках справедливости. К сожалению, и в дальнейшем творчестве, видоизменив позицию бунтующего героя, еще более возвысив его над средой, Уитинг упрямо следовал своему тезису о неизбежном одиночестве человека. В «Дьяволах» (пьеса создана по мотивам романа Олдоса Хаксли), наиболее яркой и впечатляющей драме Уитинга, он обратился к известным историческим событиям во Франции XVII века, к процессу по делу священника Урбена Грандье. Пьеса «Дьяволы», которую критики объявили едва ли не лучшей английской драмой 60-х годов, свидетельствует как о продолжении напряженных поисков положительного героя, так и о дальнейшей тенденции к углублению пропасти между героем и народом. Смутное время 30-х годов XVII века не случайно приковало внимание Уитинга. Темные средневековые понятия о человеческой душе доминируют в драме, собственно представляя собой и авторское credo. Если «Походную песню» следует назвать драмой интеллектуальной, ибо в ней человек подвергается исследованию с точки зрения критериев разума, то в «Дьяволах» Уитинг прежде всего заставляет содрогаться от диких

[1] New English Dramatists-5, L., 1962, p. 222.

кошмаров. И пусть драматург уверяет, что он сам испытывает отвращение к жестокости, пусть его симпатия всецело на стороне гордого мученика Урбена Грандье, все же слишком настойчиво повторяются сцены самоистязания исступленных монахинь, массового сексуального экстаза, удовлетворения маниакальной страсти к извращениям. Даже наиболее возвышенный мотив пьесы, запретная любовь Грандье к красавице Филип, развивается в русле представлений о раскрепощении тела как единственной свободе, даруемой любовью. «А ведь была такая смелость в любви, а, Филип, — задумчиво вопрошает Грандье. — Все те летние ночи. Какими бесстрашными мы были, лежа с тобой вдвоем. Мы смеялись, когда просыпалось животное. А теперь оно пожрало нас»[1].

Отчасти схематизируя взаимоотношения героев, можно сказать, что в «Дьяволах» Уитинг создал некий единый образ живого существа, причем одна его часть воплощает низменные побуждения человека, интеллектуальную неразвитость (Нинон, Филип, орудие Ришелье Лабордемон, сестра Жанна, хирург и аптекарь, безымянные монахини и прихожане); другая, олицетворением которой выступает Урбен Грандье, — это воспаленная совесть и блеск интеллекта. В подобной двуликости и заключено, согласно автору, зерно трагического.

Викарий собора св. Петра в городке Лудэне близ Парижа, Урбен Грандье проходит в драме определенный путь развития. Закономерность центрального конфликта заключается в том, что духовный рост Грандье дан одинокой яркой линией на однообразном житейском поле. Первоначально Грандье искал возвышения над мещанской серостью и церковным мракобесием в своих многочисленных связях с женщинами. Затем его взор обратился к богу. «Да, я слишком хочу соединиться с богом... — размышляет герой. — Я мертвый человек, обреченный жить». Однако и этот путь неизбежно заканчивается поражением. Во втором акте Уитинг последовательно ведет героя к познанию того, как прекрасна реальная, земная жизнь. Вершиной эволюции являются думы Урбена Грандье о сыне: «Я создал бога! — восклицает он. — Я создал его из воздуха и света, из дорожной пыли, из пота на руках, из грязи и золота, из воспоминаний о женских лицах, из великих рек, из детей, из рабочих, из прошлого, настоящего, будущего,

[1] New English Dramatists-6. L., 1963, p. 164.

и еще неизвестного. Я создал его из страха и отчаяния. Я все собрал в этот могучий акт, все, что знал, видел и понял... Мою греховность, самонадеянность и суетность, мою любовь, мою ненависть, похоть. Наконец я добавил душу и создал бога. И он получился великолепным...»[1]

Грандье показан как глубоко честный и морально чистоплотный человек. Уитинг заставляет относиться с симпатией и к ошибкам героя, ибо они в конечном счете продиктованы поисками истины. Многие откровения Грандье объективно раскрывают его гуманизм, сострадание к обездоленным. В данном случае Уитинг следует общепринятой исторической версии, сложившейся и в работах историка Мишле и в романе де Виньи «Сен-Мар». Однако и у Мишле и у де Виньи Грандье фигурирует в качестве политической жертвы, в то время как в «Дьяволах» героя приводит к гибели скорее его духовное возрождение, о политической же стороне дела говорится глухо и вскользь, это не интересует драматурга. Сама принципиальность Грандье рождает ненависть со стороны властей. Политические интриги выступают лишь как повод к расправе слепой и страшной силы над прозрением. Слава о красивом, умном и речистом священнике из Лудэна разнеслась далеко. В одном из женских монастырей полубезумные от умерщвления плоти монахини во время своих массовых оргий представляют являющегося к ним по ночам искусителя — сатану в облике красавца Грандье, и власти организуют процесс против независимого священника.

В «Дьяволах» нашел отражение взгляд Уитинга на трагедию как на общечеловеческий конфликт страстей, добра и зла. Попытка создать «чистую» трагедию очевидна. Но драматург оказался не в силах добиться высокого трагического очищения. Смерть героя в финале пьесы не становится вехой на пути к победе добра. Надежды Грандье эфемерны, заветы расплывчаты. «Грех идет к прощению. Человек — к любви», — заявляет он. Гораздо большее впечатление оставляют описания пыток, самой изуверской казни, жадного любопытства толпы. Уитинг создал мрачную драму жестокости и одиночества.

Роберт Болт переносит читателя и зрителя в Англию времен Реформации и делает свидетелями жизни и смерти великого гуманиста сэра Томаса Мора. Действие пьесы

---

[1] New English Dramatists-6, p. 183.

начинается в 1530 году, за пять лет до смерти Мора, явившейся итогом его конфликта с королем Генрихом VIII.

Как и «Дьяволы» Уитинга, «Человек на все времена» не историческая пьеса в строгом смысле слова. Из нее нельзя узнать даже того, что Мор написал «Утопию», благодаря которой его имя дошло до нас. Драматург не ставил перед собой задачу вскрыть исторические причины антиримской политики Генриха VIII, жертвой которой оказался Мор, поддерживающий папство. «Действие пьесы кончается в 1535 году, — заявил Болт, — но написана пьеса в 1960-м, и если в постановке одна дата должна обязательно преобладать на другой, то пусть это будет 1960 год. Я очень хочу, чтобы именно он завладел сценой».

Смерть Томаса Мора, как она показана Болтом, — это трагедия стоицизма. Исторические события драматург поставил с ног на голову, выдвинув на первый план то, что фактически было лишь внешним поводом для вражды Мора с королем. Мор не дал согласия на освящение любовной связи короля с фрейлиной Анной Болейн. Можно резонно заметить, что Генриху совсем не обязательно было развестись с прежней женой, чтобы обладать фрейлиной, ведь фрейлина могла быть (или уже была) простой любовницей. Действительно, Р. Болт совершает малоприметную подстановку: вместо политических сил он сталкивает в драме нечистые страсти Генриха с неколебимым стоицизмом Мора. Король и его канцлер *не могут* дышать одним воздухом, они антиподы по своим жизненным принципам. Один рассматривает жизнь как выгодную для себя игру, другой — как движение к познанию добра и справедливости.

Поведение Мора получает в пьесе особую значимость еще и потому, что герой осознает себя не выдающейся личностью, но рядовым членом общества, а принципиальность — нормой жизни. Болт указывал: «Он (Мор. — *Б. В.*) был человеком, близким нам в том, что у него не было склонности к героизму, которая обнаружилась как следствие событий, также близких нам». Освещению этого аспекта Болт уделяет много места. В беседе с дочерью Мор так поясняет причины своей решимости умереть.

Маргарет. Тогда получается, что, избрав путь страданий, вы избрали себе путь героя?

Мор. Это очень тонко. Но посмотри... Если бы мы жили в государстве, где добродетель была бы выгодна, здравый смысл приносил бы нам добро, а

жадность делала бы нас безгрешными, на этой счастливой земле, которая совершенно не нуждается в героях, мы жили бы подобно животным или ангелам. Но так как в действительности скупость, зло, зависть, гордость, лень, похоть и глупость обычно приносят пользу и оставляют далеко позади скромность, целомудрие, стойкость духа, справедливость и мысль, и чтобы быть человеком, нужно делать выбор, — вот почему мы, очевидно, и должны оставаться стойкими, даже рискуя быть воспринятыми в качестве героев»[1].

Томас Мор любит людей и видит человеческие слабости. Он не осуждает ни дочь, ни жену, ни зятя. Кажется, было бы естественно в его положении озлобиться на род людской, рассуждающий о его героизме, не желающий следовать по его пути. Мор понимает, что не всякий может найти в себе силы для большой борьбы. Но тот, кто находит их, — преступник, если ими не воспользуется!

Несмотря на большое типологическое сходство, пьесы Болта и Уитинга не следует считать явлениями одного порядка. Болт создал характер более высокий и мудрый. По сравнению с Мором гуманизм замкнутого и затравленного Грандье выглядит мельче, а концепция бунта отдает анархизмом. Сама смерть Мора, которая, как и в «Дьяволах», является кульминацией драмы, производит мощное очистительное воздействие. Мор с достоинством принимает публичную смерть, отвергнув яд, предложенный Норфолком, и сказав палачу: «Друг, не бойся своего дела, ты отсылаешь меня к господу». Момент гибели Мора — в то же время и момент рождения героя. Об этом прекрасно говорил А. Аникст: «Неужели только смертью можно отстоять свое достоинство? Только кровью и гибелью доказывать, что ты Человек? И когда стихает этот порыв, рождаемый неистребимым чувством самосохранения, когда снова видишь перед мысленным взором лицо Томаса Мора, понимаешь: он тоже хотел жить, имея в тысячу раз большее моральное право на это, чем ты. У него хватило душевных сил, чтобы умереть за свои убеждения... А я, а вы?»[2]

С образом Мора сливается высокое трагическое начало произведения. Образ оказался наделенным необыкновенной силой воздействия. Могучий оптимизм Мора отодвинул на

---

[1] New English Dramatists-6, p. 101.
[2] Искусство кино, 1968, № 1, с. 159.

задний план другие аспекты драмы. Трагедия Болта стала действительно крупным событием театральной жизни.

Между тем смысл пьесы не исчерпывается героизмом Т. Мора. Необходимо отметить и наличие еще одного важного персонажа, названного автором Common Man (Простой человек). Это человек старше среднего возраста, с хитрым благожелательным лицом, любитель мрачноватого юмора. Он многолик и в различных сценах выступает то слугой, то трактирщиком, то председателем суда присяжных, то палачом. Образ Простого человека выполняет важные функции. Свободная композиция «Человека на все времена» оказалась возможной лишь благодаря введению такого условного героя. Приемы преображения Простого человека (переодевание, чтение по книге, обращения к зрителю) в сочетании с удачной системой смены декораций привели к тому, что Болтом была создана своеобразная по структуре пьеса.

Открывая представление, Простой человек говорит: «Шестнадцатый век — век Простого человека... Как и все другие столетия». Простой человек хитер и расчетлив. Его философия выражена в пословице: «Лучше жить крысой, чем умереть львом». Он является антиподом Мора, причем Болт даже имел ввиду «сделать его привлекательным». Болт предлагает считать Простого человека символом всех людей, не истолковывая определение common в смысле «человек из народа». Зрители же воспринимали образ исключительно как воплощение *простого народа*, равнодушного к идеям и мещански-самодовольного. Протесты драматурга не могли помочь делу. Грубовато-простонародные обороты речи, мужицкая фигура, плебейский юмор героя неизбежно принуждали рассматривать его представителем трудовых низов. Поэтому можно с полным правом говорить об ограниченности социально-политических взглядов писателя, который с большим мастерством создал образ омерзительного приспособленца, но перенес черты его на весь народ.

Образ Простого человека породил резкие споры. В. В. Ивашева предложила название пьесы Р. Болта понимать как обозначение обывателя. Она писала о пессимистическом звучании пьесы[1]. В. В. Ивашева верно предосте-

---

[1] См.: *Ивашева В. В.* Английская литература. XX век, с. 443.

регла от однозначного подхода к пьесе. Некоторая двусмысленность, нечеткость позиции Болта очевидны. Но все же первостепенную роль в пьесе играет Томас Мор, он ее главный герой. Если же говорить о заглавии, то, как явствует из эпиграфов к драме, Болт понимал под «человеком на все времена» именно Мора.

Если пьесу Болта можно охарактеризовать как трагедию героического стоицизма, то осборновский «Лютер» — скорее трагедия слабости. История возвеличения и последующего нравственного падения вождя Реформации Мартина Лютера оказалась на редкость благодатным материалом для Джона Осборна, который здесь, как и в других своих драмах, взирает на человека как на существо с неукротимым стремлением к преображению мира, но фатально отягощенное непосильным грузом моральных комплексов.

В «Лютере» засверкали новые грани таланта Осборна. После «Оглянись во гневе» это самая сильная его пьеса. В ней проявилось умение драматурга так слить историю и современность, что насущные проблемы психологии и нравственности получили ранее недостававшую им рельефность и даже особую законченность, ибо в «Лютере» мятущаяся незаурядная личность поставлена в рамки конкретной общественной борьбы, находится под гнетом огромной ответственности, чего всегда недоставало «современным» пьесам Осборна.

Трагическое в жизни современного человека Запада представлено в «Лютере» как следствие глобального несовпадения закономерностей жизни души и жизни общественной. Композиция драмы и отразила в первую очередь такое несовпадение. Взволнованно-искренние, подчас полубредовые монологи брата Мартина, ищущего утраченное внутреннее единство, протестующего против рутины католицизма, и эпическое многоголосие самых различных общественных слоев; выдержанные в экспрессионистской манере картины одинокого молитвенного экстаза и ученые диспуты, иронически отраженные на ярких многоцветных панно, установленных на сцене; взрыв народного негодования и высвобождение душевной энергии Мартина. И в конечном счете ярость монаха-проповедника ломается о каменную стену одиночества как игрушечное копье, а окровавленный труп крестьянина на авансцене предстает итогом духовной немощи Лютера. Народ находится в непрестанном борении за социальную справедливость, Мартин же — «один и против себя», и основной мотив его

поступков — поиск «потерянного ребенка», болезненное и неутолимое желание гармонии.

Действие драмы Осборна охватывает 25 лет — с 1506 по 1530 год, т. е. Мартин Лютер показан в самый напряженный период своей деятельности: от поступления в монастырь и первых проповедей до ухода с политической арены. Первый и второй акты представляют собой развернутую экспозицию. В первом акте драматург не спешит «показывать» историю, все его внимание поглощено внутренним миром брата Мартина, его размышлениями о суровости монастырского устава, о том, что непрестанные посты испортили желудок. В ремарке ко второму акту драматург указывал: «Интерьеры первого действия стремились выразить внутренний мир человека, зажечь среди темноты яркие, говорящие вещи. Теперь отдельные предметы приобретают более условный, более общий — и менее индивидуальный характер. Масштаб раздвинулся... карикатура сменяет портрет»[1]. Текст второго акта максимально насыщен историческими деталями и проблемами. Два акта словно представляют собой два плана драмы: морально-психологический и общественно-исторический, сталкивающиеся в первой сцене третьего акта (совещание в Вормсе). Ей Осборн отводит крайне важное место. Уже в финале, вспоминая себя в Вормсе, где он дал решительный отпор наглым притязаниям Рима и казалось бы обрел долгожданное равновесие, Лютер говорит маленькому сыну: «Видел бы ты меня в Вормсе! Я был тогда совсем вроде тебя, словно опять научился играть, играть при всем народе, как нагое дитя» (264).

В кульминационной стадии драмы Осборн подводит зрителя и читателя к той черте, у которой остановились и Болт и Уитинг. Образ одинокого стоика обретает величие, когда Лютер произносит проповедь, адресуясь к немецкому народу и одновременно страстно мечтая о личном счастье: «Мне вручили вот эту бумагу. Хочу рассказать о ней. Бумагу эту вынесли из отхожего места, называемого Римом... От бумаги разит брехней как гнилью из европейского болота... Господь сказал мне: уходи с этого кошачьего пира! Господи! Вдохни в меня силу. Вдохни, как дышит лев в пасть мертворожденного львенка. Ведь не мое — твое дело решается. Ты слышишь меня, господи? Или ты умер? Умер?! ...Господи, мне страшно. Я ребенок, потерянный

---

[1] *Осборн Джон.* Пьесы, с. 214. Далее ссылки на это издание в тексте.

ребенок. Я мертворожденный. Вдохни в меня жизнь, господи...» (243—244).

Финал же пьесы ведет дальше, чем это было в произведениях Болта и Уитинга, представляя собой суровый анализ ограниченности одинокого бунтарства.

Если индивидуализм Джимми Портера выглядел сравнительно безвредным, то эгоцентризм Лютера обнаружил преступные последствия. Образ Лютера в этом смысле служит предупреждением всем современным индивидуалистам, замкнувшимся в «одиночной камере своей шкуры» (выражение Теннесси Уильямса). Большой интерес представляет отклик Джона Уитинга, усмотревшего в образе Лютера отвратительные черты фашизма: «Лютер — это яркий пример человека, вынесенного обществом на поверхность в момент кризиса. Поставленный в положение, когда слова его разносятся далеко, такой человек начинает верить, что он больше, чем есть на самом деле... Он боится, что социальные силы, которые создали его, его же уничтожат. Тогда он предает их, как Лютер крестьян, или поносит, как Гитлер немецкий народ в последние дни войны».

Тем не менее Осборн и в «Лютере» оказался неспособным занять последовательно объективную позицию. Автор сочувствует слабости Мартина и в чем-то его оправдывает. Последние беседы Лютера с фон Стаупицем и Катериной, его внутренние монологи заметно снижают разоблачительный пафос, имея целью пробудить новую симпатию к герою. Таким образом, социальная значимость трагедии вновь выглядит ослабленной. Осборн вкладывает в уста героя пьесы одну из центральных мыслей трактата Лютера «О рабстве воли», полемически заостренного против трактата Эразма Роттердамского «О свободе воли». Человеческую волю исторический Лютер уподоблял вьючному животному, которое седлает бог или дьявол, и бедное существо бредет туда, куда его погоняют. Хотя Осборна нигде не упрекнешь в извращении исторического факта, финал его пьесы дисгармоничен. Навязчивые идеи Лютера о рабстве воли не получают полного опровержения. Автор осуждает их, но ничего им не противопоставляет.

Впрочем, даже такое половинчатое осуждение вызвало раздражение консервативных английских обозревателей. Появление актуальных разоблачительных мотивов в речи Рыцаря, представляющих шаг вперед в идейной эволюции Осборна, было воспринято рецензентами буржуазных газет как неуклюжая и опасная идея.

При всей ценности поставленных проблем и незаурядном мастерстве писателей попытки Уитинга, Болта и Осборна возродить жанр английской трагедии оказались замкнутыми в узкий круг субъективно-идеалистических представлений о жизни. Когда-то всесторонне развитая Шекспиром, трагедия ныне отражает лишь один их аспектов острого идеологического кризиса, охватившего буржуазный мир. Неколебимое у античных трагиков, неколебимое и у Шекспира чувство гармонического единства вселенной, целостности человеческого устремления оказалось разорванным, утраченным. Соответственно оказалась утраченной и та перспектива истории, которая сообщала трагедиям грандиозно-оптимистическое звучание. Вне исторической перспективы утрата гармонии была неизбежной. Ведь «шекспировская гармония, собственно, и есть тот шекспировский оптимизм, о котором у нас так много и охотно толкуют... Она выражает убеждение поэта, что извращенность мира — еще не последняя истина о нем, что какие бы фантомы и фетиши ни господствовали в истории людей, в этой истории все же главная истина — общественный человек и его деяния. Оттого шекспировские катастрофы имеют очистительный смысл»[1].

Уже во второй половине XIX века с появлением ранних предэкзистенциалистских учений философы заметили опасность утраты гармонии, расщепления сознания. В 1871 году Ф. Ницше выступил с идеей возвращения трагедии «духа музыки». По его мнению, тенденция «теоретического оптимизма», идущая от Сократа, губит трагедию. Понимая под трагедией лишь ее древнейшую форму, древнеаттическую, Ницше проповедовал возврат к «дионисийскому утешению». Однако, выдвинув тезис о возрождении наивного материализма в условиях XIX века, Ницше пришел к чистому идеализму, к иррационализму и реакционному романтизму, к реакционнейшему учению о «возрождении немецкого мифа». Учение Ницше, конечно, не могло стать и не стало основой для перерождения трагедии.

В современную эпоху трагедия нуждается не в «дионисийском утешении», а в крепкой спаянности драматической коллизии с передовыми идеями, с ярким социальным анализом, с моралью века революционных переворотов. Между тем и в «Человеке на все времена» Болта и особенно в «Дьяволах» Уитинга социальный анализ следует признать

---

[1] *Берковский И. Я.* Литература и театр. М., 1969, с. 453.

весьма слабым. Основой сходства данных произведений является как раз установка на некий вакуум, искусственно созданный вокруг героев. На первый взгляд этот вывод можно подвергнуть сомнению, ведь оба драматурга тщательно следят за верностью исторических деталей: оборотами речи, костюмами, именами действующих лиц (они часто перекочевывали в пьесы из документальных источников) и т. п. Но обилие исторических реалий отнюдь не создает истинного исторического фона, поскольку драматурги затемняют *закономерности* исторического развития, искусственно схематизируют взаимоотношения классов. Особенно ярко это видно по тому, как изображаются народные массы. Говоря точнее, как Уитинг и Болт, так и Осборн тяготеют к выведению на сцену не народа, а скорее толпы, которая выполняет функции инертной однородной массы, заполняющей пустоту между одиноким и гибнущим героем и страшными силами подавления, пребывающими на вершине государственной иерархии. Отсюда у Болта — образ Простого человека, одновременно обнаруживающего честность и лживость, ум и глупость, равнодушие и тупую жестокость. Мора приговаривает к смерти парламент, но казнит его Простой человек! Идентичные функции выполняют в «Дьяволах» слившиеся в один образы хирурга и аптекаря, день за днем ведущих летопись «грехов» Урбена Грандье и с равнодушным удовлетворением наблюдающих его агонию. Несколько сложнее дело обстоит в «Лютере» Осборна. Пьеса напоминает многоцветную мозаику. Картина за картиной переносят читателя и зрителя из темной монастырской кельи на шумную людную площадь, из Виттенберга в Эрфурт, из Аугсбурга в Рим. Осборн создает десятки выпуклых, отлично обрисованных персонажей, в пьесе вереницей проходят горожане, крестьяне, бродяги, доносится многоголосие повсеместной яростной борьбы. Но развитие темы народа и в «Лютере» подчиняется отмеченной выше тенденции. В сцене разгрома народного движения раскрывается вся бездна лютеровского эгоцентризма, конфликт «католичество—лютеранство» сразу отодвигается на задний план, вытесненный внутренним конфликтом Мартина. «Я один. Я один и против себя», — вспоминается одна из первых реплик драмы. Действие развернуто таким образом, что страшная внутренняя трагедия Мартина, по мысли Осборна, должна показать всю второстепенность горя народного, жизни народной, зависимой, по Осборну, от нюансов

сознания Лютера, непостижимых для простых людей, не всегда, впрочем, до конца ясных и самому герою.

Замкнутость героя в мире субъективных побуждений — основной постулат этих писателей. Жизнь героя трактуется ими лишь как предельно косвенное отражение общественного бытия, как способ самовыражения. Язык души нередко противопоставляется языку действительности. В трагедии, созданной драматургами «новой волны», сам исторический предмет спора, первоначально формирующий конфликт, оказывается, в конце концов, не таким уж и важным.

Таким образом, трагедия «новой волны» ставит в центр *символическую ситуацию* противоборства разума честного человека с ударами судьбы, воплощенной либо в насилии государства и его аморального закона, либо в темных силах, скрытых в подсознании самого человека. Анализ общественной борьбы фактически отсутствует, объект протеста ускользает, растворяется.

В финале трагедии Б. Шоу «Святая Иоанна» героиня восклицает: «О боже, ты создал эту прекрасную землю, но когда же станет она достойна принять твоих святых? Доколе, о господи, доколе?» Мука Жанны Бернарда Шоу, ее душевная боль разделяется героями пьес Уитинга, Болта, Осборна, и в этом видна перекличка двух поколений английских писателей. В то же время Шоу пытался преодолеть безумие окружающего мира, противопоставив ему волевой и могучий народный характер, — и в большой степени ему это удалось; у драматургов же «новой волны», ставших свидетелями непомерно затянувшегося духовного кризиса, наряду с мотивами протеста звучат и плохо скрытые мотивы отчаяния после бесплодных поисков выхода, сказывается скептическое отношение к простому народу как главному носителю общественного прогресса. Таким носителем они признают выдающуюся личность. В какой-то мере это можно понять как отражение объективно сложившейся в Западной Европе исторической ситуации. Трагедия «новой волны» выступает, таким образом, в качестве документа эпохи, и тем не менее гораздо более многосторонние достижения художников были бы возможны, находись они на пути оправданных оптимистических поисков.

Трагедии Д. Ардена и Э. Бонда

Своеобразными мастерами трагедии зарекомендовали себя Джон Арден и Эдвард Бонд. Исследователи не склонны

ставить их имена в один ряд, может быть, по причине неповторимости творческого почерка драматургов. Но в плане жанровой типологии их пьесы соприкасаются многими гранями, и время делает это все более очевидным.

Драматурги предпочитают конструирование пьесы вокруг поэтического образа. Наиболее четко об этом сказал Арден: «Что меня глубоко волнует, так это проблема перевода конкретной жизни сегодняшнего дня в поэзию, которая одновременно будет иллюстрацией этой жизни и будет погружать ее в историческую и легендарную традицию...»[1] При этом способы поэтического «погружения» у драматургов различны, как различна и стилистика их метафор.

Ардена и Бонда объединяет жгучий интерес к природе человека, стремление анализировать глубоко скрытые, даже примитивные ощущения и инстинкты в связи с современными проблемами. Пафос творчества Ардена и Бонда — в разрушении, а отнюдь не в возведении непроницаемой преграды между личностью и процессами мировой истории. Социально-философский оптимизм Ардена и Бонда, выразившийся, правда, только в их лучших пьесах, позволил им подняться до создания трагедий, во многом не схожих с трагедиями Болта и Осборна. Но каждому из них свойственны заблуждения, свои, подчас неразрешимые, противоречия.

Основой арденовского театра стала ориентация на песню и балладу. Это обстоятельство часто объясняли воздействием на Ардена брехтовской техники. Прав, однако, исследователь его творчества А. Кеннеди, заметивший, что Брехт «не столько прямо повлиял (на Ардена. — *Б. В.*), сколько сыграл роль медиатора», облегчив Ардену возврат к песенно-балладной традиции. Арден выступил пропагандистом английской уличной баллады XIX века.

Известность Ардену принесла трагедия «Пляска сержанта Масгрейва» (Sergeant Musgrave's Dance, 1959). Действие отнесено в 70-е годы XIX века. Трое солдат и сержант, дезертировав из колониальной армии, прибывают в шахтерский городок, охваченный забастовкой. Они привозят не только винтовки и пулемет, но и скелет рядового Билли Хикса, в прошлом жителя этого города. Цель сержанта — «переложить вину на виновных», публично проклясть войну и зажечь огонь возмущения среди рабочих.

---

[1] The Encore Reader. L., 1965, p. 125.

Пьеса густо насыщена балладами и фрагментами баллад. Более того, социальная тема приобретает философскую глубину именно в силу того, что традиционные мотивы баллады заложены в основу конфликта[1]. Оба плана, конкретно-социальный и поэтико-философский, рождаются одновременно в первой сцене пьесы и в дальнейшем неотделимы, что создает редкостную драматическую гармонию. Ядром конфликта является не только столкновение солдат с властями, борьба за сердца и умы шахтеров, но и столкновение поэтических тем: темы кроваво-алой розы и зеленого дерева.

Арден широко использует характерную для баллады резкую цветовую гамму. Город шахтеров показан в контрасте угольно-черного с белизной выпавшего снега. Суровая проповедь Масгрейва — это, как говорит один из солдат, «прямые черные буквы, никакой мазни». Прозвище Масгрейва — Черный Джек. Мундиры солдат алые: «Мы в бегах, в красной форме, в этом черно-белом угольном краю». Алый цвет солдатского мундира становится основой для кристаллизации поэтической темы розы.

Лодочник *(злорадно)*. Гм-гм, я когда молодым был, говорили — секут. Хлысть, хлысть, хлысть! Ух, здорово больно! Знаешь, как их тогда называли, солдат-то? А?

Спарки. Уж я знаю, как солдата обозвать можно.

Лодочник. А вот эту кличку не знаешь, бьюсь об заклад. Ха! Алые цветочки — вот как! Нравится? Хлысть, хлысть, хлысть! Расцветают алые цветики, здорово?[2]

Образы солдат изначально ассоциируются с кровью, судьба их трагически предрешена, и драматург подтверждает это логикой событий. Когда экстатическая речь Масгрейва разносится среди ошеломленной толпы рабочих, появляются драгуны и срывают замысел сержанта-бунтаря. Торжествует, по словам Пастора, «высший ра-

---

[1] Для английской баллады характерны «повторения, стойкие эпитеты, припев, архаизирующий язык и слог, чтобы передать настроения таинственные, углубленные, полные музыкальной значительности и лирической настроенности. Этим трудно выразимым и трудно уловимым переживаниям традиционная, четкая и строгая форма баллады сообщила формальную твердость и стойкость» (*Жирмунский В. М.* Английская народная баллада. — В кн.: Английские и шотландские баллады. М., 1973, с. 103).

[2] *Арден Джон.* Пьесы. М., 1971, с. 9.

зум», а на деле — бесчеловечная тирания. Но не менее важно для Ардена противоречие пуританского ригоризма Масгрейва и любви к жизни, неискоренимой в простом народе. Опасным антагонистом сержанта становится Энни. Черным буквам и алому мундиру она предпочитает ветки «зеленой ивы» на шляпе возлюбленного.

Масгрейв выступает в пьесе догматиком, который все рассчитывает «в соответствии с логикой». Он пытается убедить себя и других, что даже смерть товарища «несущественна». В этом сказывается неоправданно недоверчивое отношение Ардена к идейно-политическим доктринам. Масгрейв — враг официальных властей, но, подобно Пастору и Мэру, он тоже за «высший разум», за библию. И лишь подвиг Масгрейва, идущего на смерть из протеста против милитаризма, искупает его ригоризм. Завершающая пьесу баллада Эттерклифа о «злой розе» и зеленом яблоке продолжена итоговой репликой солдата: «Нас-то повыше любой яблони вздернут, сержант. Как думаете, может, с наших косточек тоже сад начнется?» Мотив крови и мотив жизни сливаются воедино, и в судьбе сурового сержанта приоткрывается главное: боль за человека, живая сила любви, таившаяся под шелухой догмы. Духовное просветление Эттерклифа, мечта о «саде» сообщают трагедии философскую перспективу.

Важно и то, что Масгрейв в финале не одинок, то, что рядом с ним духовно выросший Эттерклиф. Этим выражено отрицание фаталистического восприятия борьбы трагического героя.

«Пляска» — самая многогранная пьеса Ардена. В других произведениях писатель более однолинеен. Столкновения природных сил, инстинктов человека с установлениями цивилизации (в «Пляске» это лишь одна из линий) Арден показывал особенно охотно, что позволяет говорить о близости его к экспрессионистической традиции. Такой тип конфликта впервые оформился у Ардена в комедии «Живите, как свиньи» (Live Like Pigs, 1958) и позднее лег в основу трагедии «Последнее прости Армстронга» (Armstrong's Last Goodnight,1965). Ардена занимают необычные, колоритные герои, носители жизненной силы. В пьесе «Живите, как свиньи» это цыган по прозвищу Черноротый, старуха-цыганка Старая Карга. В «Армстронге»—действие этой пьесы происходит в Шотландии XVI века — это представители мятежного клана Армстронгов во главе с Гилноки[1].

[1] Пьеса навеяна балладой «Джонни Армстронг», опубликованной в «Оксфордской книге баллад».

Образ Гилноки — едва ли не лучший у Ардена. По верному замечанию критика Хеймана, «ни Роберт Болт, ни Джон Осборн — никто из писателей, пытавшихся работать над историческими сюжетами, — не обладает таким историческим воображением, как Арден»[1]. История духовного просветления и страшной смерти непокорного лэрда Гилноки проходит перед зрителем на фоне картин дикой и своенравной жизни, уже бессильной перед натиском хитроумных политиканов, чувствующих себя хозяевами нарождающейся эпохи. Как говорит дипломат Линдсей, Гилноки «бьется, он всем своим темным нутром хочет разумного и осуществимого решения». Гилноки запятнал себя чужой кровью, но Арден показывает его в момент, когда герой «придумал новую песню», слов которой он еще не знает, но уже слышит мелодию. Арден *доверяет природе человека*, призывает вслушаться в ее голос. С презрением обличая убийц Джона Армстронга, рыцарей политической интриги, писатель говорит в финале устами Линдсея: «Смотрите, какими дорогами проходит бесчестие, учитесь знать, как и когда нужно уберечься и не ступить на любую из этих дорог».

Стремление прийти к чисто рациональному, снять с трагических событий оболочку таинственности резко отличает пьесы Ардена от трагедий Болта и Осборна. Своеобразие жанра арденовских трагедий определяется не только особым поэтическим видением, но и некоторой близостью их рационалистической системе «социальной» драмы.

Э. Бонд создал себе известность в 1965 году пьесой «Спасенный» (Saved). Действие «Спасенного» происходит в трущобах южного Лондона, где, как показывает Бонд, свирепствует безработица, царит невежество. Молодые люди говорят на невнятном жаргоне и называют друг друга именами-кличками: Пит, Майк, Пэм, Лен, Фред. Главные герои — молодой парень Лен и работница Пэм. Бонд показывает историю их недолгой связи, измену Пэм, ослепленной страстью к товарищу Лена Фреду. Пэм становится матерью, но судьба ребенка мало ее заботит. Однажды, придя в раздражение от равнодушия Фреда, Пэм бросает коляску с ребенком в парке, и группа молодчиков, среди которых находится и Фред (вероятный отец ребенка), забивает младенца камнями. Фред оказывается в тюрьме.

---

[1] *Hayman R.* John Arden. L., 1968, p. 3.

Пэм по-прежнему предпочитает его и отвергает любовь Лена. Более того, она полагает, что Лен явился причиной всех несчастий, ибо стоял между нею и Фредом и этим вызвал вспышку ненависти Фреда, который считал Лена отцом ребенка. Лен противится разрыву с Пэм вначале из жалости к ребенку, потом — из сострадания к бессердечной и глупой, но одинокой и несчастной Пэм. Несмотря на издевательства Пэм, Лен остается возле нее.

Очень существенно, что стремление Лена остаться возле Пэм продиктовано не страстью к ней, а решением спасти ее, хоть он и не знает, как именно это сделать. Тема привязанности к недостойной женщине объединяет пьесу Бонда с романами С. Моэма («Бремя страстей человеческих») и Ч. Сноу («Пора надежд»), но в отличие от героев этих романов Лен не становится рабом своего чувства.

В «Спасенном» не соблюдается один из основных принципов трагедии: пьеса не завершается смертью героя. Как и в произведениях Ардена, у Бонда всегда существенно рационалистическое, просветительское начало, в «Спасенном» связанное с образом Лена. Тем не менее, пьеса Бонда весьма близка трагедии.

В предисловии к пьесе Бонд писал о «трагическом эдиповом фоне». Согласно его трактовке, «сцена убийства ребенка показывает Эдипа в разнузданной атавистической ярости»[1]. Бонда следует понять таким образом, что роль Эдипа в его пьесе отведена группе молодых садистов, которые в силу духовной слепоты и убожества не ведают, что творят.

Античная идея рока преобразуется у Бонда в конкретную причинно-следственную связь. Драматург достигает конкретности прежде всего посредством особой организации речи персонажей, которые способны выражать лишь фрагменты неосознанных побуждений, неоформившихся чувств.

L e n.	Wass yer name?	(Как теа звать?)
P a m.	Wass yourn?	(А теа?)
L e n.	Len.	(Лен)
P a m.	Pam.	(Пэм)
L e n.	O. (11–12)	(О.) И т. п.

Именно невнятный жаргон помогает Бонду лепить образ неразвитого существа, запутавшегося в тенетах мелочных

[1] *Bond E.* Saved. L., 1966, p. 8. Далее в тексте указаны страницы издания.

и жестоких желаний. Тема «власти тьмы» реализуется и в сценическом колорите, лейтмотивах, деталях. Все основные события пьесы происходят в сумерках. В полутьме знакомятся Лен и Пэм. Вечерний парк — место зверского убийства ребенка. Поздними вечерами Пэм обрушивает на Лена потоки брани. Лен говорит: «Мне бы хотелось встать завтра утром и что-то ясно понять. (...) Ночью я ничего не знаю». Лен охвачен «властью тьмы», но это единственный из персонажей, кто хочет ее рассеять. От начала до конца пьесы Лен находится в предчувствии прозрения. Остальные персонажи отвечают на его вопросы однозначно: «я забыл», «я не знаю, что делаю», «все такие». Углубляя впечатление слепоты, Бонд подчас находит на редкость выпуклые детали. Так, во время убийства ребенка младший из молодчиков Колин в радостной растерянности от чего-то необычного не видит камня, чтобы схватить его и ударить: «Куда подевались все камни?»

Лишь финал пьесы перечеркивает ее темный колорит. Яркое воскресное утро, герои занимаются уборкой квартиры и в продолжение длительного времени... молчат. Способен Лен, проснувшись, «что-то ясно понять?». Бонд предоставляет решить это зрителю. Бонд писал: «Он (Лен. — *Б. В.*) живет среди людей наихудших и безнадежных (вот смысл финала) и не отворачивается от них. Не могу вообразить оптимизма более крепкого, определенного и честного» (7). Вероятно, в своей первой пьесе Бонд не ставил задачу интеллектуального анализа, его конечная цель — поэтизация ощущения надежды.

Пьеса Бонда вызвала самые разноречивые толкования. В защиту драматурга выступил Л. Оливье, согласно которому «нужно иметь мужество и смотреть эту пьесу». Бонд в пьесе ведет речь не только о жестокости. Главной фигурой является, без сомнения, Лен. Он показан тихим, не слишком броским человеком. Образ Лена интересен и по-своему нов. Как носителя трагического стоицизма Лена следует рассматривать в одном ряду с героями пьес Осборна, Уитинга, Болта. И в то же время он совсем не похож на своих предшественников. Бонду свойственно неприятие «сильной» личности в любом ее варианте. Бондовский стоик ничем не хочет напоминать «суперменов». Он как тип противостоит им, исполняя свою незаметную миссию. И если цель Мора — соблюдение высокого принципа, то Лена — помощь реальному человеку. Это скромнее, у́же, но и конкретнее. Именно с веры в маленькое, крошечное начинается оптимизм Бонда.

В связи с этим следует, вероятно, толковать и название пьесы. Оно полисемантично. Saved можно перевести в различных комбинациях числа и рода: «Спасенный (ая), (ое), (ые)». Автору все равно, какая из комбинаций будет избрана; он утверждает: хоть мир и жесток, и почти всегда бывает спасено. Нет никаких оснований говорить об иронничности названия пьесы вслед за М. Эсслином.

Трагедия «Лир» (Lear, 1972) созданная после трагикомедии «Узкая дорога на дальний север» (1968), где писатель блестяще освоил технику чисто условного местного колорита и монтажа хронологических пластов и перешел к анализу актуальных философских и политических проблем, некоторыми чертами резко отличается от «Спасенного». Пьеса о Лире написана с незаурядной художественной силой, и на сегодняшний день является лучшим творением Бонда. В предисловии к «Лиру» нет имени Шекспира. Бонд ссылается на Холиншеда и Джеффри Монмаута, свидетельствующих о том, что «Лир жил в 3100-е годы от сотворения мира. Он правил 60 лет...» Но, несмотря на это, несмотря на значительное несходство фабул «Короля Лир» и «Лира», можно рассматривать пьесу Бонда в качестве «скрытой» интерпретации шекспировской трагедии, потому что проблемы, поднятые Бондом, берут начало не у Холиншеда, а у Шекспира.

В пьесе Бонда выступают король Лир, две его дочери Бодис и Фонтанель, лорд Уоррингтон, враги Лира Корнуэлл и Норт, Корделия, множество солдат, крестьян и др. Солдаты, впрочем, вооружены винтовками, тюремный врач, вызывающий ассоциации с фашистскими «медиками» концлагерей, оперирует при свете электрических ламп, а дочери Лира получают фотографии своих возлюбленных по почте.

Король в первых сценах пьесы — это жестокий, энергичный государственный деятель. Делом своей жизни Лир считает строительство стены вокруг государства, он убежден, что делает это во имя своего народа: «Моя стена сделает вас свободными». Лир приказывает расстрелять ни в чем не повинного рабочего с целью устрашения саботажников. Интересы короля, отождествленные с интересами государства, выше жизни или смерти человека — такова логика Лира. Дочери пытаются остановить отца, убеждая его в нелепости затеи со стеной, ведь те, кого Лир считает своими врагами, Норт и Корнуэлл, скоро станут их мужьями. Лир проклинает дочерей, а после их бегства объявляет

им войну. Лир слышит только свой голос, которому втори залп расстрела. Внутренняя глухота короля заставляе вспомнить шекспировского Лира, только бондовский Ли превосходит своего предшественника жестокостью.

В предисловии к пьесе Бонд заявил, что считает насили самым страшным пороком западного мира: «Я пиш о насилии так же естественно, как Джейн Остин писал о нравах. Насилие формирует наше общество и владеет им и если мы не остановим насилие, у нас не будет будущего Люди, не желающие, чтобы писали о насилии, не желают чтобы писали о нас и о нашем времени. Было бы аморальн не писать о насилии... Агрессии придан статус морали а мораль стала формой насилия... Нет нужды вдаваться в пессимизм и смирение, и моя пьеса не об этих вещах. Мы не нуждаемся в планировании будущего, мы нуждаемс в методе перемен»[1].

Бонд, таким образом, не просто ориентируется н жестокие сцены у Шекспира, а стремится достичь актуаль ности в показе прозрения своего короля Лира, его отказа от насилия, колоссальной живучести эгоизма и властолюбия.

Дочери Лира Бодис и Фонтанель первоначально выступают как бы в роли шекспировской Корделии, они протестуют против самодура-отца. В ходе войны положени меняется. Дочери захватывают власть, войско Лира разбито, и тут оказывается, что наставления короля не забыты его дочерьми. Бодис и Фонтанель с особой жестокостью пытают пленного лорда Уоррингтона. В ход идут вязальные спицы, которыми протыкают уши, острые каблучки женских туфелек, которыми растаптывают руки. С приходом сестер к власти в стране ничего не меняется. Сестры приказывают восстановить стену, которую уже начал разрушать. Бодис и Фонтанель теперь вызывают ассоциации с Реганой и Гонерильей.

Откуда же у человека страсть к жестокости? Пытаясь ответить на этот вопрос, Бонд полемизирует с Шекспиром. Он показывает, что Бодис, получившая неограниченную власть, тем не менее не свободна в своих решениях. Общественное положение сковало ее естественные порывы и желания: «Мои решения управляют мной... Я в ловушке. У меня в руках власть, но я рабыня...» Души Бодис и Фонтанель, приходящие к Лиру в тюремную клетку, разговаривают со стариком как маленькие, любящие де

[1] *Bond E.* Lear. L., 1972, p. V–VIII. Далее ссылки на это издание в тексте.

вочки, они ничего не знают о злодействах своих «хозяек», их пугают стены тюрьмы и звуки погребального колокола. Эта сцена призвана показать не бездушие сестер, а возможность иной реализации их личностей. Шекспир же трагического периода часто вынужден был признавать, что зло коренится в самой природе человека.

Шекспировский король Лир, вообразив суд над своими дочерьми, вопрошает: «Судья, я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное». Комментируя этот эпизод, А. Аникст писал: «Действительность обнаружила, что зло гнится в глубинах человеческой души». Социальные же корни трагизма, согласно А. Аниксту, —в ломке сословных преград, происшедшей в эпоху Возрождения[1]. У Бонда толкование природы человека иное. Бонд материализует шекспировскую метафору: убитую Фонтанель вскрывают в присутствии отца. Лир, уже вынесший из-за дочерей столько лишений, познавший голод и нищету, не обнаруживает порока в ее сердце: «Она спит как лев, как лань, как ребенок. Все это так красиво. Я поражен... Ее тело создано рукою ребенка, такое соразмерное, в нем нет ничего нечистого... Если бы я знал об этой красоте и гармонии, как бы я любил ее...» (59). Вскрытие для Лира — это обнажение человеческой сути, природы, очищенной от всего чуждого, вредного. В убитой Фонтанель душа, наконец, соединяется с телом. Человек создан природой для добра и красоты — таково убеждение Бонда. В трагедии «Лир» нет героя, соотносимого с шекспировским бастардом Эдмундом. Это не случайно. Девиз Эдмунда: «Природа, ты моя башня» — позволяет творить чудовищные преступления именем самой природы. В трагедии Шекспира социальный порядок — это обстоятельства, в которых герои проявляют себя. Не так у Бонда: в душах его героев зло рождает только общество.

На своем горьком пути познания, «на дыбе жизни» Лир Бонда и Лир Шекспира приходят к одному выводу: «Неприкрашенный человек — и есть именно это бедное, голое двуногое животное и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее!» Для Шекспира — это горький вывод, ведь в соответствии с гуманистической философией Ренессанса, человек — «краса вселенной», «венец живущего». И то, что этот богоравный человек низведен до положения животного, — великая вина, несчастье. В поэтическом языке тра-

[1] См.: *Аникст А.* Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, с. 520, 521.

гедии «Король Лир» сравнение людей с животными всегда показывает низшую степень падения людей. Лир называет дочерей «волчицами», «пеликанами», питающимися кровью из трупа отца. Наиболее отчетливо этот принцип проводится в монологе Кента:

...дано оружье
свинье, которой чести не дано.
О, эти лживые льстецы! Как крысы,
Они перегрызают пополам
Святые узы крови.

(Пер. Б. Пастернака)

И наоборот, величие человека подчеркивается его противопоставлением низшим тварям. Лир как о величайшей несправедливости говорит о том, что «живут собака, лошадь, крыса», когда убита Корделия.

У Бонда сопоставлению с животными придается противоположный смысл. Лир Бонда говорит своим друзьям: «Уходите, уходите все. Бегите... Волк, лиса, лошадь — эти давно бы удрали, они ведь разумные» (66). Бонд вновь идет по пути усиления одного из мотивов шекспировской трагедии. «Прочь с меня все чужое!» — говорит шекспировский Лир. «Выпустите животное из клетки!» — заявляет Лир Бонда. В предисловии к пьесе Бонд писал о том, что современное общество создает для человека условия, «которые противоречат его человеческому естеству».

По несомненно ошибочному мнению Бонда, политическое переустройство общества ничего не дает. Три поколения правителей сменяются в пьесе: Лир, его дочери и, наконец, Корделия — поруганная женщина во главе восставшего народа, — но ничего не меняется в стране. Если в лице своей Корделии шекспировский Лир обретает веру в человека, то Лиру Бонда встреча с Корделией приносит глубочайшее разочарование. Корделия снова строит стену, расстреливает рабочих. «Вы принесли в жертву правду, чтобы разрушить ложь, и вы принесли в жертву жизнь, чтобы разрушить смерть... Ваша мораль — это форма насилия», — говорит ей Лир. Корделия слышит в речах Лира «голос своей совести», но выносит Лиру смертный приговор.

По сравнению со «Спасенным» в «Лире» превалирует аналитическое начало, здесь богатство точек зрения, смысловых оттенков. Лир — в постоянном изменении, в действии. Кульминация достигается после смены целого ряда коллизий. В «Лире» проявилось стремление Бонда к морализаторству, к социальной проповеди, которое, по мнению

критики, заставляет говорить о близости Бонда к традиции Б. Шоу, Д. Осборна[1].

Позднее в драме «Бинго» (1974) и в трагедии-притче «Камень» (1976) завоеванные Бондом позиции поколебались. Социальная перспектива была в значительной степени утрачена. Правда, в середине 70-х годов драматургу удалось обрести «второе дыхание» и снова заговорить в полный голос. Свидетельство тому—его социально-философские драмы «Дурак» (The Fool, 1976) и «Подкидыш, или Новая узкая дорога на дальний север» (The Bundle or New Narrow Road to the Deep North, 1978). В предисловии к ним Бонд прямо увязывает трагическое с пороками современного капитализма: «Ни технология, ни наука не могут сами по себе создать культуру... мы живем в период ученого варварства в самом иррациональном обществе, которое когда-либо существовало»[2]. Капитализм, по Бонду, расщепляет личность, которая утрачивает сознание своего назначения, целостное понимание мира. Бонд мечтает бороться с капитализмом, создавая героев, наделенных «социалистическим сознанием», в котором он видит «жизнеспособное понимание себя в отношении к практической общественной работе», которое «возвращает нашей жизни моральную ценность»[3].

По признанию Бонда, он ищет пути драматизации *не рассказа, но анализа*, развивая, таким образом, начатое в «Лире». Примером драматизированного анализа стал его «Подкидыш» — пьеса о том, как подкидышами становятся целые поколения и как из их среды неизбежно вырастают борцы за справедливое и гармоничное общество. «Подкидыш» — первая пьеса Бонда, в которой трагедийные коллизии преодолеваются путем народного восстания. Это произведение, соединяющее в себе черты притчи, трагедии в духе «театра жестокости» и революционной драмы, является уникальным не только в английской, но и во всей литературе Западной Европы последнего десятилетия.

Не все в «Подкидыше» удалось Бонду одинаково хорошо. Пристрастие к жестоким сценам подчас противоречит социальному анализу, и все же пьеса стала крупной творческой победой Бонда, свидетельством того, что драматургия Англии может вырваться из порочного круга пессимизма и отчаяния к новым идейно-эстетическим горизонтам.

---

[1] См.: *Worth K.* Revolutions in Modern English Drama, p. 171.
[2] *Bond E.* The Fool. We Come to the River. L., 1976, p. VIII.
[3] *Bond E.* The Bundle or New Narrow Road to the Deep North. L., 1978, p. X.

ГЛАВА 4. ФАРС

Традиции Ш. О'Кейси и ее роль в возрождении комедии («Пурпурный прах» и «Петух-денди»). Сатирический фарс и период «новой волны» («Оглушительное бренчание» Н. Симпсона, «Выложник» Б. Биэна, «Мир Пола Слики» Д. Осборна). Фарсы Д. Ортона и П. Барнса («Добыча» Д. Ортона, «Правящий класс» П. Барнса)

Традиция Ш. О'Кейси и ее роль в возрождении комедии

Общественно-политическая ситуация предвоенных и военных лет, общая атмосфера 30—40-х годов не способствовали развитию жанра комедии. Кроме патриарха английской литературы Шоу попытки возродить юмор и сатиру на сцене предпринимали У. Х. Оден, К. Фрай, Ш. О'Кейси, Д. Олдридж. Однако их усилия были разрозненными. Комедия в эти годы находилась на распутье. Оден создал сатирическую стихотворную пьесу «Пляска смерти» (1933), Д. Олдридж написал острый сатирический памфлет в духе Б. Шоу «49-й штат» (1946).

Шону О'Кейси принадлежат комедии «Пурпурный прах» (Purple Dust, 1940) и «Петух-денди» (Cock-a-doodle-Dandy, 1949). Они отмечены огромным талантом. Творчество О'Кейси трудно полностью причислить к национальной драме Англии. Чем более затягивалась его эмиграция, тем более углубленно он размышлял о родной Ирландии, которую покинул в конце 20-х годов[1]. За исключением одной — «За воротами» — все его пьесы написаны на ирландские сюжеты. И все же было бы совершенно ошибочным совсем отделить поздние пьесы «ирландского Шекспира» от английской литературы. Как уже указывалось выше, многое в эстетических принципах роднило О'Кейси и Б. Шоу, наконец, вся деятельность О'Кейси, художника-революционера, была прекрасным и вдохновляющим примером для писателей середины века. «О'Кейси проник

[1] Вскоре после образования Ирландского свободного государства, в декабре 1921 года, к власти в нем пришло реакционное правительство, некоторые влиятельные члены которого были настроены откровенно профашистски. При попустительстве главы кабинета министров Де Валера в 1933 году ирландские фашисты едва не осуществили путч. Преследуемый религиозными фанатиками и шовинистами, О'Кейси вынужден был покинуть родину.

в самое сердце своей Ирландии и в то же время выразил суть борьбы, развернувшейся во всем мире», — указывал Дж. Линдсей.

После эмиграции О'Кейси на протяжении десятилетий оставался драматургом без театра. В этих условиях боевым оружием писателя стала публицистика. Эстетика его направлена против модернистских течений в драматургии. Способность к воспитанию душевного здоровья выступает в его статьях в качестве важного критерия жизненности и величия образов. Этим в первую очередь определяется наличие неразрывной связи между его прозой, драматургией и театральной эстетикой. Размышляя о причинах упадка буржуазного искусства, О Кейси не случайно особое место в своих статьях («Зеленая богиня реализма», «Смех — оружие против зла», «Шекспир среди флагов» и др.) отводил проблеме комического, которую рассматривал в свете революционных задач.

Жизнеутверждающим смехом и в то же время беспощадной сатирой проникнуты комедии «Пурпурный прах» и «Петух-денди». Носителями жизнеутверждающего начала в них выступают фантастические образы, навеянные ирландским фольклором: Дух Реки, Петух. Фантастика не уводит писателя от действительности, а выступает в качестве «вспомогательной силы» в борьбе с капитализмом.

В «Пурпурном прахе» О'Кейси создал великолепные сатирические образы Стоука и Поджеса, которые прибыли в Ирландию, чтобы насладиться идиллией деревенской жизни. Для этих англичан нищая Ирландия — страна фей и пастушков, страна древних замков и покорных поселян. Приемы, которые О'Кейси использует для разоблачения самодовольных английских обывателей, впоследствии получили развитие в драматургии «новой волны», в частности в комедиях Н. Симпсона, Б. Биэна. Юмор «Пурпурного праха» демократичен, рассчитан на самую непосредственную реакцию зрительного зала. Достаточно вспомнить эпизод с катком, которым Поджес проламывает гнилую стену древнего особняка, уморительную охоту Стоука на корову; читатель или зритель от души смеется, наблюдая Стоука и Поджеса в роли незадачливых дон-жуанов. Сам О'Кейси называл «Пурпурный прах» «причудливой комедией». При этом пьеса насыщена поединками умов, буффонада то и дело сменяется дискуссией. В спорах с англичанами победу одерживает Джек О'Киллиген, вожак пере-

ловой монологи «зеленого острова». О'Киллиген отбрасывает фальшивую позолоту «пурпурного праха» прошлого, его стихия — борьба за революционное преображение жизни.

Драматург строит свои комедии на синтезе буффонады и серьезной дискуссии, как бы сплавляя воедино фарс и драму идей. Такая структура комедии восходит к «Другому острову Джона Булля» Б. Шоу и к «Удалому молодцу» Д. Синга.

Сатирический фарс в период «новой волны»

В 40-е годы комедиография О'Кейси была исключительным и одиноким явлением. Подлинное возрождение английской комедии оказалось возможным лишь после 1956 года, после триумфа «Оглянись во гневе». Почти одновременно в лондонских театрах ставятся пьесы Нормана Симпсона и Брендана Биэна, к комедии обращаются Джон Осборн, Джон Арден. При этом развитие комедии пошло по линии наиболее интересной ее разновидности — сатирического фарса. Оглядываясь на прошлое, драматурги 50-х годов видели, насколько легко комедия может быть приспособлена ко вкусам буржуазии, даже если в ней осмеивается именно буржуазная мораль. Такие типы комедии, как бытовая комедия С. Моэма, комедия на исторические темы К. Фрая, были скомпрометированы. Комедиографам «новой волны» оказалась близка идея Б. Шоу «спасти драму от невыносимого сценического правдоподобия». Небывало возрос интерес к поискам Ш. О'Кейси, Б. Брехта, создавших в первой половине столетия новый тип комедии, соединивший усложненность формы и глубокий интеллектуализм с фарсовой буффонадой и гротеском.

Пьеса Симпсона «Оглушительное бренчание» (A Resounding Tinkle, 1958) вводит в историю английского сатирического фарса второй половины столетия. Этот драматург раньше других понял невозможность творить по-старому после появления пьесы Осборна в 1956 году. «Оглушительное бренчание» — одновременно и фарс и трактат о фарсе. насыщенный размышлениями о новых методах воздействия на зрителя. В первой, наиболее интересной редакции пьесы, опубликованной в серии «Новые английские драматурги». Симпсон выводит на сцену группу театральных Критиков, Автора, актеров-комиков, Режиссера. Специалиста по технике спектакля и т. п. Звучат серьезные и забавные рассуждения о природе смеха и роли его

в современном мире, обсуждается книга А. Бергсона «Смех», идейно-эстетические принципы Дж. Свифта, Дж. Джойса, Б. Брехта. «Оглушительное бренчание» вводит английского зрителя в самую гущу напряженных дискуссий о смысле театра, в частности театра комического, которые были столь характерной приметой культурной жизни тех лет.

Обращаясь к публике, Специалист заявляет: «Мы производим эксперимент... Мы производим его ради нас и ради вас. Мы хотим, чтобы вы чувствовали себя вполне непринужденно»[1]. Несмотря на то что пьеса заполнена разнохарактерными эпизодами и не содержит увлекательной интриги, ее нельзя назвать «окрошкой» или «мешаниной» (hotch-potch, gallimaufry), как это делают присутствующие на сцене Критики. В комедии Симпсона действие свободно, чуждо застылости или абсурду; временами Симпсон демонстрирует гротескный, чисто национальный юмор. «Оглушительное бренчание» построено на последовательном сопоставлении действительности и театральной игры. Игра — тяжелая работа. Во время представления комедии все внешне смешно, а внутренне серьезно, а вот в жизни английского обывателя, против которого направлен смех Симпсона, все внешне серьезно, а внутренне смешно.

Важную роль в пьесе играет Автор. По мнению этого персонажа, и создатели спектакля и зрители — «взаимные свидетели общего замешательства». Речь идет о том, что многие в буржуазной Англии утратили представление о перспективе жизни, часть интеллигенции больна безверием и пессимизмом. Об этом же Симпсон попытался сказать в другой своей вещи «Яма» (The Hole, 1958), в которой обнаруживается влияние поэтики «театра абсурда». В «Яме» мир поделен на две части. Некий Мистик устроился подле ямы на дороге и позабыл об окружающем. Он символизирует ту часть человечества, которая не смирилась с утратой смысла. Остальные же персонажи спорят о правильности поведения Мистика, но не приходят к согласию. В «Оглушительном бренчании» поставленная в «Яме» проблема выглядит совсем иначе. По-прежнему обсуждается «замешательство», но нет и речи о ненужности поисков выхода, а обретение смысла человеческой деятельности отнюдь не представляется абсурдным созерцанием пустой ямы. Надо всем в комедии царит вера в воспитательное

[1] New English Dramatists-2. L., 1960, p. 96.

воздействие искусства, и вера эта вызывает к жизни победный смех.

Существование супругов Мидди и Бро Пэрэдок, в доме которых происходит действие «Оглушительного бренчания», подчинено закону автоматического повтора когда-то усвоенных житейских трафаретов. Поскольку они вполне обеспечены материально и могут позволить себе, например, покупку слона или жирафа, глава семьи Бро Пэрэдок самодовольно заявляет, что он «не нуждается в юморе». Но именно поэтому поведение обывателя пронизано комизмом. Симпсон издевается над ним, используя излюбленные англичанами несколько тяжеловесные, зато неотразимые приемы. М-р Пэрэдок воображает себя похожим на Гладстона, и, когда некто стучит в дверь и предлагает ему немедленно сформировать правительственный кабинет, только одно смущает Пэрэдока: ведь «порядочные» люди не занимаются делами в шесть вечера! Впрочем, по мнению его жены, ответ был бы идентичным и в шесть утра. Неудивительно, что когда в гостиной этой семьи появляются Актеры и предлагают Бро сыграть роль электронного компьютера, он неожиданно для себя обретает счастье в такой роли и без умолку сыплет цифровыми выкладками. Актеры же, испугавшись, что произошло замыкание, спешат «отключить» Бро, и им это удается не без труда. Ирония Симпсона бьет не в бровь, а в глаз, когда драматург обнажает механизм буржуазного государства, созданный для оглупления людей и превращения их в механически твердящих пропагандистские лозунги тупиц. Драматург издевается и над церковным богослужением, и над политиками-демагогами, стремящимися представить мелкую буржуазию оплотом процветания и прогресса.

С 1958 года обращение к сатирическому фарсу становится все более типичным для драматургов «новой волны». Брендан Биэн создает «Заложника» (The Hostage, 1958), Джон Осборн — «Мир Пола Слики» (The World of Paul Slickey, 1959) и «Пьесы для Англии» (Plays for England, 1962). Во многих существенных чертах пьесы Биэна и Осборна резко различны. Каждый из них показывал те пласты действительности, которые особенно хорошо знал. Выходца из Ирландии и борца за независимость ирландского народа Биэна интересовали вопросы национально-освободительного движения; его мировоззрение формировалось под влиянием жестоких уроков длительного, изобиловавшего поражениями и спадами противоборства

угнетенного народа колониальной окраины империализму. Осборн же, достигнув успеха и материального благополучия в 1956 году, посвящал свои пьесы жизни английской интеллигенции, правящей верхушке.Тем не менее очень многое в идейно-эстетической программе объединяет двух замечательных мастеров драмы. Это прежде всего неприятие основ буржуазной морали, злейшая, ожесточеннейшая сатира на политических заправил. Оба писателя обратились к комедии после создания произведений, в которых нередко звучала растерянность, царила мрачная, разъедающая ирония. В 1954 году была впервые показана пьеса Биэна «Смертник» (The Quare Fellow), а двумя годами позже Осборн дебютировал пьесой «Оглянись во гневе». И в том и в другом случае драматурги писали о разочаровании в идее прогресса, о смертельной опасности разобщения молодежи.

Действие «Смертника» происходит в уголовной тюрьме. Из подземного карцера доносится тоскливая и слегка ироническая песня узника. Одного из заключенных ирландцев вскоре должны повесить. Тема неизбежности смертной казни начинает доминировать от сцены к сцене, достигая апогея в третьем действии, когда раздается леденящий душу вопль заключенных. Действие разворачивается монотонно, в замедленном ритме. У зрителя создается впечатление, что он сам заперт в ирландской тюрьме. Образы националистов-ирландцев в «Смертнике» обрисованы по преимуществу в трагическом свете. В то же время пьеса пронизана парадоксальными ситуациями: заключенный совершает побег за день до своего освобождения, во время казни один из уголовников комментирует ее в стиле репортажа с воскресных скачек. «Я обладал чувством юмора, которое заставляло меня смеяться на похоронах», — говорил Биэн.

Обращение Н. Симпсона, Б. Биэна, Д. Осборна к комедии глубоко закономерно. После мрачных парадоксов «Ямы», «Смертника», после отчаяния «Оглянись во гневе» они искали более действенные пути к отрицанию буржуазного миропорядка, к устранению торгашества и эгоизма, разрабатывали жанр, который был бы направлен против всеразъедающего скепсиса.

Пьеса «Заложник» — это шедевр Биэна. Ее можно с одинаковым основанием рассматривать как в истории английской, так и в истории ирландской литературы. Первая редакция «Заложника» создавалась по заказу одной из ирландских националистических организаций. Эта одноактная пьеса ставилась в Дублине. Биэн был ею неудовлет-

ворен и впоследствии, сотрудничая с коллективом лондонского театра «Уоркшоп», создал вторую редакцию на английском языке. Во второй редакции пьеса принесла Биэну широкую известность. В 1962 году после постановок на Бродвее она была признана ассоциацией театральных критиков Франции лучшим драматическим произведением сезона.

Одной из главных проблем, волновавших писателя, была проблема поисков наиболее действенной формы национально-освободительной борьбы. В период создания «Заложника» Биэн понял, что экстремистские методы борьбы, дающие поначалу определенный эффект, не позволяют достичь желаемого освобождения народа. «Заложник» — целенаправленная сатира как на буржуазную Англию, так и на тех ирландцев, которые оторвались от реальности и предали подлинные интересы трудящихся, прикрываясь при этом высокопарным фразерством. Биэн помещает экстремистов в атмосферу «непотребного заведения», в притон, расположенный в большом ветхом здании в трущобах какого-то крупного города, очевидно, Дублина. В первой сцене пьесы ирландские террористы, отплясывая джигу, рассуждают о высоких материях: о долге перед Республикой, об освободительной борьбе, а старая Мэг, окруженная проститутками и гомосексуалистами, восклицает: «Наши старые идеалы будут жить не увядая, пока Ирландия не станет свободной от края и до края! Да здравствует свобода! Ура!.. Так нам завещано»[1]. Биэн-сатирик рисует фигуру особенно рьяного выразителя идей «национального патриотизма» по прозвищу Мусью. Внешне это высокий старик с длинными белыми усами. На нем клетчатая юбочка шотландского стрелка. Биэн издевательски поясняет, что ура-патриот вовсе не ирландец и в юности учился в одном колледже с отпрыском английской королевской фамилии. Бывшему лорду, нашедшему свой последний приют в публичном доме, везде чудятся герои и мученики. Вор Свинсей, что «загудел на полгода за кражу со взломом», сидел, по его мнению, «за верность идее».

В «Заложнике» сталкиваются силы косные, подлежащие смерти, и силы молодости, вечной жизни. Биэн противо-

---

[1] *Биэн Б.* Заложник. — В сб.: Семь английских пьес, с. 183. События 60-х годов подтвердили правильность позиции Биэна по отношению к Ирландской республиканской армии. Уже после смерти писателя руководители левого крыла ИРА, видя неуклонное падение ее престижа, отказались от пропаганды сектантства и шовинизма.

поставил экстремистам двух влюбленных — служанку Терезу и английского солдата Лэсли, который схвачен террористами в качестве заложника. Писатель рассказывает о большой любви двух молодых людей. В судьбе Лэсли и Терезы много общего: они сироты, с детства познали вкус трудового хлеба. Ирландская служанка и английский солдат быстро находят общий язык, их симпатии оказываются сильнее оголтелого шовинизма. Образы Лэсли и Терезы создавались, однако, в очень сложном сплаве. Открывая у молодежи Англии и Ирландии громадную жизненную энергию, Биэн видит и другое — неспособность героев быть последовательными борцами за классовую справедливость. Любимое выражение Лэсли — «не знаю». Используя в речевой характеристике солдата эффект отчуждения, Биэн не устает подчеркивать этот его порок.

Мэг. Так чего ты в наши дела свой нос суешь?

Солдат. Какие такие дела? Я и не знал-то ничего ни об Ирландии, ни о Кипре, ни о Кении, ни об Иордании и вообще о таких местах.

Офицер. Вот получишь пулю в затылок, тогда узнаешь[1].

Самооценка героя, перечисляющего горячие точки планеты и, следовательно, знающего их, в то время как сам же он это отрицает, важна для понимания творческого метода автора «Заложника». Такие самооценки, вводящие в пьесу дополнительное, второе измерение персонажей и их поступков, чаще всего даются в песнях. Если основоположники ирландской национальной драмы леди Грегори, Шон О'Кейси пользовались песнями для выражения душевного состояния героев, для создания определенной атмосферы, т. е., как говорил О'Кейси, добивались «сплетения песен с общим эмоциональным настроем», то Биэн вслед за Брехтом подчеркнуто отделяет песни от действия. Песни Мэллиди и Гилкрист вскрывают социальную изнанку этих отвратительных ханжей. Песни Лэсли, во время исполнения которых он как бы отстраняется от своего образа и иронизирует над ним, выявляют присущее ему непосредственное отношение к жизни и нежелание задумываться над сложными общественными проблемами современности.

Есть полюс Северный, есть Южный.
Им не положено встречаться.
А бомба, может, их сведет.
Но стоит нам в это вдаваться?

---

[1] Семь английских пьес, с. 252.

В финале «Заложника» раздается случайный выстрел и Лэсли падает мертвым. В словах Терезы, произнесенных над трупом солдата, явственно звучит трагизм. Но драматург сразу снимает трагический эффект. Лэсли встает, отряхивается и вновь исполняет иронические куплеты. Биэн утверждает, что смерть заложника не может быть по-настоящему трагичной, ибо она нелепа. Нелепость гибели Лэсли явилась не только следствием происков полубезумных экстремистов, ее причина — в слепоте самого солдата, не способного понять окружающий мир во всех его закономерностях. Лэсли был всего лишь игрушкой в руках других. Горькие упреки бросает Брендан Биэн в лицо своему поколению, он стремится указать на необходимость вооружения западной молодежи боевыми революционными идеями.

Под какофонию сумасшедшего оркестра притона-штаб-квартиры писатель умеет и затронуть и проанализировать не терпящие отлагательства вопросы идеологического плана. В этой связи следует остановиться на образе хромого циника Пата[1], суждения которого в большой мере отражают жизненный опыт самого Биэна. В 1918 г. Пат потерял ногу, сражаясь с английскими интервентами. Вся его молодость (как и молодость самого Биэна) была связана с освободительным движением и с Ирландской республиканской армией. Уважение к былой романтике сочетается у Пата с весьма трезвой оценкой уроков прошедших лет. Пат с симпатией отзывается о временах, когда в ИРА входили и коммунисты, он ясно понимает, что интересы простого ирландского народа всегда шли вразрез с интересами буржуазно-националистической верхушки. Но в старости, вследствие постигшего его разочарования, Пат проникся неверием, горьким пессимизмом. Он даже не скрывает своей нечистоплотности содержателя притона, считая ее в какой-то мере естественной. Впрочем, цинизм он не рассматривает как свое достоинство. Старик был бы рад видеть молодое поколение счастливее, чем он сам.

Нельзя говорить о полном отождествлении взглядов Пата и Биэна. Жанр фарса приобрел в «Заложнике» редкостную гибкость, позволяя создавать глубокие и сложные характеры. Писатель, несомненно, возвышается над героем, он то любуется им, то с некоторой брезгливостью осмеивает. Между тем в образе Пата заключено зерно тех

[1] Прототипом Пата послужил хозяин лондонской пивной, в которой собирались ирландские националисты и куда часто заходил Биэн.

мечтаний и сомнений, которые отравили последние годы жизни самого Биэна. Его крепнущие симпатии к коммунистам оказались недостаточно крепкими, чтобы он мог поверить в обретение своего места в борьбе ирландцев за свободу. Находившийся под влиянием художника социалистического реализма Брехта, Биэн, в отличие от Брехта, не обрел до конца продуманной программы революционных перемен.

Свой фарс «Мир Пола Слики» Джон Осборн посвятил «лжецам и любителям самообмана, тем, кто вероломен, тем, кто использует профессию в качестве инструмента для унижения, тем, кто ради чековой книжки или просто ради мелкой выгоды продает мою страну...».

Оригинально декоративное оформление этой пьесы. Через большие отверстия в виде замочных скважин виден кабинет Джека Оукама (он же Пол Слики), поставщика сплетен и репортажей из злачных мест для газеты «Скандальная хроника». Работает линотип, и сообщения корреспондента на глазах у зрителя выстраиваются в колонки газетной верстки. Мелькают фото элегантных дам, жрущих и пьющих господ, с ними чередуются снимки жирных свиней. «Прошедшей ночью в Лондоне не наблюдалось страсти к добродетели... Приятно отметить некоторые забавные случаи чувственного банкротства, происшедшие в самых различных местах», — диктует один из корреспондентов[1]. Механизм создания газеты запущен на полные обороты.

К обществу, где царят порок и извращения, принадлежит и Пол Слики, сам характеризующий себя наилучшим образом:

Я хороший парень, и зовут меня Пол Слики,
Моя работа — махинации и трюки,
Мне двадцать восемь лет, и я парень
На все руки...

Осборн обнажает «кухню» продажной буржуазной прессы, мастерским пером рисует отталкивающе циничных торгашей мелкого пошиба и крупных воротил. Он беспощаден к верхушке английского общества, показывая, как дряхлеющая аристократия пасует перед напором наглых и деловых проходимцев нового типа. Пол Слики сделал

---

[1] *Osborne J.* The World of Paul Slickey. L., 1959, p. 11. Далее ссылки на это издание — в тексте.

карьеру потому, что когда-то выгодно женился на Лэсли Мортлейк, девушке старинного и знатного рода. И теперь во дворце Мортлейков, где бывал в свое время Оливер Кромвель, Пол развратничает с сестрой своей жены Дейрдре. Злой пародией звучат слова зятя Мортлейков члена парламента Майкла: «Четыреста лет этот дом (дворец Мортлейков. — *В. Б.*) был гордым бастионом свободы. Такие дома-оплоты и сегодня крепки как встарь...» Дейрдре, только что изменявшая Майклу с Полом Слики, отвечает: «Да, дорогой, это великолепно». Образ члена парламента Майкла Раули типологически восходит к министрам из «Тележки с яблоками» Б. Шоу. «Никто не уделяет столько внимания звучанию слов, как я», — напыщенно заявляет Майкл. А пока звучат избитые фразы о «бастионе свободы», танцевальные номера с участием репортеров, светских дам, проституток создают на сцене модель пропагандистского «аппарата», призванного оглуплять рядовых англичан. Бойкий жизненный темп Пола Слики и его окружения, подчеркнутый ломаными ритмами куплетов, лишен внутреннего содержания. «Скажи мне попозже...», «Механика успеха», «Женщина уик-энда» — названия музыкальных номеров исчерпывают словарный запас английского интеллигента-обывателя.

Исходя из того, что секс — единственное средство и способ существования героев фарса («как мы будем жить, когда перестанем заниматься сексом? Мы будем одиноки, как в могиле» — поется в одном из куплетов), Осборн строит интригу пьесы на запутанности интимных отношений двух супружеских пар — Джека Оукама и Лэсли, Майкла Раули и Дейрдре. Джек, сам изменяющий жене с Дейрдре, застает Лэсли во время любовного объяснения с Майклом Раули. Но все супружеские измены совершаются без любви, просто от скуки; герои торгуются, страхуя себя на случай развода, который всем им нежелателен. Диалоги выявляют гнилую сердцевину «золотой молодежи» Англии.

Там, где Осборн обличает нравы буржуазной интеллигенции, аристократии, его сатирические стрелы бьют без промаха. Гораздо менее убедительной выглядит позиция писателя, когда он пишет о рядовых англичанах. С точки зрения Осборна, английские трудящиеся настолько сбиты с толку и дезориентированы пропагандистской шумихой, что уже не в состоянии понять, кто выступает их другом и выразителем интересов, а кто врагом. В «Мире Пола Слики» фигурирует Простой человек, охарактеризованный

как жалкий недоумок, послушный исполнитель воли Пола Слики.

Джек. Кто ты?
Простой человек: Я Простой человек.
Джек: Ну, кто отстаивает твои интересы, блюдет твою свободу, охраняет твои славные традиции и институты?
Простой человек: Вы (16).

В отличие от Биэна, Осборн в 1959 году оказался неспособным увидеть в среде трудящихся людей, достойных пристального внимания художника. Сквозь разоблачительный пафос фарса Осборна просвечивает плохо скрытая бесперспективность, не позволившая впоследствии добиться сколько-нибудь ощутимых успехов в этом жанре.

Необходимо отметить композиционное своеобразие фарсов Биэна и Осборна. Они поделены на акты, но это не имеет особого значения. Деление на акты — скорее дань театральной публике, которой через известные интервалы требуется отдых. Драматурги писали свои фарсы для цельных, на едином дыхании представлений. Их более заботил монтаж небольших эпизодов. Многоцветный, утомляющий глаз хоровод персонажей-масок, этих Слики, Мортлейков, Мусью, Рио-Рит, Мэллиди символизирует безумную пляску мертвецов, какой видится драматургам окружающая действительность. В конце 20-х—начале 30-х годов в Англии писались произведения подобного типа: «Суини-агонист» Т. С. Элиота, «Горько, но правда» Б. Шоу, «Пляска смерти» У. Х. Одена. Английским критикам второй половины столетия они казались пройденным этапом, историей, но жизнь рассудила иначе. Много споров вызывала пьеса Биэна, до сих пор нет единства в оценке фарса Осборна. Но суждения недоброжелателей, не увидевших за внешней пестротой фарсов их глубины и общественной значимости, нельзя признать верными.

Биэна и Осборна без колебаний можно назвать наследниками живых традиций Бернарда Шоу — комедиографа, который, пародируя развлекательные спектакли, тем не менее использовал технические достижения мастеров коммерческого театра. Драматурги «новой волны» насыщают свои пьесы элементами музыкального ревю, вводят, в частности, большое количество песенок, задуманных то как пощечины самодовольным обывателям, то как пояснитель-

ные комментарии к действию. Осборн писал: «Я использовал элементы мюзик-холла не ради эффектных трюков, я использовал их, поскольку верю, что с их помощью можно решить важные проблемы времени и пространства, что они уместны по отношению к рассказу и постановке». За много лет до «новой волны» английской драмы В. Э. Мейерхольд мечтал создавать спектакли «как своего рода обозрения». В работе «Реконструкция театра» он разъяснял: «Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, свет, и «чары» изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то весьма утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли, нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых воздействовать на зрительный зал»[1]. В 20—30-е годы Мейерхольд, Шоу, Брехт и другие художники во многих странах мира стремились расширить рамки пьесы и театральные возможности спектакля. В 50-е годы многие уроки великих мастеров были учтены лучшими английскими режиссерами, в частности режиссером лондонского театра «Уоркшоп» Джоан Литтлвуд, в сотрудничестве с которой создавался биэновский «Заложник».

«Заложник» и «Мир Пола Слики» — действительно «своего рода обозрения». Использование песен, танцев, прямых обращений в зал, обсуждение текущих политических событий значительно обогатили художественные средства английской драмы, открыли новые возможности воплощения конфликта.

Фарсы Д. Ортона и П. Барнса

В 60-е годы комедия завоевала в Англии ведущие позиции. Среди других ее разновидностей фарс вновь оказался способным вместить в себя наибольшее социальное содержание. В 60-е—в начале 70-х годов многие существенные перемены в британской драматургии связаны именно с развитием фарсовых форм в творчестве Д. Ортона, П. Барнса, Э Бонда и др. Фарс сделался преобладающим в чисто количественном отношении. Видные критики Д. Р. Тэйлор, С. Трасслер писали о необходимости особо пристального внимания к фарсу.

---

[1] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1917—1939, ч 2 М., 1968, с. 193.

Если в конце 50-х годов задачи, стоявшие перед английской комедиографией, только угадывались, то в 60-е годы пришло осознание необходимости трансформировать фарс. Следование по-прежнему популярной в определенных кругах традиции чисто развлекательного фарса Лабиша, Сарду, Пинеро — в его основе обычно история любовной измены — встретило все растущее противодействие.

Д. Ортон как-то заявил: «Я восхищен Беном Траверсом[1], но его понимание современного фарса слишком прямолинейно. Как я это понимаю, фарс по природе своей был близок трагедии, и разница — *в обработке* тем: скажем, изнасилования, незаконнорожденных, проституции... В основе французского фарса — адюльтер, но у Бена Траверса это только *подозреваемый* адюльтер, и все в конце концов безобидно. У меня же такое чувство, что драматург должен иметь право менять этот общепринятый механизм. Я, например, предлагаю в некоторых местах «Добычи» такой эффект шока, когда зрители вдруг перестают смеяться»[2]. Вместо мотива адюльтера Ортон делает сюжетной основой своих пьес мотив смерти. «Смех на похоронах» (слова Б. Биэна) в большой степени характерен уже для раннего Осборна, Б. Биэна, но Ортон возвел необходимость мотива смерти в ранг доктрины[3]. Эту линию «эффекта шока» своеобразно продолжил П. Барнс, а также многие драматурги меньшего масштаба.

Борьба сил жизни и смерти обычно представлена в комедии как победоносное шествие жизни, как такая цепь поступков и ситуаций, когда сильные, здоровые герои опрокидывают любые препятствия. В пьесах же Ортона победители страшно далеки от гуманизма, и чем ближе их победа, тем более отдаляется торжество жизни. Почти во всех фарсах Ортона рядом с живыми персонажами присутствуют трупы, в них представлено общество, затеявшее безумную игру со смертью. Силы жизни резко отторгаются на второй план. Писатель ставит себя в сложное положение, подчас балансируя между отрицанием зла и бессилием перед злом. Характерно, что эпигоны Ортона сразу уловили

---

[1] Известный драматург и постановщик *(В.Б.)*.

[2] Цит. по: *Trussler S.* Farce. – Plays and Players, 1966, June, V. XIII, No 9, p. 71.

[3] Появление пьес Ортона, формирование его взглядов следует связывать с огромной известностью, которую приобрел в 60-е годы «театр жестокости».

возможности смакования жестокости и садизма, которые представляет предложенная им структура фарса.

Многие черты своеобразной ортоновской манеры проявились в его первой пьесе «Мистер Слоан развлекается» (Entartaining mr. Sloane, 1964). Комедия о Слоане написана сурово и откровенна порой до цинизма, в ней поставлены больные вопросы общественной жизни Англии. Речь идет прежде всего о пагубном воздействии пропаганды индивидуализма на широкие массы людей, о преступности эгоизма.

Ортон говорит со зрителем прямо, избегая столь популярной среди английских писателей символики иносказания. Действие пьесы происходит в заурядной квартире, завязка также весьма неоригинальна: молодой постоялец Слоан скуки ради завязывает интрижку с пожилой хозяйкой квартиры Кэт. Но замысел художника и состоит в показе значимости обыденного.

Мрачная ирония пронизывает пьесу. Слоан, настрадавшийся в детстве сирота и очень наивный молодой человек, возбуждает сочувствие. Но привычка жить за счет сочувствия и поддержки других породили в нем равнодушие и жестокость. Ортон подробно рисует тяжелые сцены издевательств Слоана над престарелым Кэмпом, обнаружившим, что Слоан — преступник, убийство старика в конце второго акта. Тем не менее драматург назвал пьесу комедией. Ведь чудовищный эгоизм Слоана не встречает серьезного сопротивления окружающих. Вся пьеса — иронический показ триумфального шествия выродка, который привычно обвиняет во всем среду. Натурализм и внешне пассивная манера Ортона неожиданно оборачиваются обличительным гиперболизмом. В финале Слоан всеми прощен и обласкан. Сломав ударом кулака вставную челюсть Кэт, он милостиво соглашается навещать свою «мамочку».

В одном из интервью Ортон говорил о своем восхищении Вольтером, Аристофаном, Лукианом, о желании написать хорошую пьесу вродс «Как важно быть серьезным». Любовь к Вольтеру, Лукиану и Уайльду не просто декларируется Ортоном, она сказывается в самой ткани его пьесы, внешне совершенно лишенной комизма, герои которой серьезно говорят об «устоях» и которая от начала до конца пропитана тонкой издевкой над этими «устоями». Как бы в ответ на упреки в цинизме Ортон выражал надежду, что в его произведениях есть «высокая мораль». Мораль писателя — это именно ироническое разоблачение кодекса мещанского благополучия.

Создавая «Добычу» (Loot, 1966) Ортон заостряет ко-

мизм в фарсовом плане. Он больше не добивается иллюзии серьезной психологической драмы об «устоях». «Добыча» — тоже пьеса-профанация, создающая на этот раз иллюзию жанра легкой комедии.

В основу драмы положена веселая игра родственников недавно умершей м-с Макливи... с трупом этой женщины. Ненапряженная, будничная атмосфера пьесы находится в резком несоответствии с тем, что в ней происходит. Происходящее жутко: сын покойной м-с Макливи Хэл, другой молодой парень Дэннис вынимают из гроба набальзамированные останки умершей, а в гроб прячут награбленные деньги. Они хладнокровно переносят труп сначала в платяной шкаф, затем в гараж, перебирают сложенные в специальном ящике внутренности. Параллельно начинается борьба за наследство покойной, которую ведут сиделка Фэй (она, как выясняется, отравила м-с Макливи в надежде выйти замуж за мистера Макливи) и незнакомец по имени Трюскотт, то ли полицейский агент, то ли просто мошенник. Искренне переживает смерть м-с Макливи только ее муж, богобоязненный католик, которого Фэй, Хэл, Деннис и Трюскотт в конечном итоге обвиняют в убийстве жены и отправляют за решетку. Завершается пьеса патетическими восклицаниями мистера Макливи: «Я невиновен! Я невиновен! И это случилось с человеком, которого поцеловал сам Папа римский!»[1]

Наиболее тяжелое впечатление производит то обстоятельство, что молодые герои «Добычи» Хэл и Дэннис оскверняют память умершей матери Хэла вовсе не потому, что они при жизни м-с Макливи ненавидели ее. Основное качество Хэла и Дэнниса — равнодушие к окружающему миру. Подобно их предтече Слоану они совершают свои преступления, находясь в состоянии полнейшей апатии. Они не хотят карьеры, богатства, они хотят лишь одного: чтобы их оставили в покое.

Ф э й: У тебя нет работы. Никакой перспективы... Что ты станешь делать, когда состаришься?
Х э л. Я умру (12).

Именно психологическая депрессия, презрение к какой бы-то ни было деятельности приводят Хэла и Дэнниса к чудовищным злодеяниям. Состояние глубокой депрессии сближает героев Ортона с героями С. Беккета и Г. Пинтера.

---

[1] *Orton Joe.* Loot. L., 1967, p. 86.

В «Добыче» Ортон излишне увлекается жуткими подробностями игры с трупом. Обилие натуралистических деталей порой совершенно заслоняет тут «мораль», которую писатель мечтал довести до сознания зрителей. Если ироническое воспроизведение психологической драмы приводило к серьезным раздумьям о последствиях широкого распространения индивидуалистического мировоззрения, то «легкая комедия», построенная на игре сына с трупом матери, сильно стушевывает сатирический элемент, вызывая омерзение и заглушая мысль.

Сочетание энергичного фарсового ритма (обилие перемещений, почти невероятные и стремительные развязки) с необычайной внутренней статикой персонажей, словно пораженных параличом, выступает глобальной характеристикой западного мира. Над молодыми героями пьесы тяготеет рок незнания, слепоты, лени. Воплощением их бессилия перед тайнами жизни выступает в пьесе всемогущий Трюскотт, подлинное лицо которого так и остается неизвестным.

Под несомненным воздействием ортоновской концепции «эффекта шока» создана пьеса П. Барнса «Правящий класс» (The Ruling Class, 1968) — один из самых злых сатирических памфлетов современной английской литературы. Определение жанра, данное Барнсом, — «причудливая (барочная) комедия» — весьма показательно. Позаимствовав у Ортона сочетание таинственности с натуралистической конкретностью, стремление вызвать у зрителя взрывы неожиданных и обычно отрицательных эмоций, Барнс закономерно пришел к использованию стилевых средств, в прошлом характерных для литературы барокко. Драматург указывает на необходимость живописных декораций и костюмов. Его пьеса изобилует смертями, кошмарными видениями, причем фантастические порождения больного ума героя представляются на сцене «в натуре».

Действующие лица пьесы — семейство английских аристократов, элита правящего класса. Пьеса построена таким образом, что «парадные» сцены, когда за банкетными столами лорды превозносят Англию, «бриллиант в серебряной оправе моря», сменяются «интимными», беспощадно обнажающими истинную мораль имущих. Действие развивается весьма стремительно. Уже в прологе престарелый граф Герни 13-й, произнеся спич на банкете, затем в приступе шизофрении кончает самоубийством, повесившись

в своей спальне в весьма странном облачении: в шляпе и балетной юбочке. Его сын, шизофреник-параноик Джек, возомнил себя господом богом и проповедует культ всеобщей любви. Уже в этом немало едкой иронии драматурга. В самом деле, кто, кроме бога, может быть выше английского лорда, «жемчужины королевства»? Джек (теперь уже граф Герни 14-й) распинает себя на кресте, что, впрочем, не мешает ему пить чай со сдобными булочками.

В дальнейшем ирония драматурга сменяется жестоким сатирическим парадоксом. Д-р Херлер, решившись на опасный эксперимент, подвергает психику Джека чудовищному испытанию—и во втором акте граф выздоравливает. Симптомы его «выздоровления»—агрессивность, кровожадность, культ ненависти, политическая реакционность: «Вы сделали свое дело, герр доктор. Я приспособился к среде. Я дважды в день чищу зубы. Я улыбаюсь... Вы сделали меня убийцей, так о чем же нам говорить?»[1] И вот «нормальный на сто процентов» Джек, зверски умертвив свою любовницу, а затем и жену, становится лидером палаты лордов. Он свой среди тех, кто говорит об опасности «влияния преступности и социализма».

В «Правящем классе» ярко выразились противоречия идейно-художественных исканий английской драматургии 60-х годов. Жестокость как главная тема была несомненно порождена протестом против рутины конформистского буржуазного театра. Появление такой темы оправдывается и небывалым распространением насилия на Западе. Но у жестокости, как верно указывалось А. Дорошевич, было «два лица». Культ жестокости как основного элемента стилистики драмы и театра мог порождать и убеждение в бессилии человека перед страшным миром. Сильный отрицанием, Барнс беспомощен в своей положительной программе. Поэтому так жалок «обличитель» Такер, так беспомощен Джек перед терзающим его фантастическим зверем (по замыслу Барнса, в конце первого акта бред героя должен быть представлен наглядно в виде поединка с восьминогим и в то же время человекоподобным монстром).

В 70-е годы создавались и комедии, лишенные гротескной динамики фарса. Лирическая комедия Э. Бонда «Море» (The Sea, 1973) написана с ориентацией на традиции А. П. Чехова, а также и на «чеховскую» пьесу Шоу «Дом,

---

[1] *Barnes P.* The Ruling Class. L., 1969, p. 105, 106.

где разбиваются сердца». Бонд не согласен с пессимистической трактовкой пьес Чехова, распространенной на Западе. Драматург создает образы Вилли Карсона и Роз, многими чертами напоминающие образы Трофимова и Ани. Образ старика Ивенса, знатока моря, аналогичен образу Шотовера. Герои Бонда осознают необходимость поиска путей перестройки общества. Пьеса завершается «чеховской» репликой Роз: «Мы должны успеть на поезд» (ср. реплику Трофимова: «Уже пора! Сейчас поезд придет!»). Но социальный оптимизм Бонда скорее исключение, чем правило, в современной английской драме. В комедии Д. Осборна «Окурок сигары», в комедиях П. Николса «У нас» и «Главная дорога» показан распад буржуазного общества, но нет и намека на возможность перемен. Ситуация «пробки» на автостраде («Главная дорога») — еще один символ общественного застоя на Западе. Комедии Осборна и Николса внутренне и внешне статичны. Комизм часто однообразен, ибо комические ситуации создаются, как правило, вследствие словесного саморазоблачения персонажей. Ценное в таких «комедиях застоя» их сатирический заряд. Но отсутствие перспективы приводит драматургов к очевидным просчетам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для театра Англии XX век стал эпохой напряженных исканий. Но с середины 60-х годов экспериментаторство приняло угрожающие размеры. Успехи новаторов заражают молодых драматургов страстью к непрерывным и радикальным переворотам. Все чаще это приводит к низведению эксперимента до экстравагантной позы. Весьма опасны высказывания критика К. Уорт, которая призывает драматургов «сойти с орбиты реализма и выйти на другую орбиту, у которой еще нет имени».

Прогрессивные критики Англии прилагают определенные усилия в стремлении воздействовать на развитие драмы. Ведется борьба за объективный исторический подход к осмыслению классического наследия, особенно шекспировской драмы. В сборнике статей «Шекспир в меняющемся мире» (1964) А. Кеттл и А. Уэст ведут полемику с модернистской критикой, которая силится доказать, что абсурдизм — это будущее драмы, что великие драматурги во все времена отказывались признать общественный прогресс. Критик-марксист Д. Сазерленд видит недостаток английской

драмы последних лет в том, что «даже если они (молодые драматурги. — *Б. В.*) искренне хотят понять суть стремлений рабочего класса, понять цели его борьбы, сегодня они все еще далеки от пролетариата, его требований, его нужды»[1].

Размышляя о судьбе своего поколения, Б. Биэн заметил: «Мы не столько боролись с Британской империей, сколько сами с собой». Это сказано в Ирландии и об ирландцах, но вполне приложимо ко всем тем передовым людям Запада, которые ненавидят буржуазный строй и все же оказываются не в состоянии занять последовательную позицию в борьбе с этим строем.

Действительно, причина метаний многих честных и талантливых художников коренится в двойственности стоящей перед ними проблемы. Борьба с буржуазной моралью или со всей системой буржуазных институтов осложнилась в современном искусстве небывалыми по остроте конфликтами внутри самой борющейся личности, конфликтами, приводящими иногда к гибели и положительных идеалов. Воздействие экзистенциализма на английскую драму XX века, пусть чаще всего косвенное, оказалось тем не менее велико.

Новая постановка вопроса о личности диктовалась историей. Сложность духовного мира человека современной эпохи неизмеримо возросла и продолжает интенсивно возрастать. Спекулируя на этом, теоретики экзистенциализма и их последователи стремятся подменить общественную борьбу внутренними столкновениями, переживаниями индивида. Драматургия, предметом которой являются интеллектуальные и эмоционально-волевые реакции человека, оказалась весьма удобной областью для приложения экзистенциалистской доктрины.

Среди английских писателей экзистенциализм получил весьма солидную поддержку, а традиционная ориентация на личность приобрела иной смысл. Но если одни приняли его безоговорочно, то другие — при многих мучительных колебаниях — всей логикой своего творчества убедительно показали его несостоятельность и гибельность.

Однако английская драма до сих пор не в состоянии обрести положительного героя нового типа. Борьба за укрепление и развитие нового революционного искусства имеет в наши дни особый, жизненно важный смысл.

---

[1] Советская культура, 1974, 18 янв.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3
Введение 4
Глава 1. Бернард Шоу в поисках новых путей 7
Глава 2. Драма 41
Глава 3. Проблема трагедии 83
Глава 4. Фарс 124
Заключение 142

Владимир Гаврилович Бабенко

Драматургия современной Англии

Редактор М. В. Лагунова
Мл. редактор Т. А. Карасева
Художественный редактор Л. К. Громова
Художник С. В. Митурич
Технический редактор Т. А. Новикова
Корректор Т. Д. Венедиктова

ИБ № 2982

Изд. № РЛ-71 Сдано в набор 15.04.81. Подп. в печать 06.11.81. А-01298. Формат 84 × 108 1/32. Бум. газетная. Гарнитура таймс. Печать высокая. Объем 7,56 усл. печ. л. 7,77 усл. кр. отт. 7,84 уч.-изд. л. Тираж 27000 экз. Зак. № 316. Цена 25 коп.

Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.