

Джон Говард Лоусон

ТЕОРИЯ
И ПРАКТИКА
СОЗДАНИЯ
ПЬЕСЫ И
КИНОСЦЕНАРИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
-ИСКУССТВО-МОСКВА-1960

ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО Е.С. МАКАРОВА и З.М. СКАЛОВОЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Бывают периоды, когда обсуждение вопросов отдельного вида искусства, на первый взгляд очень специфических, а порой даже «технологических», приобретает общезстетическое значение. Ставя и решая их, теоретики и практики приходят к широким, обобщающим выводам об искусстве, о его исторических судьбах, его месте и роли в жизни современников. Не нужно особой прозорливости, чтобы признать, что это закономерность, подтверждаемая всей историей художественной культуры. Опыт показывает, что эстетическая проблематика оказывается в центре внимания в те периоды, которые знаменуют собой становление нового в искусстве и крах старых ценностей. Именно в такие переломные эпохи созревает объективная потребность в большой теории. Здесь можно было бы сослаться на прошлое, на его примечательные уроки. Но в подобных исторических экскурсах нет необходимости. Каждый, кто сколько-нибудь внимательно следит за выступлениями художников, критиков, искусствоведов как у нас, так и за рубежом, не может не отметить их тяготения в сферу эстетики, их попыток сформулировать в соответствии с занимаемой ими социальной позицией принципы современного искусства. И это, конечно, не случайно. Великие демократические, революционные преобразования, обновляющие лицо нашей планеты, вызвали к жизни новое искусство, пронизанное освободительными идеями. В противовес ему в капиталистических странах выдвигается реакционное искусство, антидемократическая направленность которого очевидна. Борьба идей в сфере современной художественной идеологии ставит каждого, кто пишет об искусстве, перед необходимостью со всей определенностью осмыслить коренные, исходные эстетические понятия, такие, как свобода творчества, новаторство, социальная ответственность художника и т. д.

Теоретические защитники модернизма, кичащиеся своей «беспартийностью», «объективностью», в работах, посвященных, казалось бы, частным искусствоведческим вопросам, дают тенденциозное, искаженное истолкование этих понятий. Они изобретают «но вые» эстетические концепции, призванные отвлечь художников от действительности, от назревших социальных проблем, более того — превратить их в пропагандистов реакционных идеалов.

Враждебность декадентских теорий социальному прогрессу все отчетливее осознается передовыми представителями художественной интеллигенции капиталистических стран. Они поднимают свой голос в защиту реалистического искусства, искусства прогрессивных идей и широких социальных обобщений. Этой цели они посвящают не только специальные труды, но и работы по вопросам истории и теории отдельных видов искусства.

В этом отношении весьма характерной является предлагаемая вниманию советского читателя книга прогрессивного американского драматурга Джона Говарда Лоусона «Теория и практика создания пьесы и киносценария».

Дж. Г. Лоусон широко известен как драматург и киносценарист. Его перу принадлежит, в частности, пьеса «Громкоговоритель», сценарии фильмов «Сахара», «Контратака», «Уничтожающий удар» и целый ряд других. Кроме того, он выступает на поприще публицистики как страстный журналист, активно защищающий идеалы демократии. Большой общественный резонанс имела книга Дж. Г. Лоусона «Кинофильмы в борьбе идей» (переведенная на русский язык), разоблачающая социальную направленность продукции Голливуда и призывающая американских художников осознать свою историческую ответственность перед народом, перейти на позиции открытого служения его интересам.

«Теория и практика создания пьесы и киносценария» написана несколько ранее. По признанию самого автора, она задумана как руководство по практической работе драматурга и киносценариста. И действительно, в книге много мыслей и обобщений, имеющих непосредственное отношение к тому, что принято называть техникой драмы и киносценария. Опираясь на практику мировой драматургии, на всю историю драматической мысли, а также на свой авторский опыт драматурга и сценариста, Лоусон выдвигает немало ценного об искусстве драмы и кино. В частности, большой интерес представляют мысли Лоусона о построении пьесы и киносценария, о природе их драматического действия. Доказывая, что не всякая смена событий является драматическим действием, он подчеркивает, что драматизм возникает лишь в развитии, закономерно движущем пьесу к кульминации, то есть к наивысшему напряжению и размаху в борьбе противоборствующих сил. В этой связи им выдвигается целый ряд теоретических положений о композиции пьесы и сценария, о выразительных средствах обрисовки образа художником театра и кино и т. д.

Но, вчитываясь в книгу, убеждаешься, что ее пафос имеет гораздо более широкое значение, чем анализ «техники» драмы и киносценария. Пример тому – характер выводов, делаемых Лоусоном в результате теоретического и исторического рассмотрения особенностей драматического действия.

Лоусон признает ценность и плодотворность аристотелевского определения действия как основы драмы и очень подробно рассматривает разные исторические трактовки этого определения. Но область его преимущественного интереса – современная драма, ее судьбы и принципы.

Исходным пунктом его рассуждений о закономерностях, лежащих в основе творчества современных драматургов, является рас смотрение своеобразия драматического конфликта, этой движущей пружины действия пьесы и киносценария. Он пишет: «Основой драмы является социальный конфликт, в котором находит свое выражение разумная воля людей: люди сталкиваются с другими людьми, люди выступают против коллективов, коллективы противостоят другим коллективам, отдельные личности или коллективы противостоят социальным силам или силам природы». Если брать это положение вне контекста книги, оно не покажется сколько-нибудь новым. Более того, серьезные сомнения может вызвать включение в это определение понятия разумной воли, характерное, как известно, для идеалистической эстетики Шопенгауэра. Но по ознакомлении со всей концепцией автора, со всеми его аргументами у читателя сложится иное впечатление. Он увидит, что определение, которое дает Лоусон понятию конфликта, имеет вполне отчетливую направленность против декадентских, реакционных эстетических теорий, отрицающих социальную природу конфликта, а также социальную детерминированность действий противоборствующих в пьесе или киносценарии характеров.

Представители реакционной эстетики, руководствуясь субъективистскими философскими концепциями (преимущественно современными модификациями фрейдизма), провозглашают в качестве извечных и неизменных стимулов драматизма алчность и вождение. У драматургов, принявших на веру эти догматы декаданса, из пьес и сценариев исчезает человек как социальное существо, исчезает общественная среда. На смену ему приходит герой, в котором гипертрофировано животное начало. Стимулом его действий. оказывается тот. или иной иррациональный комплекс (на пример, неосознанное половое влечение), который, подобно року, управляет судьбой персонажа.

Проанализировав большое число пьес и сценариев, базирующихся на подобном понимании источника конфликта, Лоусон точно улавливает неразрывную связь иррационализма и реакционности. Он показывает читателю, что отказ от рационального осмысления источников драматизма приводит к крайнему субъективизму в оценке фактов жизни, и в конечном счете – к отставанию социальных интересов антинародных сил.

Понятие разумной воли, которое у Лоусона лишено какого бы то ни было налета мистицизма шопенгауэровского толка, трактуется им как выражение объективных социальных причин, лежащих в основе поступков и мыслей людей. Выдвигая его, Лоусон решает очень актуальную для практики театра и кино наших дней проблему свободы воли и объективной социальной необходимости. Известно, что декаденты и сейчас перепевают ницшеанскую идею абсолютной свободы воли. Отсюда – культ «сильной личности» в реакционной буржуазной драматургии, воспевание героя, способного «преступить» все нормы и законы человеческого общежития. Такой

герой нужен империалистическим кругам как норма и образец подражания для миллионов молодых людей, подготавливаемых к ремеслу насильников и убийц. Предлагаемое Лоусоном понимание разумной воли исключает дуализм свободы и необходимости и обращает внимание драматургов на необходимость реалистического объяснения поступка и его последствий в свете социальных, классовых закономерностей. Тем самым Лоусон делает крайне важный акцент, подчеркивая меру общественной ответственности художника за выражаемую им идею. Напомним, что декадентская эстетика ныне упорно пропагандирует мысль о моральной и политической безответственности художника. Да это и понятно! Растлевать сознание народа, воспитывать его в духе реакционных идеалов может лишь растленный буржуазной идеологией художник, утративший чувство ответственности перед обществом, перед человечеством, перед на родом. Именно таким художником становится всякий, уверовавший в миф об абсолютной свободе творчества.

Показывая, чем на практике оборачивается такая «свобода», Лоусон сознательно вводит понятие цели творчества. Он пишет: «...Каждое начало действия предопределяется целью, к которой направлено это действие. Однако эта цель не более абсолютна, чем начало: она не отражает необходимость в сколько-нибудь окончательной форме; под необходимостью мы подразумеваем законы, управляющие действительностью; действительность же находится в непрерывном движении, и мы не можем представить ее себе в какой бы то ни было окончательной форме. В кульминации пьесы, являющейся точкой наивысшего напряжения, наиболее полно выражаются законы действительности, как их представляет себе драматург. Кульминация разрешает конфликт путем изменения равновесия, что создает новое соотношение сил: необходимость, которая обуславливает неизбежность этого события, – это необходимость, воздействующая на сознание драматурга: она выражает социальную идею, побудившую его придумать данное действие». А поскольку действие является выражением убеждений драматурга, поскольку, пишет Лоусон, следует признать, что в работе над ним, в его организации выражается мера социальной ответственности художника.

Таков лишь один пример из книги, подтверждающий мысль о неизбежности в современных исторических условиях обращения к общеэстетическим проблемам при обсуждении любых (порой представляющихся частными, имеющими интерес только для специалистов) творческих вопросов искусства. Совершенно очевидно, что в том, как решаются эти проблемы, и выявляется социальная, классовая позиция теоретика.

Можно со всей определенностью утверждать (последующие труды и гражданское мужество Лоусона, проявленное им в пери од пресловутого «процесса красных» в Голливуде, – лучшее тому свидетельство), что эстетические проблемы, поднимаемые в книге, автор решает с прогрессивных, демократических позиций. Он вскрывает истинную подоплеку буржуазной легенды об абсолютной свободе художника от общества, о его независимости от борьбы классов. Давая развернутые очерки исторического развития теории и практики драмы, а также очерки истории американского кино, Лоусон показывает, как классовая позиция художника, влияние на него господствующих идей его класса и его общества определяет его подход к отбору материала, к построению сюжета и образов. На примере кино (и в частности на примере продукции Голливуда, нравы которого ему досконально известны) Лоусон рисует яркую картину влияния вкусов буржуазии на искусство, их воздействие как на сюжетно-образную сторону фильмов, так и на их идейную направленность. С большим интересом читаются те страницы, где автор конкретно показывает влияние экономической политики кинопромышленников на творчество подчиненных им художников. Рассказав о трагической судьбе Мельеса, о терзаниях Грифита, Лоусон с полным основанием делает вывод о том, что в условиях капиталистического производства временный промышленный прогресс поглощает талант художника и подгоняет его творчество под машинный стандарт. Ценность этого вывода умножается тем, что он сделан художником, познавшим на своем опыте все прелести «буржуазной свободы творчества».

Убедительно характеризует идейную позицию Лоусона и та теплота, с которой он говорит о творчестве советских художников: здесь уже намечается то открытое признание ведущей роли советского искусства, которое Лоусон безоговорочно сделает впоследствии в уже упоминавшейся книге «Кинофильмы в борьбе идей». В этой работе он также значительно уточняет свои позиции в оценке отдельных произведений. Так, например, он признает, что анализ фильма «Ярость» (1936) в

«Теории и практике со здания пьесы и киносценария» носил несколько абстрактный характер, игнорировал политическое значение этой картины, которая в период предвыборной компании была использована реакционными силами против Нового курса президента Франклина Рузвельта.

Итак, от «технологии» искусства к его философии и далее – к политике – вот путь, по которому ведет автор читателя. К сожалению, на этом пути встречаются порой и свои «подводные камни». Это, в частности, излишне усложненный, «философичный» язык некоторых разделов книги, несколько необычная терминология, употребляемая Лоусоном в процессе доказательства своих положений. Советский читатель столкнется и с другой трудностью. Дело в том, что немалое число пьес и сценариев, анализируемых в книге, ему неизвестны. Но все это не такие уж большие издержки при знакомстве с книгой, которая по широте эстетических интересов ее автора, по его страстности в трактовке выдвигаемых вопросов, по замечательной последовательности в отстаивании прогрессивных идей является значительным явлением в науке об искусстве.

В. Разумный

ВВЕДЕНИЕ

Работая над новым изданием этой книги через десять с лишним лет после выхода в свет ее первого издания, я постарался трезво оценить ее достоинства и недостатки. Казалось бы, судить о любом исследовании по вопросам драматургии необходимо с точки зрения его практической полезности в условиях ожесточенной, бес порядочной борьбы современного театра за существование. Начинающего драматурга, который должен добиться скорейшего принятия своей пьесы к постановке либо вообще отказаться от карьеры драматурга, вероятно, гораздо более волнует то, что театральная администрация требует пьес в одной декорации, нежели величие театральных традиций. Если пьеса принята и поставлена, бешеный месяц репетиций и переживания в день премьеры не оставляют времени для исторических и философских размышлений.

Зачем же тогда в книге, задуманной как руководство по практической работе драматурга, подробно рассматривать эстетические, социальные и политические проблемы? Дать ответ на этот вопрос – значит объяснить основную цель книги. А эта цель – изучение взаимоотношений между драматургией и социальными силами, воздействующими на театр данной эпохи, между двумя часами иллюзии в затемненном зрительном зале и жизнью, бушующей за стенами театра.

Включение в книгу исследования из области киноискусства продолжает и развивает основной замысел. Совокупность приемов кино знаменует новую стадию в исторической эволюции драматических форм.

Мы исходим из общей предпосылки, что драма, подобно всем формам общения между людьми, отражает обычаи, нравы, образ жизни данного общества. Однако такое отражение не статично; это – не ясное отражение в кристально чистом зеркале. Художник сам захвачен потоком противоречивых сил и переплетающихся классовых взаимоотношений; он сам участвует в битве, которую стремится объяснить. Его творческая деятельность носит одновременно и личный и общественный характер; рисуя окружающий его внешний мир, он рисует его сквозь призму собственной жизни, выражая в своем произведении социальные и общественные стремления и чаяния в том виде, в каком они вышли из горнила его собственного жизненного опыта.

Преобразуя сырье своего жизненного опыта в осознанное произведение искусства, художник использует методы и формы, которые развивались на протяжении всей истории и которые представляют собой культурное богатство современного ему общества, унаследованное от прошлого. Поэт может выразить в сонете свои сугубо личные чувства, однако форма сонета создавалась на протяжении столетий, и представляет собой кристаллизованный социальный опыт многих поэтов.

Приводя свои мысли и чувства в согласие с требованиями сонета, поэт придает своим на первый взгляд чисто индивидуальным эмоциям социальное значение и связывает их с общечеловеческим опытом, частью которого они являются. Если эти эмоции были бы действительно абсолютно индивидуальны, они вполне закономерно требовали бы столь же абсолютно индивидуальной поэтической формы. За последние годы было много попыток выразить неповторимую индивидуальность

души в формах, которые неизбежно являются невразумительными, поскольку они лишены отчетливой связи с коллективным опытом многих людей.

Форма произведения искусства связывает творческую деятельность индивидуума с исторически сложившейся культурой общества, в котором он живет и работает. Эстетические формы претерпевают постоянные изменения и превращения. Этот процесс обуславливается общей атмосферой данной культуры и изменениями роли культуры в жизни общества. Поэтому форма – это ключ к социальному значению или содержанию произведения искусства.

Стремление современной критики отделить форму от содержания не случайно; подобное разделение характерно для всех основных философских течений XVIII и XIX веков. Философы утверждали, что алчность и эксплуатация, определяющие реальную действительность, никак не влияют на внутреннее царство духа. Это положение устраивало художника, так как давало ему возможность укрыться от враждебной действительности. Художника радовало, что внутренняя сущность его работы – творческий дух – остается неприкосновенной. Но поскольку искусство – это средство общения между людьми, художник оказывался в противоречивом положении: он должен был сообщать другим о своей свободе в силу необходимости общения с внешним миром, так как в противном случае он совершенно лишился бы возможности самовыражения и перестал бы существовать как художник. Творческий импульс, скрытый от других и лишенный цели, захиреет и погибнет в замурованном склепе собственного я.

Поэтому мы приходим к выводу, что тенденция обратить искусство вовнутрь, сделать его независимым от действительности не дает художнику той духовной безопасности, которой он жаждет. Всепоглощающий интерес к собственным чувствами ощущениями неизбежно приводит к тому, что художника начинает заботить только «чистая форма». У него все меньше и меньше остается что сказать, и он все более и более занят тем, как сказать. Так мстит искусство тем, кто изменяет его социальному назначению. Художник делает вид, что власть над эстетическим процессом нужна и интересна ему сама по себе. Чтобы поддержать эту иллюзию, ему приходится доказывать свою власть над формой. Форма – это связующее звено между творцом и обществом, которому он служит; художник, которого интересует только форма, который не помышляет о лежащей на нем социальной ответственности, должен разорвать эту связь. Он должен придумывать сугубо индивидуальные формы выражения, которые якобы лишены социальных функций, доказывая таким способом свою независимость от социальных сил, определяющих формы искусства на основе коллективного опыта и потребностей общества.

Возрастающая социальная напряженность, характеризующая XX столетие, приводит ко все большему утверждению примата формы. Критическая теория со всем рвением поддерживает мысль, что форма предназначена не для облегчения общения между людьми, а для создания барьера между творческим духом и враждебной ему действительностью.

К сожалению, многие критики, верящие в социальное назначение искусства, приняли ложную посылку, что форма обуславливается соображениями личного и эстетического порядка. Они ищут социальную направленность только в мировоззрении художника. Они исходят из того, что его мировоззрение, намерения, чувства и составляют то, что туманно называется содержанием его творчества. Но что такое содержание без формы? Как можем мы постигнуть содержание искусства до того, как оно получит языковое или звуковое выражение, приобретет те или иные очертания, цвет, объем, текстуру? В чем будет содержание скульптуры, взятой вне камня, из которого она изваяна? За последние годы в некоторых областях искусства было начато изучение наиболее характерных для данного искусства форм и методов как основных факторов социального развития культуры. Ролф Фокс исследовал роман как форму искусства, особенно характерную для эры капиталистического развития. Кристофер Колдуэлл в работе «Иллюзия и действительность» исследовал истоки поэзии и эволюцию ее технических приемов. Со всем недавно Сидней Финкельштейн внес свой вклад в изучение искусства как «языка общения». Поскольку театр – один из наиболее популярных и «коммерческих» видов искусства, он оказался мало восприимчивым к формам, доступным лишь избранным и затрудняющим понимание. В то время как поэзия, живопись, музыка развивались в сторону абстракции и субъективизма, техника драматургии свелась к узко практическим приемам: всякого рода трюкам и повторению уже проверенных

эффектов. Театр был пассивен в техническом отношении, потому что и в социальном отношении он был лишен целеустремленности. Нынешняя пестрота и безответственность бродвейских постановок отражают потерю театром сознания своей социальной миссии и нравственной цели. В большинстве случаев пьесы пишутся и ставятся исключительно ради прибыли. Но по иронии судьбы вся эта мишура, рассчитанная на коммерческий успех, гораздо чаще терпит полный крах, потому что она не связана с той драматической культурой, которая объединяет актеров и зрителей и гарантирует обоюдное признание определенных эстетических норм и ценностей.

Существует обширная литература, посвященная технике драматургии. Практическая ценность ее сравнительно невелика, так как она исходит из ложной предпосылки, что драматург создает свою пьесу в социальном вакууме. Человек, изучающий технику драматургии, старается усвоить правила, относящиеся к композиции пьесы, диалогу, обрисовке персонажей, нарастанию действия, опадению действия, кульминации. Но все эти правила – абстракции, не связанные ни с историей театра, ни с житейскими драмами, из которых драматург неизбежно должен черпать материал для своих произведений.

Эта книга ставит целью изучение создания пьесы как живого процесса выражения жизненного опыта драматурга в формах, рожденных историческим развитием театра. Такой подход не означает приписывания произвольного социального значения пьесам, в которых явно не затрагиваются никакие социальные проблемы. Мы уже отмечали, что высокое вдохновение и художественная убежденность – явления в современном театре довольно редкие. Анализ построения пьесы с точки зрения цели, которую ставит перед собой драматург, может принести пользу лишь в том случае, если мы реалистически исследуем эту цель. Драматург, помыслы которого не идут дальше кассовой выручки, или чье знание жизни не выходит за рамки «тридцати шести драматических положений», Полти, будет писать пьесы, являющиеся точным отражением его собственной личности. Мы можем отбросить его произведения как хлам и мишуру. Но чтобы понять написанное им, мы должны связать совокупность использованных приемов с процессом мышления драматурга. Фарс о медовом месяце робкой четы может несколько уступать Ибсенскому «Кукольному дому» по глубине подхода к проблемам любви и брака. Но и в том и в другом случае убеждения автора, его взгляды на человеческие взаимоотношения и этические нормы направляют развитие драматического конфликта и определяют композицию пьесы.

Такому методу недостает простоты обычного подхода к технике драматургии как к набору правил, которые можно выучить наизусть и пользоваться ими, словно рецептом для изготовления пирога. Но любой писатель, серьезно пытающийся овладеть своим искусством, знает, что книжные правила «похвальнее нарушать, чем блюсти». Лишь через познание творческого процесса можно прийти к профессиональному мастерству.

Если театр переживает период технического кризиса, то еще большим смятением охвачено кино. Голливуд превосходит Бродвей не только по суммам истраченных денег, но и то безответственности, по погоне за неверно понимаемым кассовым успехом, применению дешевых трюков. Существуют, конечно, социальные и экономические причины, объясняющие недостаток творческого начала в современном театре и кино. Художник не может свободно выбирать условия, в которых он творит. Он не может контролировать общественное сознание или заставить экономические силы служить целям своего творчества. Однако действительность и ясность произведения драматурга зависят от его способности понять особенности своего жанра и до некоторой степени овладеть им, учитывая заложенные в нем ограничения и используя его потенциальные возможности.

В области кинематографии драматическое общение со всемирным массовым зрителем осуществляется через сложный технический и финансовый аппарат. Это определяет специфику кино, которое коренным образом отличается от всего того, что дала предшествующая история драматургии, и однако полностью отвечает извечному назначению театра – подражанию действию, соединению пантомимы, зрительной композиции, движения и речи в единое целое.

Изучение специфики театра и кино требует исторического подхода. Мы имеем дело с формами, изобретенными не сегодня и не вчера. Кино, насчитывающее пятьдесят лет существования, опирается на традиции и технику рассказа, на представление о людях, об их взаимоотношениях и переживаниях, сложившееся за период, в пятьдесят раз более долгий, чем вся история кино. Поэтому исследование истории драматической мысли создает своего рода критерий для

изучения творческого процесса как драматурга, так и киносценариста. В начале книги второй это исследование дополняется очерком развития американского кино, господствующих идей и сил, определивших его рост. Читатели, интересующиеся техническими приемами драматургии, могут разочароваться, обнаружив, что значительная часть книги заполнена историческими изысканиями. Но эти изыскания необходимы для «теории», фигурирующей в заглавии наряду с «практикой». Изучение специфики драмы начинается в третьей части книги первой, а анализ работы над сценарием — во второй части книги второй. Читатели, чувствующие, что они не готовы к путешествию в царство истории и философии, при желании могут без особого ущерба начать чтение с указанных глав. Если анализ технических приемов вызовет интерес у читателей к их истории, они могут обратиться к предшествующим главам и ознакомиться с развитием основ драматической техники. Готовя к новому изданию книгу первую, я внес в текст лишь незначительные изменения. Слабые места и пробелы — а их, к сожалению, немало — нельзя исправить простым редактированием отдельных выражений или фраз. Я ставил перед собой цель улучшить композицию книги, сделать аргументацию более ясной и точной; такова же задача настоящего введения и кратких резюме, предваряющих каждую часть. В книге второй я попытался учесть недостатки, замеченные мной в процессе редактирования книги первой. Надеюсь, что мне удалось добиться в ней большей ясности и лучшей классификации материала, а также выдвинуть некоторые положения, по-новому освещающие основные проблемы искусства как средства общения между людьми.

КНИГА ПЕРВАЯ
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДРАМАТУРГИИ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ИСТОРИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Европейская драматическая мысль берет начало в греческом театре. Современные теории драматургии все еще, как ни странно, во многом базируются на принципах Аристотеля. В главе первой дается краткая оценка аристотелевского наследия. Глава вторая переносит нас в эпоху Возрождения, эпоху расцвета театрального искусства в шестнадцатом веке. Такой восемнадцативековый пробел исторически никак не может быть оправдан. Однако он оправдан, когда речь идет о теории драмы, так как средневековые характеризуется застоем всякой теоретической мысли. Искусство менестрелей, сельские празднества, церковные обряды породили устойчивую театральную традицию. Но эта традиция не подвергалась какой бы то ни было критической оценке до появления театра эпохи Возрождения, и даже тогда теория далеко отставала от практики. В то время как поэты елизаветинской эпохи потрясали небеса своими трагедиями, критическая мысль оставалась равнодушной к драме или повторяла высказывания античных авторов. Век Мольера во Франции и комедии Реставрации в Англии — вторую половину семнадцатого столетия — можно считать либо 'последней волной эпохи Возрождения, либо началом реалистической трактовки вопросов пола, брака, денег, которой суждено было оказать решающее влияние на дальнейшее развитие театра. Этот поворот сопровождался возникновением нового подхода к технике драматургии; панорама театрального действия елизаветинских времен была сужена, сведена к единой картине. Мы заканчиваем вторую главу этим поворотным моментом в развитии драматической мысли.

Глава третья посвящена XVIII веку. Буржуазия, идущая к американской и французской революциям, создала рациональную философию, которая подчеркивала права и обязанности индивидуума, не довольствуясь более проблемами пола и денег, характерными для комедии конца семнадцатого века. Деятнадцатый век ознаменовал собой полное развитие буржуазного общества с его неизбежными противоречиями и все углубляющимся классовым антагонизмом. Двойственность положения средней и мелкой буржуазии, разрывающейся между абстрактными идеалами и практическими потребностями, нашла свое воплощение в философии Гегеля. Гегелевский дуализм отражал противоречие между «свободным» индивидуумом и условиями, которые навязывает ему окружающая действительность, между стремлениями души и подчиненностью человеческой воли низким и недостойным целям. Свое драматическое воплощение этот дуализм получил в «Фаусте» Гёте.

Проблема, с такой мощью поставленная в «Фаусте», отбрасывает тень на более поздние годы девятнадцатого века. Тень эта пала и на воображаемый мир сцены, принуждая к выбору между иллюзией и действительностью.

Надежды буржуазии в период экономического роста и свободной конкуренции были отражены в экономическом принципе *laissez faire* и в романтическом индивидуализме начала девятнадцатого столетия. По мере концентрации экономической мощи сценический конфликт уже не воспринимается как здоровое соперничество между отдельными людьми; он предстает в угрожающем свете, как классовый раскол. Сфера конфликтов, в которой разумная воля могла проявить себя, не затрагивая основных социальных проблем, сильно сократилась. Драма утратила страстность и убежденность.

Поскольку драматическая мысль девятнадцатого века заложила основы техники современной драматургии, необходимо рассмотреть этот период более подробно. Поэтому для большей ясности в изложении мы позволили себе внести некоторое разнообразие в композицию главы четвертой и ввести разделы под отдельными заголовками.

Наиболее совершенно драматическая культура девятнадцатого века воплощена в творчестве Ибсена. Поэтому, рассмотрев в главе четвертой основные течения этой эпохи, в пятой главе мы даем подробный анализ драматического наследия Ибсена.

Глава первая АРИСТОТЕЛЬ

Аристотель, энциклопедист античности, оказал огромное влияние на развитие человеческой мысли. Но ни в одной сфере мышления господство его авторитета не было столь полным и неоспоримым, как в области теории драматического искусства. До нас дошел только отрывок «Поэтики», но даже по этому отрывку видно, что Аристотель формулирует законы драматургии с исключительной точностью и широтой.

Один из самых знаменитых принципов «Поэтики» — очищение человеческих чувств через сострадание и страх. Соответствующее место «Поэтики», несмотря на всю его многозначительность, не объясняет, в чем сущность «очищения», и не говорит, как оно происходит. Однако место это очень важно, потому что только здесь Аристотель касается тех психологических проблем (от ношения писателя к своему материалу, которое, по-видимому, и создает связь между пьесой и зрителем), которые наиболее трудны для современного исследователя драмы. Аристотель подходил к вопросу главным образом с точки зрения построения драмы: он определял трагедию как «подражание действию, законченному и целому, имеющему известный объем». Вопрос объема явился причиной длительных споров, однако определение Аристотеля достаточно ясно: «Ведь существует целое и без всякого объема. А целое — есть то, что имеет начало, середину и конец». Произведения, написанные в соответствии с законами драматургии, «не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться». Под объемом он подразумевал меру, не столь малую, что невозможно различить отдельные части, и не столь большую, чтобы препятствовать нашему восприятию целого. В отношении слишком малого произведения он замечает, что «обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается... Поэтому фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую». Таким образом, «объем» означает своего рода архитектурную пропорцию. «Красота заключается в величине и порядке». Аристотель писал: «Фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного, цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое. Ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого».

Считается, что требования единства времени и места являются частью учения Аристотеля, но это неточно. Он не говорил о единстве места, а его единственное высказывание о единстве времени звучит следующим образом: «Трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня, или лишь немного выйти из этих границ». Творцы греческих трагедий весьма часто нарушали это единство. Но поз же французские и итальянские классицисты превратили сценические единства в фетиш. Корнель в приливе бурного радикализма отважился утверждать, что «он не остановится перед тем, чтобы продлить действие даже до тридцати часов». Очень настаивал на единствах

Вольтер: «Если поэт растягивает действие на пятнадцать дней, он должен объяснить, что случилось за эти пятнадцать дней, ибо я прихожу в театр, чтобы узнать все, что произошло».

1 Аристотель, определяя стиль, говорил, что он, не будучи банальным и высокопарным, должен быть «ясным, и не быть низким». Рассуждая о правдоподобию, он отмечал, что драматический эффект есть следствие вероятного, а не возможного. Он советовал драматургу строить фабулу с учетом ограниченных возможностей театральной сцены.

Аристотель связывал действие с изменчивостью судьбы, с изменениями в общественных взаимоотношениях людей. Необходимо такое действие, когда «при непрерывном следовании событий по возможности или необходимости может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью». Внезапному наступлению события, влияющего на жизнь героя и поворачивающего течение действия в новое русло, он дал название «перипетии»; другой формой изменчивости действия является узнавание, неожиданная встреча с друзьями или врагами.

Аристотель утверждал, что основа трагедии – не характер, а действие, а «за ним уж следуют характеры». Это положение нашло широкое признание в качестве одного из краеугольных камней теории драматургической техники. Джордж Пирс Бэйкер говорит: «История неоспоримо подтверждает, что драма, где бы она ни возникала, вначале всегда опиралась на действие». Гордон Крэг, восставая против «разговорного» театра девятисотых годов, заявлял, что «прародителем драматурга был танцор». Брэндер Мэтьюз говорит: «Некогда один мудрый критик утверждал, что остов хорошей пьесы – пантомима». Рой Митчел отмечает, что «литература переступает порог театра лишь как служанка движения». Неистовая поэзия Шекспира – пример литературы, великолепно выступающей в роли служанки движения.

Простое утверждение, что действие – это корень драмы, выражает важную истину, но раскрыть эту истину – совсем не простое дело. Нужно точно определить само понятие; нельзя полагать, что театр имеет дело с любым видом действия. Поэтому следует различать драматическое действие и действие вообще. У Аристотеля мы не находим четкого их разграничения. Теоретики последующих времен, по-видимому, принимают идею действия как нечто само собой разумеющееся, предполагая, что она означает именно то, что они в нее вкладывают. Кроме того, действие часто рассматривают как механическое, а не живое. Те, кто выступает (и вполне справедливо) против мысли о том, что механическое движение имеет драматическое значение, склонны впасть в другую крайность, утверждая, что первичен характер и что он более важен, чем действие.

Пожалуй, в этом вопросе больше путаницы, чем в любой иной области драматургической практики, путаницы, которая проистекает из абстрактного подхода к проблемам театра; характер и действие превращаются в абстракции, теоретически существующие по разные стороны теоретического забора. Взаимозависимость характера и действия была понята гораздо лучше с возникновением концепции драмы как конфликта воли, сыгравшей значительную роль в развитии драматической мысли девятнадцатого века. Эшли Торндайк указывает, что Аристотель «уделял много внимания требованиям фабулы. Более того – он не признавал роли, которую играет конфликт между человеком и обстоятельствами, людьми, или в сознании человека». Это справедливо. Аристотель не сумел разглядеть значения человеческой воли, которая толкает человека на конфликт с другими людьми или с окружающей его средой. Он рассматривал поворот в судьбе (по сути дела являющийся кульминацией конфликта воли) как объективное событие, игнорируя его психологическую сторону. Он понимал, что характер занимает второстепенное положение по отношению к действию, но его концепция характера страдала ограниченностью и статичностью: «Действие производится какими-нибудь действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действие называем каким-нибудь), и естественно вытекают отсюда две причины действий – мысль и характер, благодаря которым все имеет либо успех, либо неудачу... Под характером я понимаю то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь». Точка зрения Аристотеля на характер, как на механическое соединение качеств, сделала для него невозможным изучение форм проявления характера. Вместо того чтобы рассматривать характер как часть процесса действия, он проводил искусственную грань между качествами и поступками. Он проводил также грань

между характером и мыслью. С современной точки зрения подобная механическая трактовка вопроса не имеет никакой ценности и ее следует отнести на счет ограниченных познаний Аристотеля в области психологии и социологии. Психологи давно знают, что характер надо изучать через поступки – по воздействию стимулов на органы чувств и возникающим в результате мыслям, эмоциям и желаниям. Это внутреннее действие является частью действия в целом, включающего индивидуума и окружающую его среду. Аристотель был прав, говоря, что «жизнь (счастье и злосчастье) заключается в действии; и цель [трагедии – изобразить] какое-нибудь действие, а не качество». Поэтому он был прав, утверждая, что действие первично и что «за ним следуют характеры». Ошибка Аристотеля состояла в не способности понять, что характер – сам по себе форма действия, играющая второстепенную роль по отношению к действию в целом, потому что она, эта форма, – живая часть целого.

Теория конфликта воли дополняет аристотелевскую теорию действия, ни в малейшей степени ей не противореча. В конфликте воли – будь он конфликтом между человеком и обстоятельствами, между людьми или в человеческом сознании – важную роль играет среда. Мы не можем представить себе конфликт в сознании, который не был бы вызван умением или неумением приспособиться к окружающей среде. Сфера действия охватывает индивидуума, среду и всю совокупность взаимосвязей между ними. Характер существует лишь во взаимодействии с событиями; человеческая воля беспрестанно изменяется, преобразуется, ослабляется, усиливается во взаимодействии с событиями, в которых она проявляется. Определение пьесы как действия несомненно правильно; но пьесе нельзя определять как характер или группу характеров.

Несмотря на непонимание роли психологических качеств, Аристотель уловил две основные истины, которые и в наши дни так же важны, как и во времена создания «Поэтики»: 1) драматурга интересует только то, что делают люди; то, о чем дни думают или что они собой представляют, интересует его лишь постольку, поскольку это проявляется в их поступках; 2) действие – не просто одна из сторон драматического построения пьесы; это и есть само построение. Для Аристотеля «действие» – синоним фабулы; точка зрения, которую не заметило большинство последующих исследователей: «Фабула есть основа и как бы душа трагедии». Это утверждение – ключ к проблеме единства. Единство и действие обычно рассматривают порознь, но Аристотель видел их как одно понятие. Фабулу нередко считают чем-то искусственным, формой событий, в противоположность их содержанию. Аристотель не признавал такого различия. Говоря о пьесе в целом как «о действии», считая фабулу (или действие, или совокупность событий) «душой трагедии», он сделал первый шаг к созданию органической теории драмы. При рассмотрении последующей истории драматической мысли не следует упускать из виду одну особенность учения Аристотеля, которая в какой-то степени может объяснить исключительное положение, занятое им в этой области. Начиная с четвертого века до нашей эры и по сей день учение Аристотеля представляет собой единственную попытку дать анализ техники драмы в соответствии со стройной философской системой. Многие философы писали о драматическом искусстве. Дэвид Юм написал «Очерки трагедии»; важное значение имела сформулированная Гегелем теория трагического конфликта. Но и этих и других философов театр интересовал лишь в связи с общей теорией эстетики, и они не касались более специфических сторон вопроса.

Великие теоретики драмы, несмотря на все то, что они сделали для познания ее законов, не смогли связать эти законы с наукой и мышлением своего времени. Гёте проводил обширные исследования в биологии, физике, химии и ботанике; в своих пьесах он воплотил результаты этих исследований; но его взгляды на законы драмы были слишком эмоциональны, бессистемны и ни в какой мере не опирались на научную мысль.

Гёте и большинство его современников сходились на том, что искусство эмоционально и исполнено тайны. Подобная точка зрения была бы неприемлема для Аристотеля, который считал театр одним из элементов рационального постижения человека и природы.

Преимущество Аристотеля в том, что он изучал театр логически. Но он не мог изучать его социологически. Мы не встречаем у него упоминания о социальных или этических проблемах, которые затрагивали греческие поэты. Ему и в голову не приходило, что мировоззрение писателя может определять его технические приемы. Широко распространено мнение, что аттическая трагедия изображает людей, бьющихся в тисках слепого рока, губительного, безжалостного,

непостижимого. Рок – олицетворение воли богов или сил природы – играет главную роль в греческой драме. Однако в этом роке нет ничего иррационального или мистического – он отражает определенные социальные законы. Современное представление о судьбе либо религиозно, либо нигилистично; оно опирается либо на веру в неисповедимую волю божью, либо на веру в извечную хаотичность и бессмысленность всего сущего. И то и другое было бы непонятно греческому зрителю, которого волновали творения Эсхила, Софокла и Еврипида.

Их трагедии ставили социальные проблемы. В них говорилось о семье как социальной ячейке, о системе табу, которая управляет семейными взаимоотношениями и нарушение которой грозит возмездием. Неотъемлемая черта такой системы заключалась в убеждении, что нравственный грех может быть передан или унаследован. Табу, его нарушение и наказание за нарушение составляют нравственный закон, на котором строится греческая трагедия. Этот закон не оставляет человека беспомощным или безответственным; он подчеркивает ответственность человека, заставляя его принимать по следствия его собственных поступков.

В «Эвменидах», заключительной пьесе трилогии о доме Атрея, Эсхил показывает, как Орест, преследуемый Эринниями, приходит в храм Паллады в Афинах и предстает перед ареопагом как матереубийца. Орест готов отвечать за свой поступок, говоря, что он совершил его по собственной воле. Он оправдывается тем, что должен был отомстить за смерть отца, павшего от руки матери. Однако хор говорит ему, что Клитемнестра менее виновна, чем он, потому что не была в кровном родстве с человеком, которого убила. Голоса афинян разделяются поровну – за и против Ореста, и решающий голос Афины приносит ему оправдание. У Софокла появляется уже заметная ирония и в какой-то мере ставится вопрос, можно ли считать человека ответственным за нарушение социальных законов, совершенное по неведению. У Еврипида вопрос о справедливости, о ее связи с проблемами воли приобретает новый и глубокий смысл. Джилберт Мюррей говорит: «Временами кажется, что Еврипиду почти так же ненавистна мысль о мести угнетенных, как и о породившей ее жестокости угнетателей».

Аристотеля не интересовала эволюция идей от Эсхила до Еврипида, так же как и различия творческих приемов этих драматургов. Он написал «Поэтику» спустя сто лет после золотого века греческой трагедии, но он не проводил сравнения между собственными этическими воззрениями и идеями, выраженными в этих великих трагедиях. Подход Аристотеля был совершенно лишен историчности: он упоминал об источниках комедии и трагедии; но он не знал, что эти источники определили форму и задачи драмы. Простота аристотелевского анализа была возможна в основном благодаря простоте построения греческой драмы, в которой все сосредоточено вокруг единственного трагического эпизода – кульминации длинной цепи событий, описанных, но не показанных. Древние обряды, давшие начало более зрелой драматической форме, представляли собой декламацию в честь происшедших событий. «Хор с предводителем, – пишет Доналд Клайв Стюарт, – воспевал мертвого героя у его гробницы. Тот факт, что герой мертв, многое объясняет в построении трагедии... В позднейших трагедиях подобные сцены повествования и причитаний являлись ядром, вокруг которого группировались остальные сцены... Очевидно, что завязку содержания, которой начинается пьеса, приходилось в рамках самой пьесы отодвигать назад».

Такая форма была исторически обусловлена, она идеально соответствовала социальному базису аттической трагедии. Греческий драматург не интересовался причинами, предшествующими конфликту воли, который привел к нарушению законов рода. Ведь это затронуло бы вопросы этического порядка, выходящие за пределы мышления того времени; под сомнение был бы поставлен весь фундамент современной ему этики. Зачатки подобных сомнений мы встречаем у Еврипида. Но они не получили развития и не нашли своего воплощения в драматической форме. Древние греки интересовались результатами нарушения нравственного закона, а не причинами, породившими это нарушение.

Ничего не зная о социальных движущих силах трагедии, Аристотель, по-видимому, не имел также и ясного понятия о социальном значении комедии. О комедии в «Поэтике» можно найти лишь несколько упоминаний; нам сообщается, что тема комедии – смешное, а не мучительное или пагубное. Все остальное, что Аристотель, возможно, говорил об особенностях комедийного жанра, до нас не дошло. Но очевидно, что он проводил строгое разграничение между комедией и трагедией, относя первую к иному типу искусства, подчиняющегося своим собственным законам.

«Комедии Аристофана, – говорит Георг Брандес, – отличающиеся величественным и точным построением, представляют собой воплощение артистической культуры всей нации». Сегодня мы сознаем, что принципы построения пьесы одинаково приложимы к произведениям Аристофана и к произведениям Еврипида. Взгляды Аристотеля, обращавшего внимание только на трагедию и считавшего комедию областью особого исследования, стали законом в эпоху Возрождения и все еще сильно влияют на наши представления о драме.

Аристотель – это библия драматургической техники. Над немногими сохранившимися страницами «Поэтики» бесконечно размышляют, их изучают, толкуют с религиозным рвением. Но как и в Библии, ревностные поклонники находят в «Поэтике» самые различные, противоречивые и фантастические истины. Большинство неверных толкований – следствие отсутствия исторической перспективы. Изучая наследие греческого философа в тесном единстве с его эпохой, мы можем проверить ценность его теорий, отобрать и развить те положения, которые полезны и в свете позднейшего развития познания.

Глава вторая ВОЗРОЖДЕНИЕ

В эпоху средних веков и первых лет Возрождения, когда театра практически не существовало, произведения Аристотеля были известны только в пересказе. Немногие высказывания об искусстве драматургии в этот период основывались на «Науке поэзии» Горация. Влияние Аристотеля начинается с 1498 года – года появления в Венеции перевода «Поэтики» на латинский язык, сделанного Джордже Валлой. В течение XVI–XVII веков Аристотель и Гораций были звездами – близнецами классической традиции. Идеи Аристотеля толковались с позиций узкого формализма, причем особо подчеркивалась неприкосновенность приписывавшихся ему трех единств.

Для того чтобы понять, какую идею вкладывала эпоха Возрождения в понятие трагедии, мы должны остановиться на упоминавшемся труде Горация. «Наука поэзии», написанная между 24 и 7 годами до нашей эры – единственное произведение о теории драматургии, сохранившееся до нас со времен Древнего Рима. Поэтому ее историческая ценность намного превышает ценность мыслей, которые в ней содержатся. Баррет Кларк называет ее «в целом несколько произвольным руководством; во главу угла ставится чисто формальная сторона; для драматурга обязательны пять актов, хор и т. д.; нельзя забывать о соразмерности, здравом смысле, декоруме». Наверное, именно поэтому так ценили Горация теоретики Возрождения, обожавшие догму и декорум.

Гораций был формалистом; но взгляды его (изложены отнюдь не сухо. «Наука поэзии» подобна римской эпохе, в которую она была создана, – она поверхностна, занимательна, полна всевозможных «практических» наблюдений. Пожалуй, есть некоторые основания считать Горация создателем узко «практического» представления об искусстве: «Чувство здравого смысла – первый принцип и источник писательского мастерства... Поэты стремятся либо к выгоде, либо к отраде, либо к соединению жизненных радостей и необходимости». Легкая и увлекательная манера, с которой Гораций излагает теоретические основы, проявляется в его рассуждении о единстве. Он спрашивает – стоит ли живописцу приставлять «женскую голову к шее коня», и хорошо ли, «чтобы женщина, прекрасная сверху, кончалась снизу уродливой рыбой».

Однако основу основ теории Горация можно выразить одним словом – декорум. Очевидно, понятие декорума не будет иметь смысла, если мы не свяжем его с определенной эпохой. Но Гораций употреблял это слово без всяких объяснений и, опираясь на него, предъявлял к драме совершенно определенные требования. Он говорил, что действия, «нарушающие декорум», «пригодны лишь для исполнения за сценой». «Можно скрыть от взгляда зрителей многие действия, поспешив дать затем их изящное описание».

В период Возрождения требование декорума было принято безоговорочно. Жан де ла Тайль писал в 1572 году, что подходящей темой трагедии «является история человека, того, кого обманом заставили пожрать своих сыновей, история отца, который, не подозревая того, стал могилкой собственных детей», но при этом «должно приложить все усилия, дабы выводить на сцену лишь то, что можно сыграть легко и достойно».

Настойчивое требование декорума, прямо противоположное принципу действия Аристотеля, имело самые печальные последствия для французской трагедии. Оно

привело к отказу от прямого конфликта, к бесконечной риторике и океанам высокопарных излияний. Корнель в 1632 году выступил против риторических приемов: «Всякий, кто пожелает сравнить преимущества, которыми обладает действие по сравнению с утомительными длинными декламациями, не сочтет странным, что я предпочел развлечь зрение, а не докучать слуху» . Несмотря на столь смелое заявление, и Корнель и Расин продолжали «докучать слуху». Требование декорума было столь непреложным, что лишь столетие спустя после Корнеля французский драматург осмелился показать убийство на сцене. Этот подвиг совершил в 1740 году Грессе (находившийся под влиянием английского театра). Его примеру последовал Вольтер. В трагедии «Магомет» убийство совершалось на глазах у зрителя, но оно подавалось в таком же освещении, и было так же тщательно задрапировано, как в современных музыкальных реву подается обнаженное тело.

Но когда реалистический театр вырвался из мрака средневековья и обрел гигантскую мощь в творениях Шекспира и Кальдерона, споры и разногласия не оказали на него влияния. Можно сказать, что зародыши разрыва между теорией и практикой следует искать на заре Возрождения. Критики были поглощены словесными битвами по поводу единства. Сначала в Италии, поз же во Франции трагедия следует классической формуле. Критики считали, что комедия лежит за пределами искусства. Современные историки нередко впадают в ту же ошибку, недооценивая значение комедии XV – XVI веков . Однако именно комедии, выросшие из моралите и фарсов средневековья, содержали социальные и технические ростки расцветшего позднее искусства драматургии.

Шелдон Чини говорит о французском фарсе XV века: «Это была ранняя, грубая форма той более поздней французской сатирической комедии, которая расцвела столь пышно, когда простонародная французская комедия и итальянская комедия масок оплодотворили гений Мольера». И именно комедия XV и начала XVI века Оплодотворили гений елизаветинцев и золотого века испанского театра. Расцвет жанра комедии отражал подъем социальных сил, расшатавших основы феодализма и способствовавших росту торгового сословия. «Адвокат Патлэн», появившийся во Франции в 1470 году, – первая пьеса, которую можно считать реалистической в современном смысле слова: она непосредственно повествовала об образе жизни и слабостях буржуазии.

Но в основном развитие жанра комедии шло в Италии. На первом месте в истории театра эпохи Возрождения стоит знаменитое имя, которое обычно совсем не связывают с театром, – имя Макиавелли (1469 – 1527). Пьесы Макиавелли важны сами по себе, но его право на почетное место в истории драматургии заслужено главным образом тем, что он в выкристаллизованной форме показал нравы и мировоззрение эпохи; он сумел применить к театру систему социально – философских идей; его влияние распространилось по всей Европе и оказало прямое воздействие на писателей елизаветинского периода.

Современниками Макиавелли были Ариосто (1474– 1533) и Аретино (1492 – 1556). Все трое содействовали освобождению комедии от пут классицизма. Аретино и Макиавелли изображали окружающую их жизнь с грубостью и иронией, которые кажутся нам поразительно современными. «Я показываю людей такими, какие они есть, – говорил Аретино, – а не такими, какими им следует быть». Так началась новая эра в театре. Стремление «показывать людей такими, какие они есть» от Аретино и Макиавелли совершенно четко ведет к театру Ибсена и драматургии наших дней.

Если мы исследуем систему идей в прозаических произведениях Макиавелли, мы совершенно отчетливо увидим, что они перекликаются с позднейшей буржуазной философией. Миф, рисуемый Макиавелли лицемерным грешником, проповедующим обман и безнравственность, не заслуживает нашего внимания. Он верил в честолюбие, в способность добиться цели, его идеалом был человек, сочетающий в осуществлении намеченного плана дерзость и благоразумие. Люди, добившиеся успеха, – политики, купцы, капитаны промышленной экспансии отвечали этому идеалу. Нелепо предполагать, что Макиавелли отрицал этику: его глубоко занимали проблемы морали. Твердо решив придерживаться того, что он считал реалистической точкой зрения, Макиавелли сознательно отделял этику от политики – так же, хотя часто гораздо менее сознательно, поступали последующие политические мыслители. Он с уважением относился к возможностям буржуазной демократии; он считал, что настоящее государство – это народ, но что народ не в состоянии взять в свои руки практическую власть и потому она должна оставаться в руках политиков.

Предвидение Макиавелли в отношении современного государства можно проиллюстрировать двумя из его положений: он сформулировал мысль о создании национальной милиции как основной силы нации, что впоследствии подтвердилось в Германии и во Франции; он страстно требовал объединения Италии – мечта, которая осуществилась лишь через три столетия.

Признание роли Макиавелли не означает, что восхваление беспринципного человека следует считать основным в его сочинениях или объяснять этим его влияние. Тем не менее этот момент нельзя полностью игнорировать, потому что тема обмана и вероломства сыграла значительную роль в литературе и драме последующих времен. Максим Горький преувеличивает этот момент, говоря о буржуазной литературе: «ее основной герой – плут, вор, затем – сыщик и снова вор, но уж «вор-джентльмен». Горький прослеживает путь этого героя от «Тилия Уленшпигеля, созданного в конце XVI столетия, от Симплициссимуса XVII века, Ласариль из Тормесы, Жилия Блаза, героев Смолетта и Филдинга – до «Милого друга» Мопассана, до Арсена Люпена, до героев детективной литературы Европы паши дней». В этом высказывании немало правды, о которой стоит подумать; но в нем же немало предубеждения, которое может сбить с толку.

Идеологическое содержание драмы елизаветинских времен (первого обстоятельного выражения идеала новой эпохи) опирается не на веру в обман – в основе ее лежит безграничная вера в способность человека к созиданию, познанию, чувству. Эта вера доминировала на протяжении трехсотлетнего развития буржуазии, но в конце XIX века наступил перелом – разрыв между действительностью и идеалом, между политикой и этикой с такой же полнотой проявляется у Ибсена, как и у Макиавелли. Но в то время, как Макиавелли на заре эпохи считал такой разрыв явлением необходимым и закономерным, Ибсен видел в нем опасное противоречие, угрожающее стабильности всего социального уклада.

Соединительное звено между итальянской комедией и елизаветинским театром в пору его расцвета нужно искать в комедии масок, театре импровизации, развившемся на городских площадях Италии в середине XVI века. Театральная жизнь всех стран Европы испытала на себе влияние здоровой жизнерадостности комедии масок.

В Англии драма возникла на народной основе. Однако к началу XVI века в ней стало проявляться влияние континентального театра. Оно заметно даже в старинных комедиях Джона Хейвуда. В критическом исследовании пьес Хейвуда Альфред Поллард указывает: «Мы можем заметить, что даже в своих наименее развитых формах английская комедия высвобождается из-под влияния мистерий и моралите, а в «Продавце индulgенций и монахе» и в «Джоане Джоане» она ничем не отличается от французского фарса XV века». Поллард отмечает, что, по-видимому, обе эти пьесы прямо заимствованы из французских источников – в основе первой лежит «фарс о продавце индulgенций», а в основе второй – «Перне-пьяница».

Влияние итальянцев на Шекспира и его современников доказывается тем, что последние часто черпали темы своих произведений из итальянских источников. Внезапный расцвет елизаветинского театра, по словам Джона Аддингтопа Саймонса, приходится как раз на тот период, когда «новые учения итальянского Возрождения проникли в английское общество». В то же время географические открытия способствовали бурной экспансии английской торговой империи. Пробуждение науки было тесно связано с пробуждением театра. Не случайно, что первое издание ин-кварто «Гамлета» вышло в 1604 году, а «Прогресс знания» Фрэнсиса Бэкона – в 1605 году. Тесная связь существовала также между сдвигами в религиозном мышлении и развитием искусства и науки. Альфред Норт Уайтхед говорит: «Обращение к корням христианства и вера Фрэнсиса Бэкона в действительные причины, противостоящие изначальным причинам, представляли собой две стороны одного мыслительного процесса».

Эти сложные силы породили систему господствующих идей, определивших совокупность приемов и социальную логику елизаветинского театра. О Шекспире часто говорят, что это прежде всего «вечный» художник; говорят, что зеркало, которое он обращает к при роде, отражает «вечность мысли», «вечность страсти». С другой стороны, некоторые политически мыслящие авторы обвиняют Шекспира в «несправедливости к труду», потому что в его произведениях трудящимся отводится роль сугубо комических персонажей.

Обе эти крайности одинаково нелепы. Избирая в качестве героев и героинь лордов и леди, Шекспир тем самым выражал социальные взгляды своего

класса. Те же самые лорды и леди восставали против феодализма, образуя высший слой нового капиталистического общества. Предположение, что пьесы Шекспира отражают страсти или идеи, лежащие вне или над данным классом и периодом, нелогично и означает отрицание конкретности в содержании самих пьес. Его пьесы заключают в себе систему тех революционных концепций, которые положили начало глубоким сдвигам в структуре всего общества. Шекспира очень занимала проблема честолюбия – как движущей силы и как явления, таящего в себе опасность. Это столь же злободневно для творчества Шекспира, как и проблема «идеализма» для пьес Ибсена, и по той же причине – это ключ к особым социальным условиям и взаимоотношениям, которые изучал Шекспир. Он страстно верил в способность человека идти вперед, подчиняя себе все, что его окружает. Но он не верил, что этого можно достигнуть насильем и обманом; средством установления равновесия между стремлениями индивидуума и социальными обязательствами, налагаемыми средой, он считал совесть.

Первое и простейшее выражение честолюбия как двигателя цивилизации мы встречаем у Кристофера Марло. В «Тамерлане Великом» идеализируется тема завоевания:

«Не выдающийся ль то подвиг – быть царем
И победителем пройти чрез Персеполь?»

В «Докторе Фаусте» честолюбие рассматривается как средство к достижению познания:

«...Но в магии достигший совершенства

Везде, где властен ум, имеет силу» .

Аллардайс Николь, подчеркивая влияние Макиавелли на елизаветинцев, указывает, что впервые оно проявляется в пьесах Марло: «Их автор глубоко испытал из родника, неведомого предшествующим драматургам» . Николь указывает на многозначительную характеристику Макиавелли в прологе к «Мальтийскому еврею»: «Узнают пусть, что я – Макиавелли, Который ни людей, ни слов не ценит. Мной восхищаются и те, кто ненавидит... Религию зову игрушкой детской, И признаю один лишь грех – незнание». Нити идей Макиавелли пронизывают всю ткань шекспировских пьес, их следы видны в его методе обрисовки образов, в его толковании исторических событий, в его взглядах на политику и нравы. Шекспир рассматривал борьбу человека со своей совестью, что, по существу, означает борьбу человека с требованиями окружающей среды, не только как поединок между добром и злом, но и как конфликт воли, при котором стремление действовать уравнивает стремление оставаться в бездействии. В этом Шекспир приближается к драматургии наших дней.

Необходимость исследовать источник действия, показать повороты человеческих судеб и осознанность целей, определяющих эти повороты, объясняла распыленность действия в елизаветинском театре. В то время как греков занимал лишь результат нарушения признанного социального закона, елизаветинцы настойчиво исследовали причины нарушения и проверяли обоснованность закона с точки зрения индивидуума. Впервые в истории театра драма показала изменчивость характера, проявление и утрату воли. Это привело к расширению сюжета. Вместо того чтобы открывать действие кульминацией, драматургу приходилось как можно полнее показывать предшествующие события. Психология персонажей Шекспира знаменовала полный разрыв со средневековьем и строилась уже на обязанностях и взаимоотношениях грядущего экономического уклада. Шекспир драматически воплощал те идеи, которым суждено было лечь в основу буржуазного уклада жизни: таковы романтическая концепция любви в «Ромео и Джульетте» и глубоко индивидуальные отношения между матерью и сыном в Гамлете. «Шекспировские женщины – говорит Тэн, – это очаровательные дети; они не знают меры в чувствах и любят страстно». Это – не женщины «всех времен»; шекспировские женщины – украшение жилища торговцев и купцов нового общественного строя. Это были женщины весьма ограниченные, которых общество обрекало на положение «очаровательных детей».

Творчество Шекспира вобрало бурную энергию Возрождения, в которой слились жажда власти и познания с протестантской идеей гражданского долга. Елизаветинский театр, говорит Тэн, был «созданием и отражением этого юного мира, столь же естественным и раскрепощенным и столь же трагическим, как этот мир». Но этот юный мир развивался в весьма определенном направлении, порождая и поощряя, как говорит Тэн, «все инстинкты, которые, заставляя человека

ограничиваться его собственным «я», его собственным миром, готовят его к протестантизму и к борьбе». Идея протестантизма «создает нравственного человека, труженика, гражданина».

В конце елизаветинского периода политические и экономические идеи начали проникать в театр в более конкретных формах. Николь говорит об «Ардене из Ревершэма» и о «Женщине, которую убила доброта» как «о попытках бессознательных революционеров уничтожить старые условности... Эти пьесы следует связать с постепенным ростом власти парламента и появлением буржуазии».

Расцвет испанского театра по времени совпал с эпохой елизаветинцев. Пьесы Лопе де Вега и Кальдерона во многих отношениях, как по технике, так и по социальной направленности, отличались от произведений английских драматургов. Однако, поскольку испанцы оказали лишь косвенное влияние на основное течение европейской театральной мысли, мы можем обойтись без подробного анализа их творчества. Но важно отметить, что Испания и Англия были единственными странами, в которых идеи Возрождения получили зрелое драматическое выражение. Это были наиболее энергичные, жизнеспособные и богатые нации того времени; ненавидящие друг друга торговые соперники, они стремились завладеть всеми сокровищами известного в то время мира. Но средневековые еще держало Испанию в крепких объятиях, тогда как Англии был уготовлен более революционный путь. Этим и объясняют как сходство, так и различие их театров, столь пышно расцветших в обеих странах.

Теперь мы перейдем к вопросам теории драмы. И в Испании и в Англии театр развивался, не опираясь на заранее сформулированные правила и четко выраженную теоретическую доктрину. Единственные значительные высказывания по вопросам драмы в эпоху Елизаветы принадлежат сэру Филиппу Сиднею и Бену Джонсону. Они резко критиковали современную им драматическую технику и требовали более строгого следования классическим образцам. В Испании защитником классической традиции выступил Сервантес; неутеренность и «гаргантюанизм» «Дон-Кихота» не мешали ему автору страстно восставать против того, что он называл «нелепостью и непоследовательностью драмы». Он считал пьесы того времени «зеркалом противоречивости, образчиками глупости, воплощением распутности». Лопе де Вега в «Новом искусстве писать комедии» (1609) защищал право драматурга не подчиняться обычаям прошлого. Его суждения очень практичны и интересны. Подобно многим современным драматургам, он утверждал, что не имеет ни малейшего представления о технике драматургии, замечая, что «сейчас пьесы пишутся противу древних правил» и что «копировать искусство создания пьес в Испании... значит просить меня обратиться к моему опыту, а не к искусству».

Отсюда возникает интересный вопрос: если в самый плодотворный период развития театра не существовало стройной теории драматического искусства, зачем она нужна в наше время? Современный драматург может с полным правом спросить: «Если Шекспир творил, не изучив предварительно техники драматургии, почему бы и мне не поступить так же?» Пока достаточно указать, что сознательное изучение техники драматургии было бы для елизаветинцев невозможным историческим анахронизмом. В то время как практическое творчество переживало период расцвета, критическая мысль была скована схоластикой. Чтобы дать анализ творческого метода художника, критик сам должен обладать и системой идей и методом толкования. Критик времен Елизаветы не был подготовлен к подобному анализу, который потребовал бы научных, психологических и социологических сведений, ставших известными лишь несколько столетий спустя. Вопрос, почему сэр Филипп не сумел понять драматургию Шекспира, равносителен вопросу, почему Ньютон не сумел создать квантовую теорию. Всякая теория времен Возрождения неизбежно сводилась к изложению законов, которые считались статичными; те, кто восставал против этих законов, не могли дать никакого теоретического объяснения своему бунту. Они следовали за общим потоком социального развития, но ничего не знали о закономерностях этого развития.

Французская критика XVII века продолжала почтительно обсуждать теории Горация и Аристотеля. Критические высказывания Корнеля, Воиля и Сент-Эврмона

интересны главным образом, как попытки приспособить принципы Аристотеля к аристократической философии того времени. Корнель (в 1660 г.) заявил, что «единственная цель театра — доставлять удовольствие». Но очевидно, что удовольствие, которое доставляла трагедия того времени, было довольно умеренным. Поэтому Сент-Эвремон в 1672 году высмеивает аристотелевскую теорию очищения; он даже утверждает, что страх и сострадание, которые порождала не истовая аттическая трагедия, сослужили плохую службу афинянам, вселяя в них нерешительность на поле битвы: «С тех пор, как в Афинах появилось это искусство страха и причитаний, все хаотические страсти, которые греки, так сказать, впитали во время общественных представлений, пустили корни в их военных лагерях и стали их спутниками в войнах». Автор приходит к заключению, что трагедия должна научиться «достойно выражать величие души, которое возбуждает в нас чувствительный восторг.

Легко поверить, что «величие души» прекрасно подходило двору Людовика XIV и что этот монарх не испытывал ни малейшего желания насаждать «искусство страха и причитаний», которое могло бы породить «хаотические страсти» и подорвать боевой дух его армии. В основе трагедии Корнеля и Расина лежит социальная философия аристократии. Нельзя отрицать, что пьесы Расина производят большое впечатление; их сила в простоте, с которой в них поданы статичные человеческие эмоции. Построение этих пьес характерно рациональным расположением абстрактных качеств. В них не чувствуется жизненного накала, нет даже возможности каких-либо перемен в жизни героев. Царствование Людовика XIV было порой абсолютизма; начиная с 1661 года и до конца жизни, он сам был своим премьер-министром, и все государственные дела проходили через его руки. Произведения Корнеля и Расина — это драматическое воплощение абсолютизма. Очищение им было совершенно не нужно — страсти в них очищены уже тем, что оторваны от действительности.

Но действительность заявляла о своих правах — голос ее, грубоватый и веселый, звучал в пьесах Мольера. Мольер был человеком из народа; сын обойщика, он пришел в Париж в 1643 году с полулюбительской труппой актеров. Его комедии выросли из традиций комедии масок. От фарсов, создававшихся непосредственно по старым образцам, он перешел к пьесам характеров и нравов. Шлегель подчеркивает роль Мольера как выразителя взглядов буржуазии.

«Рожденный и воспитанный в низшем сословии, он имел то преимущество, что испытал на собственном опыте, как живет трудящаяся прослойка общества — так называемый буржуазный класс, — и приобрел умение подражать простонародному языку. Людовик XIV, гордившийся своей отеческой заботой об искусстве и больше всего на свете любивший танцевать в балете, взял Мольера под свое покровительство. Но все же король был вынужден запретить «Тартюфа»; понадобилось пять лет борьбы, чтобы эта бичующая критика религиозного лицемерия увидела свет рампы.

Комедия Реставрации в Англии возникла почти одновременно с комедией Мольера, но в совершенно иных социальных условиях. В Англии уже произошла революция (1648 г.). Роялисты-эмигранты, жившие во Франции, пока Кромвель был у власти, находили моральную опору и утешение в статичных эмоциях французской трагедии. Когда роялисты в 1660 году возвратились в Англию, их «карманы, — говорит Эдмунд Госс, — были набиты трагедиями». Царствование Карла II отличалось большой социальной напряженностью. В положении «веселого монарха» не было ничего абсолютного, и его веселье постоянно омрачал страх потерять трон. Комедия периода Реставрации отражает напряженность эпохи: первая из этих язвительных комедий нравов, «Комическая месть, или Любовь в лохани» Джорджа Этерджа появилась в 1664 году. Следующим летом грязные лондонские трущобы поразила эпидемия чумы, а осенью этого же года город был опустошен страшным пожаром.

Пьесы Этерджа, Уичерли, Конгрива и Фаркера пред назначались для узкой аристократической аудитории. Но было бы неверно считать их простыми образчиками цинизма загнивающего класса. В эту эпоху шла такая борьба мировоззрений, социальные конфликты были столь обнажены и ощутимы, что цинизм этих пьес не переходил в бичующий реализм. Их цинизм срывал покровы, вскрывая

более глубокие этические проблемы эпохи. Комедия Реставрации, подобно комедии Мольера, стоит как раз на полпути между началом Возрождения и XX веком. И именно в этот переломный момент мы встречаем первую попытку критически оценить театр с точки зрения его отношения к действительности. Пьесы Джона Драйдена безжизненны и сухи, однако в его критических работах прозвучала новая нота. «Опыт о драматической поэзии», написанный в 1668 году, представляет собой серию бесед, в которых автор сравнивает античный и современный театр и противопоставляет французские и испанские пьесы английским. Так Драйден положил начало сравнительному методу в критике. Он указал, что требование единства места и времени древним приписывается неправильно: «Прежде всего позвольте мне заметить, что единство места, хотя бы они и прибегали к нему, никогда не принадлежало к числу их правил: о нем не упоминают ни Аристотель, ни Гораций и никто из остальных, и только в наше время французские поэты впервые сделали это требование законом сцены. Что же касается единства времени, то даже сам Теренций, лучший и наиболее строгий из древних, пренебрегал этим требованием». Драйден подчеркивал необходимость более законченной обрисовки образов: он говорил о пьесах, в которых «персонажи суть подражание природе, однако весьма ограниченное, как будто они воссоздавали только глаз или руку, не осмеливаясь дать нее черты лица или очертания тела». Драйден сделал важное, хотя и туманное замечание о взаимоотношении театра и идеологии эпохи. «Всякий век, — сказал он, — обладает своего рода всеобъемлющим гением». Таким образом, он указывал, что современные ему писатели не обязаны подражать классикам: «Поэтому мы рисуем не по их образцам, а по образцам, данным нам природой; узнав все, что знали они, и имея перед своими глазами жизнь, мы можем подметить некоторые манеры и черты, пропущенные ими, и в этом нет ничего удивительного... ибо если естественные причины, будучи более изучены, лучше известны сейчас, чем во времена Аристотеля, значит, поэзия и другие виды искусства могут с той же затратой труда еще более приблизиться к совершенству». Так в первый раз мы сталкиваемся в драматической критике с намеком на историческую перспективу. Эти слова Драйдена знаменуют конец эпохи и указывают путь к анализу «естественных причин» и «жизни перед глазами», что и составляет назначение критики.

Глава третья ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

Итог всего развития теории драматического искусства в XVIII веке подводится в трудах одного человека; Готхольд Эфраим Лессинг занимает второе после Аристотеля место по глубине и самобытности своего вклада в технику драмы. Ровно сто лет спустя после появления «Опыта о драматической поэзии» Драйдена Лессинг написал «Гамбургскую драматургию» (1767 – 1769). Стремление к научному подходу, применение общих философских положений к проблемам театра (что в зародышевой форме можно заметить и у Драйдена) достигло полного и плодотворного расцвета в «Гамбургской драматургии». Лессинг не создал законченной стройной системы драматургической техники – время для этого еще не пришло; но он сформулировал два основных принципа, которые тесно между собой связаны: 1) драма должна быть социально обоснована, героями ее должны быть люди, социальное положение и социальные воззрения которых понятны зрителю; 2) законы драматургической техники психологичны, понять их можно, лишь проникнув в ход мыслей драматурга.

В свете этих двух принципов Лессинг сумел понять истинный смысл положений Аристотеля, очистить его теории от густого слоя схоластической пыли. Он освободил немецкую сцену от пут французского классицизма и положил начало культуре Шекспира – неся, таким образом, ответственность за последующий поток скверных подражаний Шекспиру. Историки подчеркивают непосредственное влияние Лессинга на современников (его борьбу за естественность, против условностей французского театра), почти или совсем не обращая внимания на систему его идей.

«Гамбургская драматургия» – это собрание критических статей, написанных Лессингом в течение двух лет, когда он был критиком при новом Национальном

театре в Гамбурге . Сам он называл свой труд «критическим индексом всех поставленных пьес». Лессинг не старался придать своему труду стройную форму. Тем не менее два основных положения, которые я указал выше, красной нитью проходят через всю книгу. Говоря о социальной обоснованности драмы, Лессинг утверждал, что поэт должен строить действие так, чтобы «при каждом шаге героя мы должны были признать — в таком же душевном состоянии мы и сами поступили бы не иначе» . Лессинг не отбрасывает и не искажает положения Аристотеля об очищении состраданием и страхом; вместо этого он утверждает, что «мы внезапно оказываемся во власти глубокого сострадания к тем личностям, которых увлекает такой роковой ход событий, полные ужаса при мысли о том, что и нас может увлечь подобный же поток».

Поэтому, «обсуждая достоинства таких трагедий крови и бури, мы должны сравнивать их с обычной жизнью людей, с повседневным человеческим существованием».

Отрицая обоснованность аристократических переживаний, Лессинг отрицал и обоснованность существования самих аристократов, которым доставляла удовольствие и льстила сентиментальная трагедия. Он считал, что незачем в качестве героев драмы выводить королей, королев и принцев; он утверждал, что жизнь и чувства простых людей более важны. «Мы живем в такое время, когда голос здравого рассудка раздается слишком громко, чтобы всякий сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев все свои гражданские обязанности, смел притязать для себя на титул мученика». Психологический подход Лессинга к драме тесно связан с его социальной логикой, эта логика определяется подходом драматурга к своей теме: иначе говоря, мы должны исследовать цель автора. «Действовать с целью — это и есть условие, возвышающее человека над низшими существами; сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, — это деятельность, отличающая гения от маленьких художников, которые сочиняют лишь затем, чтобы сочинять, подражают затем, чтобы подражать».

Мы должны подвергать свой материал психологической проверке, в противном случае то, что мы создаем, «подражает явлениям природы, не уделяя при этом никакого внимания природе наших ощущений и душевных сил».

Лессинг совершенно правильно определил корни искусственности французской трагедии. Он понял, что в ней основное внимание уделялось выдумке, а не внутренней взаимосвязи причины и следствия. Поэтому, вместо того чтобы избегать неправдоподобия, французские авторы стремились к нему, культивируя все чудесное и неожиданное. Лессинг дал определение этому в одном из своих значительнейших высказываний: «Гений может интересоваться только такими событиями, которые вытекают одно из другого, только цепью причин и следствий. Объяснять последние первыми, соразмерять их одни с другими, всюду тщательно устранять случайность и вести действие так, чтобы все, что случается, случалось так и не могло произойти иначе, — вот его дело. Напротив, остроумие выбирает не такие факты, которые вытекают один из других, а только сходные и противоположные... Оно выбирает только такие события, между которыми общего только то, что они произошли в одно время».

Из этого следует, что единство действия перестает быть схоластическим понятием, а становится результатом органического развития и движения, чего драматург добивается путем соответствующего отбора материала. «В природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого бесконечного разнообразия она представляет собой только зрелище для бесконечного духа. Чтобы существа ограниченные могли принимать участие в наслаждении ею, они должны обладать способностью предписывать ей известные границы, которых у нее нет, способностью абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению». «Этой способностью мы пользуемся во все моменты нашей жизни; без нее наша жизнь была бы невыносима; вследствие бесконечного разнообразия ощущений мы ничего бы не ощущали... Все то, что мы в области природы обособляем или желаем обособить в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно обособляет...».

Даже наиболее поверхностные высказывания Лессинга показывают, что он неизменно отстаивал правдивость в искусстве, постоянно высмеивал фальшь. Он высмеивал обычай убивать героев в последнем акте: «В самом деле, пятый акт – это какая-то злостная, ужасная зараза, сводящая в могилу многих, кому четыре первых акта сулили гораздо более долгую жизнь». Он блестяще разоблачает слабость эффекта, который построен на одной лишь неожиданности: «Того, кто в одно мгновение сражен и уничтожен, я могу жалеть лишь одно мгновение. Но что будет происходить во мне все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, как гроза собирается над моей головой или над головой другого?»

Две центральные идеи, лежащие в основе «Гамбургской драматургии», являются отражением двух великих аспектов духовной жизни XVIII столетия – развития общественной мысли, приведшей к американской и французской революциям, и развития философской мысли, уделявшей особое внимание проблемам духа и идущей от Беркли и Юма к Канту и Гегелю. Со времен Лессинга и до наших дней господствующие идеи, обусловившие формы развития драмы и других видов литературы и искусства, были тесно связаны с философскими идеями. В течение двух веков философия стремилась создавать системы, разумно объясняющие физическое и духовное существо человека во взаимосвязи со всей вселенной. Пожалуй, наиболее все охватывающими из этих систем были системы Канта и Гегеля. Значение этих попыток заключается в том, что они в систематизированном виде воплотили интеллектуальную атмосферу, особенности сознания, мировоззрение, порожденное жизнью того периода. Те же самые особенности мышления, мировоззрения и интеллектуальной атмосферы определяют (хотя и в не такой систематизированной форме) теорию и практику театра. Чтобы понять духовный мир драматурга, мы должны исследовать духовный мир его поколения, который в большей или меньшей степени отражен в философских системах.

Два потока мысли, оказавших влияние на Лессинга, резко отличались друг от друга, хотя и возникли из одного и того же источника. Интенсивность интеллектуальной жизни XVIII столетия явилась следствием научных изысканий предыдущего века. XVII век был преимущественно эрой научных исследований, приведших к целому ряду открытий, которые заложили фундамент современной науки и послужили основой всего последующего развития философии. Основателем научного метода в самом начале века стал Фрэнсис Бэкон; за ним последовали люди, чья деятельность составила эпоху в различных сферах научного мышления, – Гарвей, Декарт, Гоббс, Ньютон, Спиноза, Лейбниц и многие другие. Наиболее значительные достижения XVIII века были сделаны в области физики, математики, физиологии. Новые сведения о физической природе вселенной породили необходимость теории со знания и бытия, которая разрешила бы загадку соотношения человеческого разума и объективно существующей вселенной.

Современная философия начинается с Декарта, чье «Рассуждение о методе», написанное в середине XVII столетия, представляет собой первое последовательное выражение субъективизма или идеализма. Декарт утверждал, что «формы сознания» реальны сами по себе, вне зависимости от действительности материального мира, который мы воспринимаем посредством своих чувств: «Скажут, что эти представления ложны и что я грежу. Пусть так. Как бы то ни было, я во всяком случае вижу свет, слышу шум, чувствую жар; это не может быть ложным, и это как раз то мое качество, которое вполне правильно называется восприятием и которое является не чем иным, как мышлением. Тем самым я начинаю осознавать, что я такое, с несколько большей ясностью и отчетливостью, чем прежде».

Декарт был также и физиком; его научные изыскания, в которых он следовал методу Фрэнсиса Бэкона, были посвящены исключительно изучению объективной реальности; на его анализ механики мозга никак не повлиял его интерес к «формам сознания». Таким образом, Декарту свойственна некоторая двойственность: он принимал дуализм сознания и материи и не сумел понять противоречие между концепцией физической реальности и концепцией независимого сознания или души, существование которой субъективно и ее реальность является реальностью иного порядка.

На учение Декарта опирались как идеалисты, так и материалисты. Его научные взгляды были приняты и развиты Джоном Локком, чей «Опыт о человеческом разуме» появился в 1690 году. Он указал на политическое и социальное значение материализма, говоря, что законы общества столь же объективны, как и законы природы, и что с помощью разума можно управлять условиями жизни общества. Локк сформулировал экономические и политические принципы, игравшие доминирующую роль в мировоззрении буржуазии на протяжении следующих двух веков. К числу наиболее интересных его взглядов принадлежит убеждение; что правительство – лишь «управляющий» народа, ибо государство – результат «общественного договора». Он также верил, что право собственности основывается на труде и что налогом следует облагать только земельную собственность. Кроме того, он боролся за веротерпимость и за более гуманистическую систему образования. Столетие спустя идеи Локка нашли конкретное выражение в американской Декларации Независимости.

Французские материалисты XVIII века (Дидро, Гельвеции, Гольбах) следовали принципам Локка. «Несомненно, – писал Гольбах, – люди не нуждаются в откровениях свыше, чтобы понять, что справедливость необходима для сохранения общества». Теории этих мыслителей прямо вели к французской революции.

Идеалистическая философия также опиралась на Декарта. Во второй половине XVII века Спиноза попытался разрешить дуализм сознания и материи, рассматривая бога как бесконечную субстанцию, которая пронизывает всю природу и жизнь; согласно Спинозе, и сознание человека и действительность, которую он ощущает или думает, что ощущает, являются формами божественного бытия.

В «Трактате об основах человеческого познания» (1710) Джордж Беркли пошел еще дальше, вообще отрицая материальный мир. Он утверждал, что вещи существуют лишь в «уме, духе, душе или во мне». Он сожалел, что «догмат существования Материи, по-видимому, пустил слишком глубокие корни в сознании философов и вызвал так много дурных последствий». И далее: «Материя, раз она будет изгнана из природы, уносит с собой столько скептических и безбожных построений, такое невероятное количество споров и запутанных вопросов».

Но «споры и запутанные вопросы» не исчезали. Будучи не в состоянии полностью принять отрицание материи, философы вынуждены были заполнять пропасть между миром сознания и миром объективной реальности одним из двух способов:

1) мы полагаемся только на наши ощущения, которые сообщают нам все, что нам дано знать об окружающем мире, и отрицаем возможность познания абсолютной или конечной истины 2) мы откровенно признаем дуалистическую систем мышления, отделяя явления, познаваемые на опыте, от явлений высшего порядка – абсолютных и вечных.

В середине XVIII века Дэвид Юм развил первую из этих систем. Его агностицизм исключал метафизику, он считал бесполезными попытки познать непознаваемое. Он доверял лишь данным, полученным непосредственно через ощущения и восприятия. И лишь Кант, чья «Критика чистого разума» появилась в 1781 году, разработал законченную систему познания и метафизики, которая зиждилась на дуализме сознания и материи.

Могут возразить, что связь между абстракциями философской мысли и спецификой театра слишком призрачна, чтобы представлять какой-то интерес. Но мы увидим, что связь театра с господствующими философскими течениями данного периода совсем не призрачна – наоборот, только проследив ее, можно понять закономерности развития театра.

Взгляды Лессинга, подобно взглядам многих из его современников, слагались из отдельных элементов противоположных философских направлений, которые волновали его поколение. Он находился под влиянием французских материалистов, и в особенности под влиянием Дидро, чьи работы о театре вышли в свет за десять лет до появления «Гамбургской драматургии». У Дидро он нашел «голос здравого смысла» и особое внимание к принципу социальной обоснованности. Но интеллектуальная атмосфера лессинговской Германии была насыщена философией идеализма. В ней черпал Лессинг богатство и тонкость своего психологического подхода, недостижимые для материалистов того времени, взгляды которых на процессы мышления были неразвиты и механистичны.

Вопрос о соотношении сознания и материи прямо связан с проблемой драматического воплощения чело века и окружающей его среды. Этот вопрос был для Лессинга неясен. Он считал, что «природа наших чувств и переживаний»

стоит особняком от «природы явлений». Хотя он понимал, что «в природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, он не сумел применить эту мысль к развитию и изменению драматического образа. Поэтому несовершенство его теории театрального искусства, отсутствие точной формулировки его взглядов можно объяснить следующим образом: он не мог разрешить противоречия между чувствами людей и объективно существующим миром. Многие очерки Лессинга по вопросам теологии обнаруживают эту двойственность, возникшую под влиянием господствующей философии той эпохи.

Суммируя и соединяя эти два течения мышления, Лессинг предвосхитил будущее развитие театра. В Германии призыв Лессинга к социальному реализму, к тому, чтоб театр своей темой избрал обыденную жизнь, пал на бесплодную почву; сам он писал мещанские драмы – пьесы о жизни буржуазии; например, его «Эмилия Галотти» – это трагический вариант темы Золушки, но только идеалистическая сторона учения Лессинга, упор на психологию и «природу наших чувств и переживаний» преобразовали немецкий театр и привели к яростному романтизму и национализму периода «бури и натиска», завершившегося шедеврами Шиллера и Гёте.

На психологическом методе Лессинга почти не отразилось воздействие философии трансцендентализма. Лессинг скончался в тот самый год, когда увидела свет «Критика чистого разума». Кант называл свою философию «трансцендентальным идеализмом». Он смело признавал противоречие между «конечной» материей и вечным духом. Он разграничивал факты жизненного опыта и непознаваемые высшие законы. По одну сторону – мир феноменов (вещей для нас), по другую – мир ноуменов (вещей в себе). В мире феноменов властвуют механические законы; в мире ноуменов – душа человека теоретически свободна, потому что она свободно следует «категорическому императиву», который вечен.

Теории Канта оказали значительное влияние на Шиллера и Гёте, на их мировоззрение, на обрисовку героев, на толкование социальных причин и следствий. Творчество Шиллера и Гёте перекидывает мост между XVIII и XIX столетиями; принимая во внимание важную роль, которую они сыграли в развитии мысли XIX века, лучше рассматривать их наследие в связи с последующим периодом.

Лессинг был не одинок в своем требовании драмы социального реализма; подобные требования примерно в то же время мы встречаем в Англии, Италии и Франции. В Англии Оливер Голдсмит писал свои полные мягкого юмора комедии из жизни буржуазии. В «Опыте о театре», написанном в 1772 году, Голдсмит нападает на неестественность трагедии, словно вторя Лессингу: «Спесивая свита, высокопарные речи, неестественная декламация уступают место естественному портрету человеческой глупости и слабостей, о которых могут судить все, потому что все позировали для этой картины». Постановка пьесы Джорджа Лило «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» знаменовала собой появление буржуазной трагедии; и Лессинг и Дидро хвалили «Лондонского купца», ссылаясь на него, как на образец.

В Италии развитие театра пошло по новому пути благодаря творчеству Карло Гольдони, в котором соединялось влияние Мольера с традициями комедии масок. Гольдони говорил, что его цель – покончить с «трескучими нелепостями». «Мы снова вылавливаем комедии из Великого моря природы, люди опять исследуют свои сердца и находят себя в изображаемых страстях или характерах». В 1761 году Гольдони переехал в Париж, где и жил до самой смерти; в этот период им написано много пьес на французском языке. Франция была центром политических бурь, разразившихся в последние годы XVIII столетия. Поэтому именно во французском театре с особой силой проявилось влияние новых идей. Выдающийся философ-материалист Дидро с неукротимым энтузиазмом прилагал свои взгляды к теории драмы. Он боролся за реализм и простоту, но он не остановился на этом. Он утверждал, что драматург должен изучать социальные отношения, он требовал новой драматической формы – «серьезной комедии», «которая должна стоять между трагедией и комедией». Эту теорию он попытался применить к своим пьесам «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758).

Суждения Дидро о театре отличаются значительно меньшей глубиной, чем суждения Лессинга. По его работа «Господину Гримму о драматической литературе», опубликованная вместе с «Отцом семейства», представляет собой веку в истории

театра – как благодаря влиянию, которое она оказала на Лессинга, так и ясности, с которой в ней определены задачи буржуазной драмы. «Но кто же ярко опишет нам обязанности людей? Какими качествами должен обладать автор, поставивший себе такую задачу?

Пусть он будет философом, пусть заглянет в самого себя, пусть увидит там человеческую природу, пусть глубоко изучит общественные сословия, пусть узнает и расследует их назначение и вес, их невыгоды и преимущества».

Затем Дидро остановился на основной проблеме, которую он старался разрешить в «Побочном сыне», Судьба сына и судьба дочери были двумя главными)жнями пьесы. Богатство, происхождение, воспитание, обязанности родителей по отношению к детям, детям – по отношению к родителям, замужество, безбрачие – все связанное с положением отца семейства ста новится ясным из диалога». Любопытно, что этот путь развития театра так мало интересует историков драмы: понадобилось более *** лет, прежде чем суждено было осуществиться мечтам Дидро о буржуазном театре. Но нельзя отнять у него того, что он первый определил цель и ограниченность современного театра: буржуазная семья – это микрокосм социальной системы, внутри которой она существует, и сфера театра охватывает обязанности и взаимоотношения, на которых строится семья. Пьер-Огюстен Бомарше, как и Дидро, боролся за "***ррезную комедию». Он написал язвительный ответ *** как он выразился «бешеные вопли и враждебную ***тику», вызванные постановкой его пьесы «Евгения», Бомарше отстаивал свое право показывать «правдиво картину человеческих поступков», противопоставляя ее картинам «разрушений, потоков крови, гор трудов», которые «столь же неестественны, сколь и не обычны для нашей цивилизованной эпохи». Эти слова были написаны в 1767 году, в тот самый год, когда появлялись первые статьи «Гамбургской драматургии». Бомарше с большей точностью, чем Дидро, определял социальную функцию театра: «Если драма – достоверная картина того, что совершается в человеческом обществе, интерес, возбуждаемый ею в нас, неизбежно должен быть сходен с тем, который возбуждает в нас окружающая жизнь... Пьеса только тогда вызовет интерес и окажет благотворное влияние на нравы, были между ее содержанием и нами существует какая-то связь». Отсюда вытекал следующий политический тезис:

«Подлинный, глубокий интерес, настоящие взаимоотношения могут существовать только между человеком и человеком, а не между человеком и королем. И по этому мой интерес к героям трагедии благодаря их высокому сану не только не увеличивается, а наоборот, исчезает. Чем ближе по своему сословному положению стоит ко мне страдающий человек, тем больше я ему сочувствую». Бомарше говорил также, что «вера в рок принижает человека, ибо отнимает у него его свободу».

Мещанские драмы Дидро и Бомарше потерпели не удачу и в коммерческом и в художественном отношении. Озлобленный равнодушием публики, решив превратить театр в политическое оружие, Бомарше обратился к фарсовым приемам «Севильского цирюльника» и «Свадьбы Фигаро». Эти хлесткие нападки на глупость и предрассудки аристократии были встречены горячим одобрением народных масс. В посвящении к «Севильскому цирюльнику» (1775) Бомарше подчеркнул иронию своих намерений, несколько посмеявшись над собственным успехом, и «подтвердил свою веру в реалистический театр»: «изображать людей среднего сословия страдающими, в несчастье? Еще чего, их следует только высмеивать! Смешные подданные и несчастные короли – вот единственно существующий и единственно, возможный театр... Мне не только не поставят в упрек, неправдоподобие интриги, невероятность событий, ходульность характеров, преувеличенность идеи и напыщенность слога, но, напротив, именно это и обеспечит мне успех» . Политическое значение этих пьес было очевидно и правительству и публике. «Севильский цирюльник» был поставлен после трехлетней борьбы с цензурой. Людовик XVI лично запретил «Свадьбу Фигаро», и прошло пять лет, прежде чем цензоры вынуждены были разрешить ее постановку. Когда пьеса была наконец поставлена во Французском театре 27 апреля 1784 года, в самом театре и вокруг него бушевали страсти .

Таким образом, театр активно и сознательно содействовал революционному подъему буржуазии, который в свою очередь привел к коренным изменениям в теории и практике драматургии.

Глава четвертая
ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК
Романтизм

«При дворе в Веймаре, в полночь, встречая наступающий век, — пишет Шелдон Чини, — Гёте, Шиллер и несколько их друзей-писателей провозгласили тост за зарю новой литературы». Спустя сто лет, в 1899 году, появилась последняя пьеса Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Изменения в жизни общества и философском мышлении, происходившие на протяжении XIX века, часто изображают как борьбу между романтизмом и реализмом; романтизм господствовал в начале века, но реализм одержал в конце концов окончательную победу и продолжает царить в беллетристике и злободневной драматургии наших дней. Несомненно, эти термины предполагают резкий раскол в духовной жизни того периода; хочется даже рассматривать их как литературные эквиваленты двух основных философских течений, истоки которых мы уже проследили.

Однако слишком полную аналогию проводить опасно. Литературные критики столь искусно жонглировали этими словами, использовали их для столь много численных подтасовок, что самые понятия романтизма и реализма стали взаимозаменяемыми. Это объясняется определенным, свойственным современной критике под ходом: для нее характерно стремление изучать настроения, а не основные идеи, пренебрегая социальными корнями искусства и таким образом рассматривая течение в искусстве как совокупность настроений, а не социальное явление. Таким образом, критик довольствуется тем, что указывает на впечатление, порождаемое данным произведением искусства, и не делает ни каких попыток проследить возникновение и развитие этого впечатления, проанализировать его. Слово «романтизм» часто приходит на помощь для описания подобного впечатления — ощущения теплоты, яркости, силы. Но этот термин очень многозначен: 1) поскольку романтизм возник в конце XVIII века, как мятеж против классицизма, он часто предопределяет отсутствие узаконенных условностей, свободу формы; 2) но он так же применяется в противоположном смысле, для обозначения изысканного, приподнятого стиля — в противоположность простоте выражения; 3) иногда им пользуются при обозначении произведения с бурно развивающимся авантурным сюжетом; 4) мы находим также, что термин «романтизм» употребляется в совершенно противоположном смысле — обозначая уход от реальной действительности, поиски романтической иллюзии; 5) тот же самый термин используют для описания определенных духовных свойств — воображения, творческого начала — в противоположность бескрылости и педантизму; 6) это слово имеет и философский смысл, указывая на приверженность к метафизической, а не к материалистической точке зрения; 7) кроме того, оно в применении к психологии означает субъективный подход, в отличие от объективного, интерес к чувствам, а не к действиям людей.

Вполне очевидно, что совокупность настроений, по лучившая наименование романтизма, включает множество самых противоречивых элементов. Как могло случиться, что литературная критика почти не пыталась примирить эти противоречия? Дело в том, что большинство критиков не подозревает о существовании этих противоречий: критик, считающий искусство категорией иррационального, субъективного порядка, не видит ничего удивительного в этом соединении противоречивых элементов; для него искусство вообще субъективно и метафизично и порождается воображением, а не жизнью. По его мнению, искусство — это погоня за возвышающей и очищающей иллюзией; убежденный, что действительность бесцветна и скучна, он считает, что свобода действия может существовать лишь в мире грез; поэтому авантурная тематика — это одно из средств ухода от действительности; а поскольку искусство иррационально, оно должно бежать принятых форм; но, поскольку оно имеет дело с тончайшими оттенками духа, оно должно говорить изысканным и тонким языком.

Итак, мы нашли нужный ключ к современной критике и романтизму XIX века. Критическая мысль (как в XIX, так и в XX веке) не дала анализа романтизма,

потому что она опиралась на ту же систему мышления, которая лежала в основе романтизма. Сутью этой системы, принципом, примиряющим ее явные противоречия, является идея неповторимости души, идея личности, как самодовлеющей эмоциональной сущности. Высшая природа человека объединяет его с вещью в себе, с идеей вселенной. Искусство есть проявление человеческой неповторимости и его слияния с верховной идеей.

Такая концепция определила весь ход буржуазной мысли с начала XIX века и до настоящего времени. Реалистическая школа, развившаяся в последние годы XIX века, не сумела до конца порвать с романтизмом – это была просто новая фаза той же системы мышления. Реалисты попытались встретиться лицом к лицу все усложняющиеся проблемы социальной и экономической жизни; но они не сумели создать цельной концепции, которая могла бы объяснить и разрешить эти проблемы. Дьявол и ангелы боролись за душу гётевского Фауста. Ибсеновский строитель Сольнес достиг вершины башни, и в то время, как он в одиночестве стоял там, Хильда посмотрела вверх и увидела, что он с кем-то борется, и услышала в воздухе звуки арфы.

Романтическая школа возникла в Германии, как бунт против французского классицизма; начало этому бунту положил Лессинг. Слово «романтизм» происходит от названия одной из ветвей средневековой развлекательной литературы – «романов», которые назывались так потому, что писались не на ученой латыни, а на «романском», то есть на народном французском или итальянском языке. Это обстоятельство весьма существенно, так как оно отражает двойственный характер романтического направления: романтизм стремился по рвать с косными традициями, стремился к более естественной, свободной жизни; поэтому представители романтизма ссылались на средневековых поэтов, которые отказались от латыни и творили на языке народа. Но сам факт, что романтическая школа обращалась к средневековью, подчеркивает ее регрессивность; романтизм искал свободы, но искал ее в прошлом. Вместо того чтобы решать проблему взаимоотношений человека и его среды, он обратился к метафизической проблеме взаимоотношений человека и вселенной.

Эта особенность романтизма объясняется возникающим в начале XIX века равновесием социальных сил. Вслед за бурями, завершившими предыдущие столетия, среднее сословие перешло к консолидации своей мощи; машинное производство ознаменовало первую фазу промышленной экспансии, которой суждено было привести к современной монополистической индустрии. Духовная жизнь буржуазии теперь характеризовалась умеренностью, стремлением к самовыражению и рьяным национализмом. В Германии буржуазия развивалась не так быстро, как во Франции и в Англии; лишь с 1848 года Германия выступила на мировой арене как промышленная и политическая сила. Отражением ее слабости в начале века и был немецкий романтизм, со единявший в себе стремление к более содержательной личной жизни, стремление исследовать действительный мир со стремлением отыскать безопасное прибежище, обрести надежное постоянство.

В «Главнейших течениях европейской литературы девятнадцатого века» Георг Брандес (1842 – 1927) подчеркивает как национализм рассматриваемого периода, так и романтическую тенденцию тяготения к прошлому: «Патриотизм, который в 1813 году изгнал врага из страны, содержал в себе две абсолютно отличные друг от друга черты: исторически-ретроспективное начало, скоро развившееся в романтизм, и прогрессивное на правление с либеральным уклоном, которое развилось в новый либерализм». Но по сути дела оба эти направления развивались внутри самого романтизма. Мы уже указывали на двойственный характер философии Канта. Эта двойственность нашла свое драматургическое воплощение в пьесах Гёте и Шиллера.

Гёте работал над «Фаустом» в течение всей своей жизни; первые наброски трагедии он сделал в 1769 году, когда ему было двадцать лет, а закончил ее за несколько лет до смерти, последовавшей в 1832 году. Дуализм материи и сознания проявляется уже в пост роении «Фауста». Яркая личная драма первой части

ание равновесия; антитезис – противоположное стремление или нарушение равновесия; синтез – объединяющая категория, создающая новое состояние равновесия.

Тем, кто не привык к философскому анализу, труд но оценить значение диалектики с точки зрения формальной логики. Но если мы обратимся к влиянию диалектики на изучение естественных наук и истории, переворот, произведенный гегелевской системой, сразу же бросится в глаза. Вплоть до XIX века научный анализ был исключительно метафизическим; независимо от того, находится ли предмет в состоянии движения или в состоянии покоя, он изучался как нечто обособленное. «Принципы» Ньютона могут служить образцом этого научного метода – сбора и систематизации от дельных фактов. За последние сто лет наука занималась главным образом анализом процессов. Положение, что материя – это движение, что существует непрерывность движения и становления, – получило общее признание. Нельзя сказать, что Гегелю удалось в одиночку опровергнуть тезис о неподвижности вселенной; это результат целого ряда научных открытий. Однако Гегелю принадлежит основная роль в создании системы мышления, объяснившей взаимоотношения этих открытий с жизнью человека и окружающим его миром. В течение нескольких поколений наука и философия нащупывали путь к пониманию изменчивости материи. Лессинг выразил эту мысль еще за пятьдесят лет до Гегеля, сказав, что «все в природе тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое».

Гегелевская диалектика установила принцип непрерывности, исходя как из фактов, так и из теоретического анализа. Это оказало огромное влияние на методы не только научного, но и всякого другого анализа. Георг Брандес отзывается о методе Гегеля с поэтическим воодушевлением: «Логика... снова воскресла во взаимосвязи и единстве идей о бытии... Этот метод, императивный мыслительный процесс явился ключом к понятию тайн земных и небесных». Ни Гегель, ни его современники не сумели должным образом воспользоваться этой системой, как «ключом к земным и небесным тайнам». Но мы, отглядываясь на сто лет назад, можем по достоинству оценить значение гегелевского метода. Его «Философия истории» явилась первой попыткой осмыслить историю как процесс, разобраться в причинах, вызывающих изменения в равновесии сил. Прежние историки видели лишь разрозненные сочетания явлений, зависящие от честолюбия и капризов выдающихся личностей. Отсутствовала перспектива, стремление исследовать силы, определяющие волю отдельных людей; человеческие побуждения считались неизменными. К событиям, происходившим в Древней Греции, в Риме или в средние века, историки подходили просто как к отдельным событиям, не связанным между собой и возникающим под влиянием неизменных причин, как к следствию неизменных эмоций. Гегель заменил статический метод исследования динамическим. Он изучал эволюцию человеческого общества. Многие из его взглядов и выводов в области истории сейчас уже устарели; но исторические изыскания XIX и XX веков основываются на диалектическом методе. В наши дни историк не довольствуется описанием событий, точной последовательностью войн, завоеваний, дипломатических переговоров и политических интриг. Он с большим или меньшим успехом старается отразить внутреннюю непрерывность событий, меняющееся равновесие социальных сил, идеи и цели, лежащие в основе исторического процесса.

Поскольку театр имеет дело с логикой человеческих взаимоотношений, новый подход к логике должен был оказать известное влияние и на него. Гегель применил диалектический метод к изучению эстетики. Убеждение, что «противоречие – сила, которая движет явлениями», привело его к установлению принципа трагического конфликта как движущей силы драматического действия: действие развивается благодаря нарушению равновесия между волей человека и средой – волей других людей, силами общества и природы. Интерес Гегеля к эстетике носил скорее общий, нежели конкретный характер; он не пытался анализировать специфику драматургии; не сделал существеннейших выводов, которые можно было сделать из его собственной теории.

Тем не менее концепция трагического конфликта наряду с аристотелевскими законами действия и единства является крупнейшим вкладом в теорию театра. В основе законов Аристотеля лежало убеждение, что действие – это просто цепь событий, участники которых обладают определенными и неизменными чертами характера. Лессинг понимал органическую связь действия и единства, понимал, что события «вытекают одно из другого». Но Лессинг ни слова не сказал о том, как проходит этот процесс. Закон конфликта указывает путь к пониманию этого процесса: мы можем согласиться с Аристотелем, что действие первично, а «за ним уже следуют характеры». Но мы также видим, что действие – сложный процесс, в котором воля отдельных личностей и социальная воля (среда) постоянно создают новые и новые равновесия сил; это в свою очередь воздействует на волю отдельных личностей и изменяет ее; образы перестают быть просто воплощением неизменных свойств и становятся живыми людьми, чей характер изменяется и развивается вместе с изменением и развитием самого процесса.

Таким образом, идея конфликта подводит нас к исследованию идеи воли: степень сознательной направленности воли и вопрос о свободе воли и необходимости становятся основными проблемами театра. Гегель рассматривал понятия свободы воли и необходимости, как аспекты исторического развития. Если принять все вышеизложенное, становится очевидным, что человек, глубже познавая самого себя и свое окружение, тем самым увеличивает свою свободу путем признания необходимости. Таким образом, Гегель уничтожает старое представление о свободе воли и необходимости как о неизменно существующей противоположности, которое противоречит разуму и логике нашей будничной жизни. Гегель рассматривал свободу воли и необходимость как постоянно меняющийся комплекс взаимоотношений – меняющееся равновесие сил между волей человека и совокупностью окружающей его среды.

Другой философ, современник Гегеля, Шопенгауэр в своей теории вселенной исходил только из идеи всеобщей воли. Основной его труд – «Мир как воля и представление» – появился в 1819 году. Шопенгауэр утверждал, что в мире властвует слепая воля и что все движение неживой материи и человека есть результат ее усилий: это новый вариант «предсуществования логических категорий»; на место гегелевской верховной идеи Шопенгауэр поставил верховную волю. Но это различие весьма существенно, и ему суждено было оказать серьезное влияние на последующую философскую мысль. В то время как Гегель был убежден в разумности мира, Шопенгауэр считал волю категорией эмоционального, бес сознательного порядка. Поскольку в основе человеческой воли не лежит разумная цель, она не свободна и представляет собой ничем не контролируемое проявление мировой воли.

Два крупнейших драматических критика начала XIX века сформулировали теорию трагического конфликта и его отношения к человеческой воле, очень близкую к теории Гегеля. Эта теория разрабатывалась Шлегелем и Кольриджем. В последнем десятилетии XIX века Фердинанд Брюнетьер определил закон конфликта как основу драматического действия.

Теория конфликта – лишь часть гегелевского наследия, которая помогает нам в изучении специфики драматургии. Диалектический метод создал предпосылки той социальной логики, которая легла в основу театра Ибсена. Вместо изображения цепи причин и следствий Ибсен показал сложное движение, совокупность нарушений и восстановлений равновесия между индивидуумом и его окружением. Нарушения равновесия являются движущей силой действия. Логика Ибсена не зависит от образа; мотивы действий его героев переплетаются с самой тканью окружающей их среды. Это явилось коренным поворотом в построении драматического произведения. Мы уже знаем, что Георг Брандес называл гегелевскую логику «ключом к тайнам земным и небесным». И Брандес, как литературный критик, и Ибсен, как драматург, строили свой метод на «императивном мыслительном процессе» Гегеля.

Гегель принадлежит еще один важный вклад в теорию драматической техники; он откинул туманные представления о форме и содержании. Вопрос этот играл не малую роль в долгих бессодержательных спорах между классицистами и романтиками. Поскольку Гегель считал искусство и жизнь процессом, он сумел заметить ошибочность привычного различия, проводимого между формой и содержанием. Говоря о предположении, что классическая форма

может быть придана неклассическому содержанию; он отмечал: «...Форма и содержание

66

67

Пропуск (нет стр. 68-69)

В своих заметках об «Освобожденном Прометее» Мэри Шелли пишет: «Способность человека достичь такого совершенства, чтобы быть в состоянии изгнать зло из себя и из большей части мироздания, является основой его мировоззрения. И наибольшую любовь вызывал в нем образ того, кто сражался с Принципом Зла». Этот же образ обессмертил и Гёте. В «Ченчи» душа, «воюющая с Принципом Зла», воплощена в великолепном образе Беатриче Ченчи.

Поэты-романтики отличались удивительной искренностью в своей любви к свободе. Байрон принял участие в борьбе греков за независимость и умер в Миссолунгах в 1824 году. Гейне в Германии с проникновенной страстью провозглашал свою веру в революцию. Но сама идея свободы оставалась метафизической, по-прежнему означая примат сознания над материей. Ее связь с социальной действительностью была неясной, ей недоставало перспективы. Брандес говорит о Гейне: «Бурный поэтический темперамент сделал для него трудным выбор политических убеждений. Как мы уже показали, его влекло в разные стороны, и его высказывания расплывчаты потому, что он в одно и то же время чувствовал себя и народным революционером и воинствующим аристократом».

Естественно, что романтизм с гораздо большей яростью обрушивался на нравы и условности общества, чем на право частной собственности. Протест против кодекса буржуазной нравственности имел огромное значение; борьба с ограниченностью и лицемерием продолжается и в наши дни; эпоха эмансипации, последовавшая за мировой войной, повторила идеи, звучавшие на заре романтизма. Борьба против условностей разразилась и в Германии, а в Англии Байрон и Шелли отказывались признавать ограничения, которые они считали ложными и унижительными; Гёте, Шиллер и их друзья превратили городок Веймар в «Немецкие Афины»; они сделали его также центром свободной любви, бурных душевных переживаний и пересмотра устоев нравственного кодекса.

Театральная критика

Теория драматургии первых лет XIX века занималась главным образом различными отвлеченными проблемами и лишь между прочим затрагивала конкретные вопросы техники. Причины этого можно обнаружить в самой природе романтизма: если верить в неповторимость гения, творческий процесс оказывается скрытым под неким покровом; критик и не желает проникать сквозь него, поскольку творческий процесс самого критика скрыт покровом, предполагающим неповторимость его собственного гения. Мы не встречаем никаких попыток продолжить линию глубокого анализа принципов драмы, начатую Лессингом. Первым критиком, принадлежавшим к школе романтизма, был Иоганн Готфрид Гердер, деятельный член Веймарского кружка, умерший в 1803 году. Брандес говорит, что Гердер явился «основоположником новой концепции гениальности, а именно – что гениальность интуитивна, что она проявляется в определенной способности создавать и постигать, не обращаясь к абстракциям».

Фридрих Вильгельм Иосиф Шеллинг развил ту же теорию, придав ей более философскую форму. Он утверждал, что работа сознания покрыта тайной и что существует особый дар «интеллектуальной интуиции», который позволяет гению переступить границы разума.

Однако есть среди представителей немецкой критической мысли того периода один человек, намного пре восходящий всех других. В 1808 году в Вене читал свои знаменитые лекции по драматическому искусству Август Вильгельм Шлегель. Сделанный им обзор истории театра все еще представляет значительный интерес для тех, кто изучает искусство драматургии; особой глубиной проникновения

отличается его анализ шекспировского наследства. Но вся теория Шлегеля пронизана идеей неповторимости души. Философия романтизма приобретает у него особую четкость: в трагедии «мы созерцаем соотношения нашего существования с пределом всех возможностей». Эти возможности приводят нас к бесконечности: «Все конечное и смертное теряется в созерцании бесконечности». Таким образом мы приходим к знакомому дуализму материи и сознания: поэзия стремится покончить с этим «внутренним разладом», «примирить два мира, между которыми мы мечемся, и неразрывны ми узами связать их воедино. Наши ощущения, так сказать, освящаются благодаря таинственной связи с чувствами высшего порядка; с другой стороны, душа воплощает свои предчувствия, или непередаваемое интуитивное постижение бесконечности, в образах и символах, заимствованных из мира зримых вещей».

Эта теория заслуживает весьма пристального внимания: во-первых, мы видим, что она по необходимости субъективна. Говоря словами самого Шлегеля, «чувства современных людей в целом обращены более во внутрь, склонности их менее вещественны, а мысли – более созерцательны». Во-вторых, мы встречаем упоминание об «образах и символах», впоследствии развившихся в метод экспрессионизма. В-третьих, Шлегель предлагает, чтобы драматург занимался «чувствами высшего порядка», а не насущными социальными проблемами. Шлегель осуждал Еврипида за то, что тот не сумел с достаточной силой отобразить «внутреннюю агонию души»: «Ему нравится низводить своих героев до положения нищих, заставляя их страдать, голодать и бедствовать». Шлегель относится отрицательно к аналитической глубине Лессинга и к социальной направленности его взглядов. Он обвинял Лессинга в желании превратить искусство в «голое подражание природе»: «Упорная вера Лессинга в Аристотеля, а также влияние, которое на него оказали сочинения Дидро, породили странное смешение в его теории драматического искусства». Шлегель считал «Вертера» Гёте желанным противоядием против влияния Лессинга, «декларацией прав чувства против тирании социальных отношений». Шлегель отрицает Аристотеля, но его замечания о «Поэтике» содержат самую важную мысль, которую он когда-либо высказывал. Ему не по душе было то, что он называл «анатомическими идеями» Аристотеля. Возражая против механистического понимания действия, он сделал глубокое замечание о значении воли: «Что такое действие?.. В высшем, должном понимании действие – это деятельность, зависящая от воли человека. Единство действия заключено в стремлении к единой цели; завершенности действия способствует все, что лежит между первоначальным решением и осуществлением самого деяния». Единство античной трагедии он объяснил следующим образом: «Ее абсолютное начало есть утверждение свободы воли, а абсолютный конец – признание необходимости». К сожалению, Шлегель не сумел продолжить анализ единства в свете этих положений; этим путем он мог бы разработать практическое применение теории трагического конфликта. Но Шлегелю мешала метафизичность его взглядов. Распахнув двери перед обсуждением единства, он вновь с поразительной поспешностью захлопнул их, заявив, что «идея Единого и Целого никоим образом не вытекает из опыта, но возникает из первичной и стихийной деятельности человеческого сознания... Я требую более глубокого, более проникновенного и более таинственного единства, чем то, которым довольствуется большинство критиков».

Критические высказывания Кольриджа напоминают высказывания Шлегеля; замечания его глубоки и оригинальны, но любое четкое положение растворяется в общих рассуждениях: «Идеал серьезной поэзии заключается в единении, гармоническом слиянии, растворении чувственного в духовном, преобразовании человека-животного в человека – властителя разума и воли». Но власть разума достижима лишь в том случае, «если дух пронизывает всю плоть, если тело одухотворено до состояния экстаза и, словно прозрачная субстанция, теряет в своей естественной тьме целиком становится проводником света». Кольридж также остановился и на вопросе свободы воли и необходимости, но заключил, что решение его сводится к «положению, при котором противоречия внутренней свободной воли с внешней необходимостью, образующие истинную тему для трагика, примиряются и разрешаются».

Виктор Гюго

В 1827 году произошло запоздалое, но сенсационное вторжение романтизма во французский театр. Знаменосцем нового движения стал Виктор Гюго. Его обращение в новую веру было внезапным, и он провозгласил о нем с сокрушающей силой в предисловии к своей пьесе «Кромвель», в октябре 1827 года. Гюго и драматурги, объединившиеся вокруг него, в своих пьесах в большей или меньшей степени следовали шекспировским образцам и занимали ведущее положение во французском театре того периода. Романтизм в Германии уже миновал зенит своего развития и стал теперь искусственным и напыщенным. Эти тенденции нашли свое отражение и в творчестве Гюго; его драмам недоставало глубины Гёте и пылкости Шелли. Но его творчество представляет собой важное звено в развитии романтизма. Гюго стремился спустить романтизм на землю, ослабить его метафизическое содержание, сделать его натуралистическим. Предисловие к «Кромвелю» он начал смелым заявлением: «И вот перед нами новая религия и новое общество; на этой двойной основе должна была возникнуть новая поэзия... Сбьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства. Нет ни правил, ни образцов; или вернее нет иных правил, кроме общих законов природы». Центральным моментом концепции романтической драмы Гюго является идея гротеска: «Итак, гротеск составляет одну из величайших красот драмы». Однако гротеск не может существовать сам по себе. Мы должны добиться «совершенно естественного сочетания двух начал, величественного и гротескного, которые встречаются в театре так же, как они встречаются в жизни и вселенной». Совершенно очевидно, что «гротескное» и «величественное» означают все те же материальный мир и мир духа. Гюго говорит, что «первое из них представляет животное начало в человеке, второе – душу». Мысль Гюго в точности совпадает с идеями Шлегеля и Кольриджа: драма отражает «непрерывную борьбу двух противоположных начал, которые всегда сталкиваются в жизни, оспаривая власть над человеком от колыбели до могилы». Творчество Гюго – мост между романтизмом и реализмом: оно показывает, что переход от первого ко второму происходил без каких-либо изменений основной идеи. В еще даже большей степени, чем в чрезмерно перегруженных и несколько мелодраматических пьесах Гюго, это проявляется в его эпических романах. Мысль Гюго о том, что задача искусства состоит в создании гротеска, оказала большое влияние на приемы реализма; впоследствии у реалистов отняли эту мысль, и она нашла свое возрождение в неоромантическом движении экспрессионизма. Примечательно и то внимание, которое Гюго уделял местному колориту: «Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, а в ее существе, в самом сердце произведения». Политические воззрения Гюго отличались большей определенностью по сравнению со взглядами представителей более ранних группировок романтического движения. События развивались стремительно; размежевание социальных сил становилось все более отчетливым, и вера Гюго в права человека привела его на политическую арену. Во время событий, последовавших за революцией 1848 года, демократические убеждения Гюго оказались в резком противоречии с волной реакции, начавшейся после подавления революции. В 1851 году он был принужден покинуть Францию, и только падение империи в 1870 году позволило ему вернуться на родину.

Середина XIX века

Период, который Гюго провел в изгнании, ознаменовался окончательной консолидацией капиталистической системы, победой крупной промышленности, ростом мировой торговли – все вместе это подготовило переход к современному империализму. Одновременно происходили быстрый рост организованности пролетариата и обострение классовых противоречий. В 1848 году Карл Маркс и Фридрих Энгельс опубликовали «Коммунистический манифест». В том же году произошли революции во Франции и Германии, а в Англии к серьезным волнениям привело движение чартистов. Революции в Германии и Франции привели к усилению господства буржуазии – но в обоих случаях жизненно важную роль сыграл рабочий класс. Во Франции падение в феврале 1848 года Луи Филиппа привело к образованию «социальной» республики; июньская попытка правительства разоружить парижских рабочих и изгнать безработных из города привела к восстанию рабочих, подавленному лишь после пяти дней кровавых боев. В течение последующих двадцати лет гражданская война в Америке уничтожила рабство; народ Соединенных Штатов стал нацией не только объединенной, но и

владеющей такими ресурсами рабочей силы и сырья, которые делали страну ведущей индустриальной державой мира. Добилась воссоединения и Италия. Тем временем Пруссия под руководством Бисмарка заняла главенствующее положение среди германских государств; возникла Северно-Германская конфедерация, и Бисмарк начал методически готовиться к неизбежной войне с Францией. В эти же годы научные открытия революционизировали представления человека об окружающем мире и о самом себе. В 1859 году вышел в свет труд Дарвина «Происхождение видов».

Маркс и Энгельс

За эти двадцать лет Маркс и Энгельс создали свою, имеющую всемирное значение философию, которой суждено было стать боевой теорией движения рабочего класса. Часто считают, что марксизм – это механистическая догма, пытающаяся свести и человека и природу к узкому экономическому детерминизму. Те, кто придерживается такой точки зрения, очевидно, не знакомы ни с всеобъемлющими философскими трудами Маркса и Энгельса, ни с основами их экономического учения. Маркс принял гегелевский диалектический метод, но отбросил гегелевскую метафизику. Говоря словами Маркса, нужно было «в шелухе мистицизма обнаружить рациональное зерно». Вместо того чтобы считать явления реального мира проявлениями абсолютной идеи, Маркс говорил, что «идеальное – это не что иное, как материальное, перенесенное в человеческую голову». Это означает последовательное отрицание конечной истины. Энгельс говорил: «Эта диалектическая философия разрушает все представления об окончательной абсолютной истине и о соответствующих ей абсолютных состояниях человечества... Для диалектической философии нет ни чего раз навсегда установленного, безусловного, святого. На всем она видит печать неизбежного падения». В то же время диалектический материализм отвергает механистический метод ранних материалистов, которые, не располагая диалектикой, считали явления неизменными и неподвижными. Революционный характер марксистской философии заключается в отрицании неизменности, в настойчивом требовании изучения процессов, протекающих в обществе, так же как и процессов, протекающих в природе. Марксизм оказал глубокое влияние на философскую мысль XIX и XX столетий, затронул все сферы литературы и театра, вызвав массу споров, клеветы и мистификаций. Те, кто ставит знак равенства между учением Маркса и экономическим фатализмом, естественно, приходят к заключению, что это учение стремится надеть на культуру смиренную рубашку экономики. Джозеф Вуд Кроч доходит в своих утверждениях до того, что говорит, будто марксизм не довольствуется контролем над культурой, но ставит своей целью ее уничтожение. Кроч говорит: «Разрыв с экономической организацией прошлого означает в то же время и разрыв со всеми традициями человеческих эмоций». Согласно Крочу, марксист должен прийти к выводу, что «поэзия, наука, метафизика – сколь бы ценными они когда-то ни казались – по сути дела представляют собой простое сибаритство, и время, отданное им, – это потерянное время». Если мы обратимся к сочинениям Маркса и Энгельса, мы увидим, что они постоянно подчеркивали значение культуры и ее разнообразие. Но Маркс и Энгельс энергично восставали против метафизических или трансцендентальных теорий культуры; они утверждали, что культура – это не средство достичь воссоединения с абсолютной идеей и не «предсуществующая категория», но что, наоборот, она существует лишь как следствие наличия человеческих взаимоотношений. Согласно Марксу, «не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание». Если мы отвергнем метафизическую первопричину, мы неизбежно должны признать, что все процессы развития культуры вырастают из всей совокупности окружающего нас мира. Маркс прекрасно понимает всю сложность человеческого сознания: «Над различными формами собственности, над социальными условиями существования возвышается целая надстройка различных и своеобразием чувств, иллюзий, образов мысли и мировоззрений». Совершенно очевидно, что эту надстройку не возможно свести к механической формуле. Более того, и общественное бытие и сознание находятся в состоянии постоянного взаимодействия: «Материалистическое учение о том, что люди суть продукты обстоятельств и воспитания, что, следовательно, изменившиеся люди суть продукты иных обстоятельств и измененного воспитания, – это учение

забывает, что обстоятельства изменяются именно людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан» .

Таким образом, человеческие представления, находящие выражение в философии, искусстве, литературе, являются важным фактором исторического процесса. «Каков бы ни был ход истории, – говорил Энгельс, – люди делают ее так: каждый преследует свои собственные, сознательно поставленные цели, а общий итог этого множества действующих по различным направлениям стремлений и их разнообразных воздействий на внешний мир – это именно и есть история». Но Энгельс указывал, что это «множество стремлений», какими бы индивидуальными они ни казались, не являются стремлениями в вакууме, они представляют собой следствие определенных социальных условий. Мы всегда должны задавать вопрос: «Каковы те исторические причины, которые в головах действующих людей принимают форму данных побуждений?»

Успех русской революции, быстрый экономический и культурный рост Советского Союза приковали внимание всего мира к учению Маркса. Последние достижения русского театра и кино явились следствием применения принципов диалектического материализма к специфическим проблемам эстетики и техники этих видов искусства. Это привело к созданию принципа социалистического реализма. Социалистический реализм противопоставлен как субъективному, так и натуралистическому методам: художник не может довольствоваться впечатлением или поверхностными наблюдениями – взятыми наугад отдельными, не связанными между собой явлениями реального мира. Он обязан вскрыть внутреннее содержание событий или явлений, но в этом внутреннем содержании нет ничего потустороннего; оно не субъективно и не является отражением настроений и страстей; внутреннее содержание событий обнаруживается путем раскрытия действительных причинных связей, лежащих за этим событием; художник должен собрать эти причины; он должен придать им нужный оттенок, соотношение, свойство; его долг – драматизировать «надстройку различных и своеобразных чувств, иллюзий, образов мысли и мировоззрений».

Реализм

Реализм XIX века не опирался на какую-либо цельную философию или систему социальной причинности. Большинство реалистов не интересовалось скрыты ми связями и исторической значимостью событий; их метод сводился к документальному отражению происходящего, к натурализму, к классификации явлений по внешности.

Отцом реализма, величайшим и, пожалуй, наименее романтичным из реалистов был Оноре Бальзак, основные произведения которого созданы в период между 1830 и 1850 годами. Спустя лишь несколько лет после того, как Гюго провозгласил «новую религию, новое общество», Бальзак предпринял методичное и тщательное исследование этого нового общества, вооружившись язвительным пером. Бальзак разоблачил гниль и разложение своей эпохи. «Человеческая комедия» вскрывает непрочность общественного строя и те противоречия, которые привели к бурям шестидесятых и семидесятых годов. Бальзак считал себя ученым: «Историки всех времен и народов забыли рассказать нам историю нравов». Но он лишь классифицировал факты, не делая ни каких выводов. Стремление Бальзака обозревать жизнь с позиций полнейшей бесстрастности и отрешенности привело писателя к чрезмерному увлечению деталями; он не сумел обнаружить истинного социального смысла или целей в общественных отношениях, которые анализировал, и это придало большинству его произведений скорее описательный, нежели сюжетный характер; не смотря на его глубокий интерес к театру, он так и не сумел овладеть драматической формой. Объяснение этому можно найти в композиционной особенности, характерной для его романов: экспозиция в них дается со всеми тщательно выписанными подробностями и нередко занимает в романе больше места, чем все развитие сюжета. Джозеф Уоррен Бич отмечает, что в романах Бальзака действие нередко начинает развиваться «только во второй половине книги». Бич указывает, что автор вполне отдавал себе в этом отчет, и приводит выдержку из «Урсулы Мируэ», в которой Бальзак говорит, что переходит теперь к завязке: «Применяя законы сцены к повествованию, можно сказать, что прибытие Савиньена, вводящее к Немурам единственного персонажа, которого еще не было среди необходимых участников этой, маленькой драмы, завершает в данном случае экспозицию».

Творчество Бальзака оказало влияние на все после дующее развитие реализма. Его научный метод, скрупулезная выписка деталей, ретроспективный анализ нашли подражание и в художественной литературе и в театре.

Однако за последнее тридцатилетие XIX века в социальной обстановке произошли серьезные перемены: общественные отношения стали гораздо менее гибкими, а внутреннее напряжение сильно возросло. Первой открытой брешью в системе общественных отношений явилась Парижская коммуна, утопленная в крови 21 мая 1871 года.

Триумфальное шествие капитализма, масштабы его достижений и неизбежно порождаемые им внутренние противоречия определили характер культуры этой эпохи. Страхи и надежды сторонников романтизма уже никого не волновали; их бурная жажда самовыражения и личной свободы выглядели неуместными в эпоху, когда, казалось, была достигнута определенная стабильность и установлены хотя и ограниченные, но тем не менее четко выраженные формы личной и политической свободы. Естественно, возникла потребность в более реалистическом изучении окружающих условий. Оно заключалось как в оценке уже достигнутого, так и в попытках примирить опасные несоответствия, очевидные даже для самого поверхностного наблюдателя существующего социального строя.

Эмиль Золя

В 1873 году Эмиль Золя, на которого огромное влияние оказал Бальзак, выступил в предисловии к своей пьесе «Тереза Ракен» с яркой апологией натурализма в театре. Весьма любопытно поразительное сходство между тем, что писал Золя в 1873 году, и романтическим воззванием Гюго в 1828 году. «Мы пришли, – говорил Золя, – к рождению истинного, того, что является великой и единственной силой века». Гюго говорил о «ста рой штукатурке, скрывающей фасад искусства», а Золя заявил, что «прогнившие леса, окружающие здание театра вчерашнего дня, падут сами собой». Гюго утверждал, что поэт должен выбирать «не прекрасное, а характерное». Золя говорил о «Терезе Ракен»: «Действие не сводится к специально выдуманному сюжету, оно состоит во внутренних столкновениях характеров; не существует логики фактов, а есть логика чувств и переживаний». Гюго защищал идею гротеска и требовал введения местного колорита. Золя говорил: «Все действие моей пьесы разворачивается в одной и той же комнате, темной и сырой, чтобы не разбивать впечатления и не уничтожить ощущения надвигающегося рока».

Сходство этих заявлений весьма интересно. Но между ними существует и очень важное различие. Высказывания Гюго о гротеске и местном колорите представляли собой общие слова. Золя пошел дальше – он хотел не только говорить о реальном мире, но и смотреть на него. С другой стороны, заявление Золя о том, что «не существует логики фактов, а есть логика чувств и переживаний» указывает скорее на романтический, нежели на реалистический образ мышления писателя. Отзвук романтизма мы слышим и в утверждении Золя, что «больше не существует никаких формул, никаких стандартов: существует лишь одна жизнь».

Пьесы Золя были значительно слабее, чем его романы. Отчасти это объяснялось, как и у Бальзака, стремлением к журналистской точности и отсутствием четкой социальной философии. Тем не менее «Тереза Ракен» знаменует собой поворотный момент в истории театра. Мэтью Джозефсон говорит: «Сейчас уже признано, что драматургические попытки Золя расшевелили и вдохновили театр его времени и стали самобытной, хотя и незрелой основой современной французской драмы Брие, Бека, Эрве, Анри Бернштейна, Батая, охватывающей почти сорок лет нашей эпохи».

Это верно, но это еще не все. «Тереза Ракен» не только определила в общих чертах пути дальнейшего развития театра; в пьесе отражена система нравственных и этических воззрений, которым суждено было найти свое выражение в театре XX века, и показано происхождение этих воззрений. Прежде всего из этой пьесы видно, что Золя чувствовал ход социального развития, ощущал, что не все ладно в современном обществе. Иначе и не могло быть – роман «Тереза Ракен» был написан за четыре года до Парижской коммуны и переработан в пьесу через два года после нее. Однако Золя пережил время Коммуны, не осознав глубокого исторического значения тех волнений, свидетелем которых был. Наоборот, он был озадачен и раздосадован. Джозефсон

отмечает, что «события Коммуны, вместо того чтобы заечь воображение писателя, по-видимому, привели его в смятение».

Нам станет понятно настроение Золя, если мы ознакомимся с его взглядами в тот период. Вот что он писал в своих заметках к серии «Ругон-Маккаров»: «Время беспокойное, и как раз беспокойность времени я изображаю. Со всей безусловностью я должен подчеркнуть: я не отрицаю величия современного прогресса, я не отрицаю, что мы, возможно, в большей или меньшей степени идем к свободе и справедливости. Я готов даже признаться, что верю в эти слова – свобода и справедливость, хотя и убежден, что люди всегда останутся людьми, то есть животными, хорошими или плохими в зависимости от обстоятельств. Если мои герои кончают плохо, то это потому, что мы еще только начинаем совершенствоваться».

Поэтому достижение свободы и справедливости не является ближайшей насущной задачей, а явится конечным результатом совершенствования человека. По этому Золя, подобно романтикам начала столетия, занялся анализом человеческого сердца. В «Терезе Ракен» его интересует не нищета бедняков, а их эмоции. «Терезу Ракен» он называл «объективным исследованием эмоций». Что же подразумевал Золя под объективным исследованием? Джозефсон отмечает впечатление, которое произвели на Золя опыты Клода Бернара, чьи исследования в области физиологии нервной системы вы звали сенсацию. Кроме того, на Золя оказали влияние Ламарк и Дарвин. Писатель хотел произвести научное анатомирование души. Однако показывает он нам всего лишь романтическую душу, терзаемую животными страстями и поддерживаемую надеждой на конечное совершенствование.

Золя верил, что наши поступки определяются физиологией нервной системы, что эта физиология носит на следственный характер и бороться с ней невозможно. «Тереза Ракен» – это повесть о неистовой сексуальной страсти. Тереза одержима одним стремлением, «кровь и нервы» героини преопределили ее мрачную судьбу. Так страсть превращается в выражение личности, но в то же время страсть – это первооснова жизни. Она совмещает в себе и причину и следствие. В ней – и добро и зло. Люди не достигнут совершенства, подавляя страсти, они добьются его, лишь очищая их. Вновь появляется «абсолютная идея», на этот раз как абсолютное чувство. Эта концепция непосредственно заимствована из учения Шопенгауэра об эмоциональной воле. Но Золя избежал пессимизма Шопенгауэра – он сумел соединить идею слепой воли с идеей благодетельной жизненной силы, которая постепенно преобразует изменчивые человеческие эмоции в чистое, вечное чувство. Имеется немало доказательств, что мировоззрение Золя развивалось в этом направлении: серия «Ругон-Маккары», начатая в 1868 году как клиническое исследование общества, завершилась в 1893 году как гимн «вечно плодотворящему дыханию жизни».

Золя считал себя материалистом; он пользовался научным методом, который унаследовал от Бальзака. Но взгляды его на науку были туманны и сентиментальны; для него физиология и наследственность были лишь символами всеобщей силы, частицу которой составляет человеческая душа. Хотя Золя и утверждал, что эмоции – это «чисто физические явления», он воспринимал их как нечто лежащее вне тела и сознания и управляющее последними. Это привело Золя к тому, что, по выражению Джозефсона, он стал рассматривать «всемогущий половой акт как источник и постоянное воспроизведение акта жизни... В «Мадлен Фера» он показал «вечное тяготение к прелюбодеянию, неотразимое стремление, которое до конца дней своих испытывают все женщины к мужчине, первым открывшему для них назначение их пола». Было бы поучительно послушать, что сказал бы Клод Бернар в своей лаборатории в Коллеж де Франс о ценности, которую имеет для физиологии приведенная выдержка. Но как бы банально ни звучали эти слова, они раскрывают мировоззрение, которое со времени Золя и по наши дни господствует в литературе и театре. Система идей Золя, наследие романтизма с приправой из натурализма, нашла свое драматическое выражение в «Терезе Ракен». Поскольку эти идеи лежат в основе техники и социальной направленности современного театра, следует вкратце их сформулировать: 1) осознание социального неравенства; 2) показ без всякого смягчения неприглядности жизни; 3) использование резких контрастов между скукой обыденной жизни, полной условностей, и сценами внезапных и неистовых вспышек темных страстей; 4) заметное влияние современных научных идей; 5) упор на слепые эмоции, а не на разумную волю; 6) концентрация внимания на проблемах пола как практически

единственном «объективном» выражении чувств; 7) представление о поле как о средстве избавления от буржуазной ограниченности; 8) фатализм – конечный исход predetermined и неизбежен.

Тереза – предшественница многих современных героинь. Близка к ней Гедда Габлер, хотя их социальная среда совершенно различна; то же самое можно сказать о всех героинях О'Нейла. Золя использовал научные открытия Клода Бер'нара в своих целях, для создания не научной концепции полового фатализма. Точно так же О'Нейл ненаучно пользуется теорией психоанализа.

«Сценические пьесы»

Золя намного опередил театр своего времени. Он понимал это. Он предсказал предстоящие перемены, во многом вызванные им самим. Тем временем французские драматурги отдавали все свое умение и энергию «сценическим пьесам». Как только капитализм стабилизировался, возникла потребность в пьесах, которые отражали бы внешнюю прочность социальной системы и упорядочение выражали бы страсти и предрассудки крупной буржуазии. Пьесы Эжена Скриба, Александра Дюма-сына и Викторьена Сарду придавали господствующим условностям окончательную форму. Пьесы эти играли ту же роль, что и французская трагедия при дворе Людовика XIV.

Скриб в царствование Луи-Филиппа с поразительной быстротой писал свои ловко скроенные пьесы, и они были весьма симптоматичны для этой эпохи возрастающего процветания и посредственности. Дюма-сын, писавший во времена Наполеона III, потакал вкусам общества, которое уже не довольствовалось поверхностной сентиментальностью Скриба. В его творчестве «сценические пьесы» достигли зрелости, получив большую эмоциональную глубину и социальное звучание. В этих пьесах соединялась искусственность Скриба с аналитическим методом Бальзака. Дюма говорил, что стремится «оказывать некоторое влияние на общество». Однако его анализ носил поверхностный характер, а идеи представляли собой перепевы романтизма. Монт роз Мозес говорит о «Даме с камелиями», что автор «ввел в романтическую пьесу интриги и изменил дозу эмоционального анализа, который почему-то приняли за ее этическую цель». Это было немалым достижением; техника подобной драматургии, усовершенствованная Дюма-сыном, широко используется в наши дни; она соединяет уход в царство безудержной сентиментальности с видимостью серьезного этического содержания.

Викторьен Сарду был современником Золя. Его снискавшая успех первая пьеса появилась в 1861 году, в год смерти Скриба. Он продолжал традицию Скриба, традицию искусного ремесленничества. Но он внес; в драматургию и кое-что новое – естественность и злободневность. Если Дюма-сын создал театральную этику, то Сарду трудолюбиво создавал театральную естественность, которая была столь же поверхностной, как и этика Дюма, и служила той же цели – маскировала уход от реальной действительности.

Школа «сценических пьес» породила критика, который заслуженно занял почетное место в истории театра. Франциск Сарсе, возглавлявший парижскую критику с 1860 по 1899 год, был, так сказать, образцом «сценичного» критика. Его суждения, как и пьесы, которыми он восхищался, были банальны и поверхностны. Но он открыл один важный принцип построения драматического произведения, который принес ему славу и который имеет отношение не только к ремесленным пьесам Скриба и Сарду, но и к самой основе драматургической техники. Это была теория «scene a faire» – «обязательной сцены» – сцены, необходимость которой обусловлена логикой развития сюжета. Уильям Арчер, определяя ее, говорит, что «обязательная сцена – это та, которую зритель (более или менее ясно и осознанно) предвидит и желает и отсутствие которой может вызвать у него вполне основательное разочарование».

Задача драматурга в значительной степени состоит в том, чтобы подготовить зрителя к этой сцене, заставить его ждать ее, умело держа его в состоянии неопределенности и напряжения.

Теория Сарсе привлекла к себе большое внимание. Однако толковали ее весьма туманно, и полностью ее значение для анализа построения пьесы не было понято. Сама мысль, что действие пьесы развертывается в предвиденном направлении, ведущем к столкновению сил, которое обязательно, и что драматург должен помнить как о логике событий, так и о логике ожиданий зритель, представляет собой нечто гораздо большее, нежели механическую формулу. Это важнейший шаг к постижению сущности драматического процесса.

Густав Фрвйтаг

Мы проследили развитие романтизма от Гёте и Шиллера через Гюго к эмоциональному реализму Золя. В общем этот процесс носил прогрессивный характер, он вел к возрождению драмы в конце XIX века. В то же время мы не должны упускать из виду и другую тенденцию – стремление повернуть вспять, попытку сохранить самые реакционные стороны романтизма. Взгляды Золя на жизнь были во многом ошибочными, но он яростно и неумолимо нападал на то, что ему в ней не нравилось. Но наряду с этим существовало течение, которое вообще отвернулось от реальной жизни, и искало прибежища и величавого спокойствия в прославлении души. «Техника драмы» Густава Фрейтага, опубликованная в 1863 году, дала четкую формулировку метафизических аспектов романтизма. Немецкая философия этого периода еще не выбралась из кантианского «чистого разума» и гегельянского идеализма. Фрейтаг был идеалистом в области драмы; он принял официальную философию бисмарковской Германии и с неумолимой последовательностью перенес ее в сферу театра. В метафизике Фрейтага нет ничего расплывчатого; он считал, что драма – это система жестких ограничений, которая сковывает мятущуюся, романтическую душу; его романтизм узок, официозен и схоластичен; он отделил форму от содержания, как можно отделить религиозный ритуал от того идеала, который он олицетворяет. Фрейтаг постоянно упоминает о душе; он говорит о «волевом потоке, рвущемся из глубин человеческой души во внешний мир», о «преосуществлении деяния в бытие и о последствиях этого для человеческой души». Но душа, о которой он упоминал, – это не измученная, ищущая душа эпохи раннего романтизма. У фрейтаговской души был открытый счет в банке. Герой, указывал Фрейтаг, должен быть аристократом, человеком, «наделенным богатой культурой, изысканными манерами, высокими духовными способностями». Он должен также «обладать характером, по силе и достоинству неизмеримо превосходящим характер обычного человека». Низшим классам нет доступа в царство искусства: «Если поэт до конца унижит свое искусство и обратится к изображению... социальных извращений реальной жизни – деспотизма богатых, страданий угнетенных... то, возможно, он тем самым вызовет глубокое сочувствие зрителя; но в конце пьесы это сочувствие сменится болезненным разладом... Муза искусства не может быть сестрой милосердия».

Тем самым поднимается старый вопрос об аристотелевском очищении чувств. Фрейтаг истолковал Аристотеля таким образом, чтобы примирить идею очищения с возможностью избежать «болезненного разлада». Согласно Фрейтагу, зритель очищается не через прямое соприкосновение с состраданием и страхом, а через освобождение от этих эмоций. Зритель не разделяет этих эмоций; наоборот, «в водовороте самых бурных страстей им владеет сознание ничем не сдерживаемой свободы... чувство безопасности». Покидая театр, он замечает, что «душа его освящена более высокими чувствами и взглядами, которые преобразуют все его существо». Это почти те же самые слова, которые двести лет назад употребил французский критик Сент-Эврмон, говоря об идее очищения. Сент-Эврмон говорил о «достойно выраженном величии души, которое вызывает у нас чувствительное восхищение. Это восхищение дарит нам блаженные восторги, поднимает нашу смелость и оставляет в душе неизгладимый след». Фрейтаг соглашался с Септ-Эврмоном, что задача театра – возвышать и успокаивать; но он внес и новое – идею эстетического ухода от действительности. Мирок двора Людовика XIV был мал и абсолютен. В Европе XIX века «социальные извращения реальной жизни» вплотную подступали к стенам театра и добиться «со знания ничем не сдерживаемой свободы» теперь было гораздо труднее.

Книга Фрейтага важна в двух отношениях: прежде всего, это первая современная попытка всесторонне рассмотреть специфические моменты процесса создания пьесы. Фрейтага не занимало живое содержание пьесы, так как он полагал, что оно не имеет отношения к технике драматургии; но он полагал, что формой пьесы управляют определенные законы, и приступил к их методическому изучению, добившись в этом немалого успеха. Во-вторых, отделив изучение технической формы пьесы от заложенных в ней идей, Фрейтаг не мог не рас сматривать драматический конфликт в чисто субъективном освещении. Он сознавал, что театр не может обойтись без действия; однако цель драматурга – «передавать внутренние процессы, которые, начинаясь, с первого восприятия, приводят

человека к страстному желанию и действию, а также – показать влияние, которое оказывают на душу человека его собственные поступки и поступки других людей». Таким образом, Фрейтаг требует чувства и психологического напряжения, а не логической причинной связи. Подходя к работе драматурга с таких позиций, считая действие символом «процессов, протекающих в человеческой душе», Фрейтаг тем самым заложил основы немецкого экспрессионизма.

Отрицание действия

Особое внимание к субъективным психологическим процессам не является следствием стремления исследовать психологические корни поведения человека. Мы уже отмечали, что интерес, который Фрейтаг проявлял к человеческой душе, был непосредственно связан с желанием забыть о «социальных извращениях реальной жизни». К концу XIX века получила развитие школа драматической мысли, которая довела теорию субъективной драмы до полного отрицания роли действия. В «Сокровище смиренных» (1896) Морис Метерлинк говорил, что «действительно трагическое... в жизни начинается только с той минуты, когда уже минули приключения, горести и опасности... Когда я бываю в театре, мне кажется, что я провожу несколько часов среди своих предков, имевших о жизни простое, сухое и грубое представление». Цитируя это замечание, Аллардайс Николь добавляет, что, «пожалуй, это самая ценная и творческая критика драмы, появившаяся за последнее столетие».

Источник идей Метерлинка не оставляет сомнений: он хочет показать «неопределимые, непрестанные поры вы душ к красоте и истине». Но, поскольку эти порывы неопределимы, они вводят нас в царство чистой мета физики, где душа уже ни к чему не стремится: «Обыкновенно там нет даже психологического действия, которое в тысячу раз выше действия внешнего, материального, и которое, по-видимому, необходимо; но им все-таки удается упразднить его или сократить таким удивительным образом, что остается только интерес, вызываемый положением человека во вселенной».

Аналогичную точку зрения высказывал Леонид Андреев. Барет Кларк говорит, что «Андреев, принимая трансцендентальное мировоззрение, рассматривает и нормальных и аномальных людей с позиции почти сверхъестественной отрешенности». Андреев спрашивал: «Нужно ли театру действие в его узаконенной форме поступков и движения по сцене?»

Возрождение драматургии

В то самое время, когда Метерлинк писал о драме, в которой «нет даже психологического действия», писались и ставились на сцене великие пьесы вновь пробудившегося театра. К 1893 году появились такие пьесы, как «Гедда Габлер» Ибсена, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Ткачи» Гауптмана, «Отец» Августа Стриндберга, «Дома вдовца» Джорджа Бернарда Шоу, «Пробуждение весны» Франка Ведекинда и многие другие.

Андре Антуан, служащий газовой компании, в 1887 году основал в Париже «Свободный театр», ютившийся в крошечном помещении. Там ставились пьесы Ибсена и Стриндберга; там же впервые увидели свет рампы пьесы Франсуа де Кюреля и Эжена Брие. Подобные же «общества свободной сцены» возникли в Берлине в 1889 году и в Англии в 1891 году.

Драматургия в первую очередь и больше всего обязана своим возрождением Генрику Ибсену, творчество которого охватывает всю вторую половину XIX столетия. Его первая пьеса была написана в 1850 году, «Пер Поит» появился в 1867, а «Кукольный дом» – в 1879. Творчество Ибсена было эпицентром нового движения, которое изменило пути развития драмы во всех странах Европы. Это было движение борьбы за реализм в глубоком смысле слова. С неумолимой честностью и смелостью оно принимало действительность такой, какова она есть. Но оно содержало и немалую дозу обскурантизма, нашедшего крайнее выражение в теориях Метерлинка. В 1892 году появились «Ткачи», в следующем году Гауптман написал пьесу «Ганнеле», в которой противопоставил реальной действительности представившееся девочке видение загробной жизни. У Толстого, у Ведекинда и больше всего у самого Ибсена мы встречаем ту же нерешенную борьбу между реальным и идеальным.

Чтобы понять это новое направление в театре, мы должны рассматривать его как кульминацию двухсот летнего развития буржуазного мировоззрения. Оно выросло

из присущего интеллектуальной жизни XVIII и XIX веков противоречия, корни которого уходили в самое сердце социальной структуры. В диалектическом смысле это противоречие было той движущей силой, благодаря которой общество развивалось; внезапные нарушения внутреннего равновесия с возрастающей скоростью приближали империализм и мировую войну. Люди с чуткими душами и глубоким умом ощущали присутствие этих враждующих сил, которые несли гибель их миру. Но это противоречие было и в них самих, оно гнездились в их образе мышления, в их представлениях.

Естественно, что такое противоречие породило великий театр. Этот театр возник в то время, когда буржуазное общество еще было жизнеспособно, еще шло вперед, еще могло в какой-то степени объективно себя оценивать. Но скрытое напряжение было уже у самой поверхности. Театр отражал как объективную жизнеспособность общества, так и это опасное внутреннее напряжение.

Это помогает нам понять и огромные достижения театра конца XIX века и его неизбежные недостатки. Это противоречие в особо отчетливой форме мы находим у Метерлинка, который был одновременно и мистиком и талантливым ученым. Боязнь действия, воплощенная Метерлинком в метафизических категориях, нашла так же выражение в пьесах наиболее последовательного реалиста того времени – Антона Чехова. Мистицизм и реализм были не просто следствием литературных склонностей: они выросли из главных направлений философской мысли той эпохи. Чехов объективно изобразил те силы, которые определили философию Метерлинка. Мы видели, что в основе натурализма Золя лежали противоречия романтизма. Во многих отношениях Золя олицетворял дух века, путь, по которому шло общество. Все более бурное течение событий заставило Золя принять участие в деле Дрейфуса, привело его к самому мужественному поступку в его жизни. Он был уже не молод и очень устал; он был безучастным свидетелем Парижской коммуны; он проповедовал натурализм и веру в науку и жизненную силу; но 13 января 1898 года Золя крикнул «Я обвиняю» в лицо президенту Франции, генеральному штабу французской армии и всему государственному аппарату. Он предстал перед судом, был приговорен к тюремному заключению, бежал в Англию – но голос его разнесся по всему миру.

Золя был одним из тех, кто пробудил театр в девяностых годах. В течение двадцати лет он предсказывал это пробуждение. Он принимал активное участие в создании свободного театра Антуана; Антуан подтверждает, что взгляды Золя вдохновили его и определили направление театра. Первая афиша театра сообщала о постановке одноактной пьесы по одному из произведений Золя; и именно благодаря Золя пьесы Ибсена появились на сцене театра Антуана.

Фердинанд Брюнетьер

Мы снова сталкиваемся с весьма многозначительным противоречием. Наиболее важный вклад в теорию современной драмы был сделан Фердинандом Брюнетье ром, заклятым врагом натурализма Золя. Брюнетьер был не только критиком, но и философом; взгляды его отличались глубоким консерватизмом; философия Брюнетьера была проникнута фидеизмом и привела его в 1894 году к принятию католичества. Еще в 1875 году, когда Брюнетьеру было только двадцать шесть лет, он обрушился на Золя за «животную грубость его стиля, за увлечение отталкивающим и низким... Неужели человечество состоит из негодяев, сумасшедших и шутов?»

Однако Брюнетьер был настоящим мыслителем: его борьба против натурализма отнюдь не сводилась к требованию придерживаться классической традиции. Сели Фрейтаг занимался простым бальзамированием метафизической философии, Брюнетьер анализировал проблемы свободы воли и необходимости. Он был нрав, утверждая, что материализм Золя непоследователен, что вера Золя в науку романтична и ненаучна и поэтому приводит к механистическому фатализму. Брюнетьер утверждал, что фатализм исключает самую возможность существования драматического конфликта; драматический конфликт как раз и заключается в попытках человека властвовать над своим окружением: «Вера в свободу играет немаловажную роль в той борьбе, которую мы ведем против препятствий, мешающих нам до биться цели».

Исходя из этого положения, Брюнетьер развил упомянутый Гегелем закон конфликта, применив его к практическим проблемам театра: «Мы требуем от театра зрелища человеческой воли, стремящейся к цели, и сознательно выбирающей средства для достижения этой цели... Драма – это зрелище

человеческой воли, сталкивающейся с естественными или сверхъестественными силами, которые ограничивают и умаляют нас; это – один из нас, брошенный живым на сцену, чтобы там бороться против рока, против закона общества, против такого же, как он, человека, против себя, если понадобится, и против честолюбивых стремлений, своекорыстных желаний, предрассудков, глупости, недоброжелательства тех, кто его окружает».

Брюнетьеру недоставало исторической перспективы, но он провел замечательную аналогию между развитием театра и периодами подъема определенных социальных сил. Он показал, что греческая трагедия достигла своего расцвета в эпоху персидских войн. Об испанском театре он говорил: «Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерой принадлежат той эпохе, когда Испания господствовала в Европе и в Новом Свете». В 1894 году, чувствуя, что над театром конца XIX века нависла угроза, и пытаясь объяснить это, он писал, что «слабеет, идет на убыль, дробится сила воли. Люди говорят, что уже не умеют пользоваться своей волей, и, боюсь, у них есть право так говорить. У нас одышка, говоря словами поэта. Мы отказываемся от самих себя. Мы отдаемся на волю течения».

Тэн и Брандес

Брюнетьер принадлежит к числу немногих театральных критиков, упоминавших о связи, существующей между развитием общества и развитием театра. Любопытно, что другие авторы, писавшие о театре, почти полностью игнорировали его социальное значение. Одна из наиболее отличительных черт общего критического направления XIX века состояла в использовании нового метода, основанного на анализе мировоззрения, экономических условий, культурных и политических течений. Крупнейшими представителями этой школы были Ипполит Тэн и Георг Брандес, которые в своих теориях опирались непосредственно на гегелевскую философию. Оба уделяли большое внимание театру, как составной части литературы вообще; но они не занимались им специально, как самостоятельным видом искусства.

И Тэн и Брандес рассматривали литературу как социальный процесс. «Книга, на которую смотришь исторически, – писал Брандес, – даже если она является совершенным, законченным произведением искусства, представляет собой тем не менее всего лишь частицу, выкроенную из единой бесконечной ткани». Тэн исходил из предположения, что существует определенная «система в человеческих чувствах и идеях». Он считал, что эту систему обуславливают три изначальные силы – среда, эпоха и раса: «Какова бы ни была природа фактов – физическая или нравственная, – это не имеет большого значения; у фактов всегда есть свои причины». Анализ причин, сделанный Тэном, носил на себе следы романтического влияния. У Тэна, как и у других мыслителей того времени, материализм служил идее неповторимой души. Поэтому он решил, что «история относится к области психологии». Вместо того чтобы изучать взаимодействие среды, эпохи и расы, он исследовал лишь то, что являлось, по его мнению, их психологическим результатом; каждая эпоха, по его мнению, порождает особый, господствующий тип, свою «неповторимую душу»; он установил «некий идеальный образ человека; в средние века – это рыцарь и монах; в нашу классическую эпоху – придворный, человек, обладающий даром красноречия».

Деятельность Тэна и Брандеса (а также других критиков, следовавших по их стопам) во многом способствовала возрождению театра. Брандес оказал значительное влияние на Ибсена. Золя был последователем Тэна; своими поисками причин, «физических и нравственных», вниманием, которое он уделял психологии чувств и проблемам наследственности, он в значительной степени обязан Тэну.

Спенсер и Бергсон

В течение большей части XIX века в немецкой философской мысли господствовали идеи Гегеля. В ней превалировало метафизическое начало его обширной дуалистической системы; однако эта система была достаточно гибкой и сумела ассимилировать теорию эволюции Дарвина и все чудеса современной науки – они были приняты как физическое раскрытие «абсолютной идеи». Во Франции и Англии продолжали оказывать глубокое влияние традиции Локка, Юма, Монтескье и Сен-Симо на, придавая философской мысли либеральную и социальную направленность.

В последние годы XIX столетия в господствующем направлении европейской философии произошло заметное изменение. Новое течение, которому суждено было сыграть большую роль в развитии философской мысли XX века, никак нельзя назвать новым. В значительной степени оно представляло собой возвращение к агностицизму Юма, который утверждал, что рациональное познание «метафизично» и что мы можем полагаться лишь на наши непосредственные ощущения. В XIX веке существовало много разновидностей юмовской философии; к ним принадлежал и 'позитивизм Огюста Конта (умер в 1857 г.). Традиции позитивизма продолжил Герберт Спенсер. Он признавал позитивные аспекты современной науки; в 1855 году, за четыре года до выхода в свет «Происхождения видов», он опубликовал «Основания психологии», произведение, основывавшееся на теории эволюции. Но, как и Юм, он принимал доктрину непознаваемого; свою систему он назвал «органической философией».

В девяностые годы XIX века развитие мысли, которое пробудило театр, вызвало также и нарушение равновесия в философии; это в свою очередь оказало воздействие на ход общего развития мысли, приведя к изменениям в драматургической логике и методике. До тех пор пока философия оставалась идеалистической, было невозможно избавиться от дуализма материи и сознания. Люди отчаянно искали новый способ освобождения неповторимой души из рабства реальности, который в то же самое время оправдал и объяснил бы практические противоречия между ними самими и окружающей их средой.

«Абсолют» Гегеля был слишком туманен и окончателен для современного мира, а «органическая философия» Спенсера – слишком узка и ограничена.

Выход нашел Анри Бергсон. Он соединил агностицизм и позитивизм с шопенгауэровской идеей мира, как выражения динамической и иррациональной воли. Философия Бергсона несла в себе черты и практицизма и мистики; она объединяла агностицизм и эмоциональность; она была одновременно и скептически и абсолютна. Вместо абсолютной идеи Бергсон ввел понятие «жизненного порыва», «изначального принципа жизни». В своем произведении «Время и свобода воли» Бергсон проповедовал все тот же старый дуализм материи и сознания, но форма, в которой он это сделал, блестяще соответствовала новым научным представлениям о времени и пространстве. Он говорил, что существуют два выражения собственного «я»: основное «я», существующее во времени, и «я», «преломленное сквозь призму пространства и тем самым распавшееся на части», которое представляет собой «особую и социальную проекцию» «я». «Большую часть времени, – говорил Бергсон, – мы живем вне нашего основного «я», довольствуясь тенью нашего истинного «я», которую чистая протяженность проецирует в однородное пространство. Свободно поступать – означает вернуть власть над собой и возвратиться к чистой протяженности».

Значение этого высказывания состоит не в том, что оно означает (ибо, признаваясь, я не знаю, что оно означает), а в том, что в нем ясно проступает идея ухода от действительности путем перехода границы реального: «свободно поступать» в мире «чистой протяженности». Наша земная жизнь есть лишь «тень» свободы, существующей в потоке времени.

В философии Бергсона была также своя экспериментальная реалистичная сторона; он рассматривал мир непосредственных ощущений (мир пространства) как мир отдельных частиц опыта, живущих лишь временной жизнью. В этом он следовал агностицизму Юма; концепция бергсоновской реальности, воспринимаемой лишь временно и не обладающей абсолютным рациональным содержанием, шла теми же путями, что и прагматизм Уильяма Джемса.

Антиинтеллектуальность взглядов Бергсона состояла и в том, что он прославлял идею «жизненного порыва», и в том, что он подчеркивал зависимость человека от непосредственных ощущений. Мы уже видели, как увлечение физиологией привело Золя к тому, что он начал рассматривать чувства как вещь в себе; отсюда оставался лишь шаг к концепции Золя о «вечно плодотворящем дыхании жизни». Фридрих Ницше, писавший в восьмидесятых годах XIX столетия, бросил тот же клич, непомерно вознося неповторимую душу. Ницше утверждал, что разум не имеет никакой цены; мы приобретаем силу лишь благодаря интуиции страстей. Моральные ценности не играют роли, потому что для их существования необходима возможность рациональных суждений. Жизненная сила лежит «по ту сторону добра и зла».

Бергсон согласовал все эти направления, лишил их поэтической туманности, замаскировал противоречия научной фразеологией, обошел опасные социальные вы

воды и за внушительным философским фасадом по строил храм своему «жизненному порыву».

В литературе влияние Бергсона сказалось прежде всего на символистах – Малларме, де Гурмоне и других. Но на рубеже двух веков его влияние коснулось и драмы. Философия Бергсона отчетливо отразилась в последних пьесах Ибсена. Совершенно очевидно, что нет никакой возможности провести подробное исследование всего разнообразия идейного содержания, форм и разновидностей, изгибов, поворотов, изменений и противоречий, которые обнаруживает театр на пороге XX столетия. Я попытался проследить эти преобладающие идеи лишь в самых общих чертах, главным образом, чтобы показать их исторические корни и пути их влияния на театр нашего времени. Что представлял собой театр, чему он научился к 1900 году, мы рассмотрим лишь на пьесах одного чело века, но человека, который на голову возвышался над своей эпохой, и чья творческая жизнь закончилась с концом самого XIX века.

Глава пятая ИБСЕН

Творчество Ибсена подводит итог и замыкает круговорот развития буржуазного общества. Ибсен с такой гениальной ясностью отразил свою эпоху, что сжатый обзор его пьес может показаться повторением того, о чем говорилось в предыдущей главе. Все господствующие идеи той эпохи так или иначе отразились в его пьесах, ему удалось воплотить их в драматической форме, конкретизировать их. Будучи великим художником, он сумел обнажить неустойчивость общества именно там, где внутреннее напряжение проявлялось с максимальной силой; он сумел показать всю сложность взаимоотношений между внешне застывшей средой и смятенными чувствами отдельного человека.

Творчество Ибсена наложило неизгладимый отпечаток на весь современный театр. Он дал настолько законченный анализ противоречий буржуазного общества, что превзойти его невозможно – выйти за пределы за тронутых им вопросов означало бы выйти за границы современного общества.

Именно Ибсену, больше чем кому-либо, обязан современный театр системой своих идей и техникой их драматического воплощения. Поэтому человек, изучающий театр нашего времени, должен постоянно обращаться к пьесам Ибсена и к его исключительно интересным записным книжкам, как к справочнику и руководству по теории драматургии.

Ибсен родился в Скине, в Норвегии, в 1828 году. Его творчество приходится на вторую половину XIX века и распадается на три периода: первый начинается в 1850 году и завершается «Пером Гюнтом» в 1867 году; второй период начинается в 1869 году «Союзом моло дежи» и завершается в 1890 году «Геддой Габлер»; последний период включает четыре пьесы, начиная со «Строителя Сольнеса» (1892) и кончая пьесой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

За семнадцать лет первого периода было написано десять пьес, но только две последние – «Бранд» и «Пер Гюнт» – знаменуют собой достижение Ибсеном творческой зрелости. «Бранд» был написан только за год до «Пера Гюнта»; в обоих произведениях проявляется внутренняя борьба в сознании автора, оба они указывают путь дальнейшего развития его творчества.

Действие «Брэнда» происходит в северных горах; здесь мы встречаем совершенно ту же символику снежных вершин и нависшей лавины, что и в последней пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В первой сцене «Бранда» глазам предстает дикий горный пейзаж. «Стоит густой и тяжелый туман – дождливая погода, сумерки». Бранд встречает крестьянина, который предупреждает его об опасности: «Ручей прорылся подо льдами, поглотит глубина под нами тебя и нас, и все кругом!» Однако Бранд проявляет непреклонную решимость – он должен идти вперед, он не должен испытывать страха. Эта тема проходит через все пьесы Ибсена. В конце пьесы (так же, как в конце пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся») лавина скатывается вниз и Бранд гибнет: «Лавина погребает его и засыпает всю долину».

В «Бранде» звучит мотив тоски по югу, символу тепла, месту, где чувства обретают покой, – мотив, который повторяется во многих пьесах Ибсена и особенно в «Привидениях». Бранд говорит: «Да, дома солнца я не знал со дня, как лист спал с опушки до крика первого кукушки». Сын Бранда умирает потому, что тот, верный своему долгу, отказывается покинуть деревню

и вернуться на юг, чтобы спасти жизнь мальчика. Однако это – внешние выражения ибсеновской мысли. Истинное содержание «Бранда» – это стремление неповторимой души вырваться из пределов жизни. В первом акте Бранд говорит, что с самого детства он ощущает «чувства смутного разлада меж вещью так, как есть она, и тем, чем быть она должна бы; должны нести мы бремена и мним – для них мы слишком слабы!»

Источником философии Ибсена была дуалистическая философия Гегеля. Бранд повторяет идеи диалектического движения и изменчивости вселенной: «Ведь сотворенное не вечно: оно червей и моли корм, его за кон времен и норм сметет с пути для новых форм». И сам же отвечает на это идеей гегелевского абсолюта: «Но нечто вечно пребывает: тот дух, что не был сотворен и, пав, пав на заре времен, свое паденье искупает, когда бросает веры мост от плоти к духу...». Интересно отметить, что дуализм проникает даже в ибсеновскую концепцию абсолюта. Хотя он говорит, что «дух... не был сотворен», он предлагает в то же время любопытную мысль, что это – дремлющий дух, чье «паденье искупает» человеческая вера.

Ибсен требует единства личности, требует создать мост между идеальным и реальным: «Но должен дух из рук, голов, осколков душ, сердец, кусков вновь целым стать среди обломков».

Борьба, происходящая в «Бранде», крайне субъективна. «Внутри! Я понял! Внутри! Вот слово! В сердце собственное снова путь ведет...». Но Ибсен понимает, что только согласие между человеком и окружающей средой может привести к внутреннему миру. «Есть же место во вселенной, чтобы быть самим собой. Это прав людских основа: я не требую иного!»

Поэтому Ибсен увидел то, чего не смог разглядеть, несмотря на всю свою приверженность к материализму и физиологии, его современник Золя, – что вопрос о душе связан с отношениями собственности. Мать Бранда богата, и она говорит ему: «Получишь все, что есть, при полном счете, весе, мере.

Бранд

«Но при условии?»

Мать

При таком:

Своею жизнью не швырайся,
Так глупо не рискуй ни разу,
Чтоб длили род сынов сыны, –
Иной не требую цены.
И береги богатства тоже, –
Не раздробились бы они.
Ты не умножишь их, быть может, –
Но что завещано, храни...

Бранд

...А если мне, наоборот,
Его развеять мысль придет?

Мать

...Развеять то, за что года
Сплошного рабского труда
Меня покрыли серебром?
За что я спорбленной стою?!

Бранд

(медленно кивает головой)
Развеять.

Мать

Так с моим добром
Развеешь душу ты мою!»

Бранд отвечает матери страшным обличением. Однажды, будучи еще мальчиком, он забрался в каморку, где лежал его умерший отец, и увидел, как туда крадучись вошла мать: «И стала, подойдя к постели, копать, рыться без конца: под изголовьем мертвеца па кет нашла – и зашептала, считая деньги: «Мало!

Мало!»... Молилась, плакала, стонала и вновь чутьем искала клада, и, находя, сквозь страх и радость, его хватала там и тут, как сокол птицу на лету». Приведенный выше отрывок указывает путь, по которому Ибсен пошел в своих последующих пьесах: он понимал, что социальные взаимоотношения зиждутся на праве собственности; вновь и вновь подчеркивал он пагубность власти денег. Но деньги – это семейное дело Бранда и его матери; оно лишь в принципе имеет отношение к жизни всего общества. Пагубное влияние денег порождается дурным началом, заложенным в самой семье. Это – часть плохой наследственности. Главной темой «Бранда», к которой автор возвращается снова и снова, является воля – человек может спастись посредством своей собственной воли. «Нет, не к тому стремись душой, что, в малой мере или большой, вполне ты в силах совершить, и что содержит лишь деянье как сумму сил, трудов, страдания; нет, радостно умеи хотеть – пусть хлещет мук и страха плеть...». И еще: «Богат, или нищ, хочу всего я, и этого довольно мне». В заключительном акте, избитый, окровавленный Бранд говорит: «Или, плотью обличен, дух наш плотью побежден!» В конце, видя неминуемую гибель, он кричит всевышнему: «Боже, в смертный час открой – легче ль праха пред тобой воли нашей quam tum satis?»

Интерес Ибсена к проблеме воли указывает на влияние Шопенгауэра, которое ведет к дуалистическому толкованию понятия воли: проблема социальной воли, конкретной борьбы с окружающей средой, растворяется в проблеме искупления, сливается с метафизической волей, пронизывающей всю вселенную. Таким образом, мы находим в «Бранде» мотивы антиинтеллектуализма, неопределенности – те идеи, которые впоследствии Ницше воплотил в своем сверхчеловеке. Жена Бранда, Агнес, утверждает, что интуиция более могущественна, чем разум: «Кто знает? Тут не объяснишь умом... Не родится ль настроенье, как душистая струя в ветровольном дуновенья?» В своем предсмертном одиночестве Бранд проникается ощущением, что душа его – избранная душа: «Толпы вышли из селенья – не достиг никто вершины!»

В более поздних пьесах, и особенно в последних произведениях, Ибсен возвращается к неуверенности Бранда: «И все ж, когда с душой простой я строг и не преклонен в споре, мне чудится: я в бурном море плыву с разбитой доской...»

Однако через все творчество Ибсена проходит, кроме того, требование разумной воли, придающее ему целеустремленность и мужество. Воля Бранда – уже наполовину религия; но, поскольку это все-таки, воля, а не вера, она заставляет его возвращаться к действительности, к борьбе с упрямым миром фактов. В последнем акте, перед тем как его засыпает лавина, одинокому Бранду является видение всего современного мира: «Вижу предков, в бой идущих, вижу братьев, робко ждущих, в щель под шапку-невидимку с рабской лезущих ужимкой... Вижу горшее вдали – все ничтожество земли: хнычут все – мужья и жены, глухи к просьбам и мольбам... Вижу худшие виденья – молний блеск в ночи грядущей, чад британский черной тучей, антрацитовый, летучей, душит, травит все зачатки – зелень пастбищ, нивы, грядки, по стране сочится ядом... Хитроумья волк ярится, ласт в ночь кровавой мордой, солнца свет пожрать грозит, клич беды на север мчится, боевым судам у Фьорда охранять велит границы...» Ему является Агнес, она молит его пойти с ней, искать солнце и лето, но он отказывается: он должен «воплотить свои мечты, в яви призрак воссоздать». Видение пытается удержать его: «Пробужденный и свободный, к скачке страхов безысходной ты опять вернешься?» И он отвечает: «Пробужденный и свободный!»

Ибсен остался верен этому решению. Он ни разу не дрогнул в жестокой борьбе за то, чтобы видеть жизнь «свободной и пробужденной». В следующем году он пишет «Пера Гюнта», в котором под другим углом рассматривает проблемы, затронутые в «Бранде». «Пер Гюнт» – произведение гораздо более исполненное жизни и поэтического воображения. В то время как Бранд в основном наполнен отвлеченными рассуждениями, Пер Гюнт выходит в мир, проверяя реальность жизни во всевозможных авантюрных приключениях. Но Пер прежде всего хочет «плыть по реке времен сухим, всецело всегда самим собою оставаясь». Подобно Фаусту Гёте, Пер овладевает всеми чудесами мира; он становится богачом, финансирует войны. Затем он приходит к следующему выводу: «...с карьерой дельца покончил я, и, как лохмотья, сбросил с плеч своих я увлечения любви...» А поэтому не плохо было

бы «изучать времен минувших жадность вековую». Он просит Сфинкса загадать ему загадку. Из-за Сфинкса внезапно выскакивает профессор Бегриффенфельд, немецкий философ; профессор – «предаровитый человек, как видно, глубокий ум, что слово – то загадка». Бегриффенфельд ведет Пера Гюнта в каирский клуб мудрецов, который оказывается сумасшедшим домом. Профессор драматически шепчет Перу Гюнту: «Сегодня в ночь, в двенадцатом часу, скончался абсолютный разум». Профессор показывает Перу Гюнту собрание умалишенных: «...каждый является «самим собою» здесь и более ничем; с самим собою здесь каждый носит, в себя уходит, лишь собственного «я» брожением полон. Здесь герметической втулкой «я» себя в себе самих все затыкают...»

Так Ибсен воздал дань уважения неповторимой душе. Но в конце концов Пер сталкивается с собственным «я»; в дикой местности вокруг него раздаются голоса: «Мы – твои мысли, но нас до конца ты не трудился продумать, жизнь не вдохнул в нас... Лозунги мы, – те, которые ты провозгласить был обязан... Песни, тобою не спетые, – мы! – ...Слезы мы – те, что могли бы теплою влагой своей растопить сердца кору ледяную...» Он встречает пуговичника, несущего ящик с инструментами и формовочную ложку; пуговичник говорит, что Пер Гюнт должен расплавиться, вернуться в ложку – «чтобы слиться с общей массой». Пер не желает лишиться собственного «я», но пуговичника это только забавляет: «Но милый Пер, зачем же по-пустому так волноваться? Никогда ты не был самим собою...»

Оставшись один, Пер Гюнт видит падающую звезду; он окликает ее: «Звезда, прими поклон от брата Пера! Светить, погаснуть и... скатиться в бездну!..» Он скрывается в тумане. «Так неужели всюду пустота?... Ни в бездне, ни на небе никого?..»

Однако ответ, который Ибсен дает в «Пере Гюнте», – это не одинокое мужество Брэнда, не бесконечное милосердие, спасающее Фауста. Пер возвращается в дом, который он покинул, к женщине, которая ждет: он спрашивает Сольвейг, может ли она сказать ему, где он был «с печатью божественного предопределения?» Она отвечает: «В надежде, вере и любви моей!» Он тянется к ней, как к матери и жене, прячет лицо в ее коленях. Сольвейг поет: «У меня ты у сердца лежал весь свой век. А теперь ты устал...»

Человек находит спасение у матери-жены. Это – новый вариант спасения: женщина-символ воплощает жизненную силу; человек находит спасение у собственного очага. Мы увидим, что в пьесах Юджина О'Нейла женщина-символ достигла абсолюта; она поглощает мужчину и отрицает действие, в ней – зло и добро, любовь и ненависть; она проститутка и святая. Так Ибсен раскрыл противоречие, которое обращает жизненную силу в отрицание жизни.

Дальше этого углубиться в изучение взаимоотношений человека со всей окружающей его средой он не мог. Если бы он продолжал развивать идею женщины-символа, это привело бы его к отрицанию. Но он помнил решение Брэнда: «Свободный и пробужденный!» Он круто порвал с настроениями «Брэнда» и «Пера Гюнта». Два года спустя (за год до Парижской коммуны) он написал «Союз молодежи». Здесь нет туманов и заснеженных гор – «действие происходит по соседству с металлургическим заводом вблизи торгового города, в Южной Норвегии». Ибсен оставил философию и с огромным увлечением занялся политикой. Стенстор рассказывает свой сон: «Я видел перед собой весь шар земной. Солнца не было, только какой-то зловещий желтый свет разливался кругом. С запада неслась буря, сметая все на пути: сперва сухие листья, а потом и людей. Они все-таки держались на ногах, но вихрь обвивал одежды вокруг их тела, и они неслись как будто сидя. Издали их можно было принять за простых мещан, бегущих за своими шляпами, сорванными ветром, но вблизи они оказывались императорами и королями, а догоняли они и не могли схватить, хотя, казалось, рукой было подать, короны и державы. Их пронеслось сотни, и никто не мог понять, в чем дело...».

В «Союзе молодежи» Ибсен с чрезвычайным искусством анализирует характер героя, подвергающийся непрерывному воздействию социальной среды. Доктор Фьельбу говорит о Стенсторе: «Отец у него был дрянь, тряпка, нуль. Держал мелочную лавку и давал деньги под заклад; да, вернее, не он, а его жена. Она была женщина грубая; я не знавал более неженственной особы. Мужа объявили неспособным; это не вызвало в ней ни искры чувства».

Но Фьельбу с гордостью подчеркивает собственный консерватизм: «В моем прошлом есть то, что дает человеку равновесие и уверенность в себе. Я вырос в обстановке, полной мира и гармонии, в семье среднего круга. Моя мать – женщина в полном смысле этого слова. В доме у нас никогда не задавались желанием выше средств и способностей; зато не слышно было и жалоб на разбитые надежды».

Последняя сцена «Союза молодежи» – едкая сатира на политический компромисс. Стенстор пытается жениться на вдове лавочника: «Я встретил женщину в цвете лет, способную создать мне семейный очаг. И я сбросил личину авантюриста. Теперь перед вами один из ваших...»

Однако все это недоразумение: вдова выходит за другого, и Стенстор с позором удаляется.

«Люннестад. Да, увидите, господа, лет через десять-пятнадцать Стенстор будет заседать в народном собрании или в государственном совете; пожалуй, и в обоих разом.

Фьельбу. Лет через десять-пятнадцать? Но тогда он уже не будет стоять во главе союза молодежи,

Х е и р е. Отчего же нет?

Фьельбу. Оттого, что будет тогда довольно сомнительного возраста.

Х е и р е. Ну, батюшка, тогда он будет стоять во главе союза сомнительных...

Братсберг (владелец металлургического завода). Я того же мнения, друзья мои. Могу по правде сказать, мы тут бродили, как впотьмах, но ангелы-хранители вывели нас на дорогу.

Люннестад. Помилуй бог! Довольно-таки посредственные ангелы».

В «Союзе молодежи» мы уже находим зачатки социальной философии Ибсена: ощущение неизбежности перемен в сочетании с недоверием к политическим методам. Он знает, что человек – продукт своей среды, но не в состоянии постигнуть, как можно изменить эту среду, не изменив человеческого сердца. Поэтому он возвращается к теме «Бранда»: сама воля должна окрепнуть; но как можно добиться этого, если воля подвержена всем этим разлагающим влияниям? Ибсен отказался от веры в извечную жизненную силу; он уже больше не видит спасения в женщине-символе. Но в то же время он приходит к выводу, что противоречие между идеальным и реальным неразрешимо, так как, подобно Перу Гюнту, он цепляется за внутреннее «я». Он ищет решения в самом человеке. Ибсен никогда не был фаталистом, потому что его вера в человеческую волю слишком сильна; когда социальные противоречия начинают казаться ему непреодолимыми, он обращается к мистике; но даже мистика (в его последних пьесах) опирается на волю, а не на веру. В «Союзе молодежи» проявляются иронические отношения Ибсена к коллективной деятельности, его симпатия к «естественному человеку» Руссо и ненависть к сложности индустриальной цивилизации – «к черной туче британского чада», о которой говорил Бранд.

Ибсена глубоко потрясли события, последовавшие за войной 1870 года. В письме от 20 декабря 1870 года он писал: «Исторические события все больше занимают мои мысли. Старая, призрачная Франция лежит в развалинах; и когда то же произойдет с нынешней практичной Пруссией, мы совершим прыжок в глубь поднимающейся эпохи. О, сколько тогда возникнет новых идей! 'Все, чем мы жили до настоящего времени, – это крохи с революционного стола прошлого столетия». Однако в заключение он возвращается к душе: «Необходим бунт человеческого духа».

После «Союза молодежи» Ибсен написал «Кесарь и Галилеянин» и «Столпы общества» – пьесы переходного периода. Он ошупью шел к новым позициям. Через десять лет после «Союза молодежи», с «Кукольного дома» начинается средний, великий период творчества драматурга.

Я остановился на ранних пьесах Ибсена потому, что в них мы находим зачатки тех идей, которые достигают зрелости в таких произведениях, как «Кукольный дом», «Привидения», «Гедда Габлер», «Дикая утка». Ранние попытки анализа характеров, поиски цельного человека, монолитной воли ведут непосредственно к этим пьесам. Пер Гюнт взглянул на ночное небо, где падали звезды, и в страхе устремился искать приюта в объятиях жены-матери. Но это была тоже смерть; бушующий в Европе ветер сметал королей и императоров. Ибсен пытался понять

природу новых социальных сил, но ему казалось, что причина бурь лежит в распаде личных связей. Поскольку ячейкой буржуазного общества являлась семья, Ибсен с умением хирурга принялся анатомизировать ее структуру. Такой поворот был совершенно неизбежен: единственный путь к свободе в рамках буржуазного общества состоял в спасении семьи от гибели, восстановлении ее целостности. Человеческий дух не мог возродиться в пустоте; если не суждено было измениться огромному зданию общества, значит, человек должен искать честь и свободу в отношениях с самыми близкими людьми; он должен по-новому построить свой семейный очаг.

Такая философия была несравненно глубже эмоционального материализма Золя. Ибсен понимал, что людей не может спасти вера в науку или вера в чувство. Если что-либо может их спасти, то только собственная воля, действующая в условиях, определяющихся окружающей средой, – но тут он опять столкнулся с неразрешимым противоречием. Он не мог найти невыдуманного применения воли, которое удержало бы сердце сознание внутри семейной ячейки. Ему не удалось открыть позитивные ценности в жизни, которую он исследовал. Он мог показать только горечь, вялость, духовный разброд.

Персонажи пьес Ибсена – это жители окраин промышленных городов. Шоу отмечал в 1896 году, что ибсеновскими семьями населены все пригороды Лондона:

«Выскачите из поезда в любом месте между Уимблдоном и Хэслмиром; зайдите в первый попавшийся дом, и вы окажетесь как раз в пьесе Ибсена!»

Современные пьесы, являющиеся бледным перепевом ибсеновских идей, часто изображают буржуазию в ее стоянии маразма и безнадежности. Ибсен же показывает вал, как она старается спастись. Он анализировал влияние власти денег на этические нормы человеческих отношений; он показал, что дешевые предрассудки, срывающиеся нравственными законами, отнюдь не абсолютны и порождаются собственническими интересами общества. Герои Ибсена борются за свою целостность, но это борьба этическая, а не социальная, они восстают против предрассудков и условностей, а не против условий, которые их порождают. Рассматривая творчество Ибсена, нельзя забывать о тесных узах, связывающих его с представителями романтического индивидуализма начала XIX века. Гёте и Шиллер, Гейне и Шелли верили, что человек может добиться свободы, только уничтожив ложные нравственные законы. Для них это было теоретической истиной. Ибсен же со скрупулезной честностью пытался найти практическое приложение этой идее, применить ее к косным и неподвижным условиям социального бытия своего времени.

В «Кукольном доме» – первой из этих пьес среднего периода – нота надежды звучит с наибольшей отчетливостью. Но эта надежда – дело будущего; она окрепнет в том случае, если Нора найдет в себе силы покинуть мужа и дом: «Мне надо выяснить, кто прав – общество или я», – говорит Нора. Она открывает, что муж – чужой для нее человек: «...в ту минуту мне стало ясно, что все эти восемь лет я жила с чужим человеком и прижила с ним троих детей...» В прощальных словах Норы звучит надежда; и она и Хельмер верят, что настанет день, когда «их сожителство сможет стать настоящим браком».

Но и «Кукольный дом» и драмы, следовавшие за этой пьесой, содержат только смутные намеки на путь, которым можно прийти к новой жизни.

«Привидения» (1881) обычно считаются пьесой, в которой наследственность выступает в роли слепой, безжалостной, несущей гибель судьбы. Критики отмечают, что эта гибельная сила очень похожа на Рок греческих трагедий. Это совершенно неверно. Мы уже отмечали, что идея мистического Рока абсолютно чужда греческой трагедии. Она столь же чужда и Ибсену. В наследственность верил Золя; она казалась ему некоей внешней силой, управляющей людьми помимо их воли. У Ибсена нет ни одной строчки, дающей основание предполагать его веру в идею наследственной судьбы или в любую другую разновидность Рока, Немезиды или внешней силы. «Привидения» представляет собой исследование болезни и безумия с точки зрения объективной социальной причинности. В леденящих душу словах Освальда – «Мама, дай мне солнце» – болезненная ностальгия всего буржуазного класса. Ибсена интересовала совсем не судьба, а характер фру Альвинг, ее героические усилия подчинить себе ход событий. Ее неудача объясняется конкретными социальными условиями. Ибсен, в сущности, не касается вопросов наследственности – его занимают только непосредственные причины создавшегося положения. Причины эти – и внешнего и внутреннего порядка: внешние – это власть денег; внутренние – ложь и иллюзии. Ни в одной

пьесе не показал Ибсен с такой ясностью и взаимосвязь этих сил, как в «Привидениях». Деньги – вот что толкнуло фру Альвинг на брак без любви; из-за денег она терпела жизнь, полную мучений. Она говорит: «Я бы и не вынесла, не будь у меня моей работы. Да, смею сказать, я трудилась. Все это расширение земельной площади, улучшения, усовершенствования, полезные нововведения, за которые так расхваливали моего мужа, – думаете, у него хватало энергии на это?»

Фру Альвинг сравнивает свою судьбу с судьбой девушки-горничной, которую соблазнил ее муж, и которую удалось выдать замуж, дав за ней триста дилеров приданого.

Священник Мандерс. Да это же несоизмеримая разница.

Фру Альвинг. Вовсе не такая уж разница. То есть, разница была – в цене. Какие-то жалкие триста далеров и целое состояние».

Фру Альвинг пытается найти спасение в постройке приюта, увековечивающего память ее мужа. «Я не хотела, чтобы Освальд, мой сын, унаследовал что-либо от отца... Я ежегодно откладывала на приют известную часть доходов, пока не составила, – я точно высчитала это, – сумма, равная тому состоянию, которое сделало в свое время лейтенанта Альвинга завидной партией...».

Такова судьба ибсеновских взглядов на собственность: человек стремится добиться цельности посредством этического акта. Однако Ибсен на этом не останавливается; он понимает, что сам по себе этический акт не достигает цели: пожар уничтожает приют. Положение резко обостряется: гибель приюта в конце второго акта уничтожает социальное равновесие, за которое так отчаянно боролась фру Альвинг. В третьем акте неумолимо встает вопрос: почему фру Альвинг потерпела крушение? Искать ответа можно было либо в самой основе частнособственнических отношений, либо в характерах героев пьесы. Ответ Ибсена является компромиссом, точным повторением идеи «Кукольного дома». В трагедии неповинны ни отдельные личности, ни отношения собственности; семья – вот кто виноват, выход – в «настоящем браке». Фру Альвинг говорит своему сыну, что и Альвинг и она сама виноваты одинаково: «И вот такому-то жизнерадостному ребенку, – да, он был похож тогда на ребенка, – ему пришлось прозябать тут, в небольшом городе, где никаких радостей ему не представлялось, одни только развлечения... И я тоже не внесла света и радости в его дом... Меня учили исполнению долга, обязанностям и тому подобному, и я долго оставалась под влиянием этого учения. У нас только и разговору было, что о долге, обязанностях – о моих обязанностях, о его обязанностях...»

Здесь опять-таки проскальзывает намек на социальные причины случившегося, но подчеркивается только роль чувства и представлений: «настоящий брак» возможен только если человек освободится от ложного понимания долга. Само название пьесы и подразумевает «отжившие понятия». Фру Альвинг говорит: «Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко, что от него не отделаться. Стоит мне взять в руки газету, и я уже вижу, как шмыгают между строками эти могильные выходцы». Освальд говорит, что эти представления пущены в жизненный обиход, а фру Альвинг отвечает: «Это нечто вроде привидений».

«Привидения» можно считать вершиной творческого пути Ибсена. Можно спорить, лучшая ли это его пьеса или нет, но во всяком случае несомненно, что «Привидения» – самая ясная пьеса Ибсена, в которой он ближе всего подошел к конструктивному социальному мировоззрению. Решимость писателя смотреть в лицо жизни «свободным и пробужденным» привела его к опасному перекрестку. Как говорит фру Альвинг: «Я хотела распутать лишь один узелок, но едва я развязала его, все расплзлось по швам. И я увидела, что это машинная строчка...»

Внимание, которое Ибсен проявлял к проблеме семьи, заставило его осознать всю важность женского вопроса. В замечаниях к «Привидениям» он говорит: «Эти женщины, наши современницы – дочери, сестры, жены, которыми равно помыкают, способности которых не получают своего развития, которым не дают следовать их склонностям, женщины, лишённые естественных прав, озлобленные – вот матери нового поколения. Каков же будет результат?»

В следующих за «Привидениями» пьесах заметно все большее и большее внимание к анализу духовного мира современной женщины. В пьесе «Враг народа» (1882) Ибсен возвращается к политике, но в пьесах, написанных в течение следующих

восьми лет, его больше занимают внутрисемейные трения, чем окружающая среда. Объяснение этому легко найти в «Привидениях»: Ибсен не решился идти дальше в подрыве общественных основ. Вместо этого он обратился к анализу эмоциональной надстройки.

В «Дикой утке» (1884) мы вновь видим, как ложные идеалы и иллюзии разрушают целостность семьи. Реллинг говорит: «Не прибегайте вы к иностранному слову – идеалы. У нас есть хорошее родное слово – ложь». Греггерс спрашивает: «По-вашему, эти два понятия однородны?» Реллинг: «Да, почти – как тиф и гнилая горячка». Мужская глупость и эгоизм – вот что разрушает семью Экдалов. Ялмар Экдал из той же породы, что и Хельмер в «Кукольном доме», но обрисован он гораздо более ядовито: пьеса кончается тем, что он толкает свою болезненно-чувствительную дочь на самоубийство, и в финальной реплике Реллинга звучит безнадежность: «Не пройдет и трех четвертей года, как бедняжка Хедвиг станет для него только красивой темой для декламации... и тогда вы увидите, как он будет таять от умиления, самовосхищения, самосострадания...»

В пьесе «Росмерсхольм» (1886) Ребекка Вест может обрести целостность лишь в смерти. Ее любовь к Росмеру приводит их обоих к самоубийству – они бросаются с моста в водопад. В этой пьесе мы уже находим зародыши того мистицизма, которым окрашены все последние произведения Ибсена. Вновь появляется образ матери-жены из «Пера Гюнта». Но в ней уже ничего нет от святой невинности Сольвейг, она также ищет спасения в собственной воле. Это уже не Нора, жена-ребенок, которая, став взрослой, радостно уходит в широкий мир. В ней кипит горечь, ее терзает страсть. Ребекка говорит, что она приехала в Росмерсхольм, сознательно желая извлечь из этого всю выгоду, которую сможет: «Я знать не хотела никаких посторонних соображений. Ничего, что могло бы заставить меня свернуть с дороги». Она разрушила семью Росмера, и его жена покончила с собой. Ребекка желала видеть Росмера «свободным – и в жизни, и духом». Но когда ее желание свершается, она понимает, что «воля ее сломлена». Любовь ее стала «самоотрицанием» – Ребекка и Росмер кидаются в тот же водопад, что и его жена.

В последней пьесе, относящейся к среднему периоду, в «Гедде Габлер» (1890), Ибсен дает беспощадно правдивый анализ характера женщины, не сумевшей найти свое место в обществе. В заметках к «Гедде Габлер» он говорит: «Отсутствие цели в жизни – вот что мучит ее». Ребекку Вест тоже мучило «отсутствие цели в жизни», но в пьесе «Росмерсхольм» Ибсен не стал развивать эту тему.

Обостренная чувственность Гедды, ее беспринципность, преклонение перед условностями, боязнь всего «смешного и пошлого», не находящий выхода идеализм, отчаянный эгоизм – все эти черты делают ее прототипом женщин, чьи непостоянство и очарование стали главным украшением современной драмы. Но лишь немногие драматурги нашего времени рисуют этот тип честно и точно. Жестокая трагедия Гедды приобрела именно те черты, которых она больше всего страшилась, – стала «смешной и пошлой». Гедду нетрудно узнать в ее бледных подобию: эта не знающая покоя Гильда в «Плане жизни» Нозля Каурда; это неистово-романтическая Нина из «Странной интерлюдии». Это еще десятки героинь, не имеющих другой цели в жизни, кроме погони за мужчинами и идеалами.

То, что возвышает Гедду над «смешным и пошлым», – это воля; подобно всем героям Ибсена, она знает, что должна сама творить свою судьбу. Когда ассессор Брагк говорит ей, что Левборг мертв, она отвечает: «Как-то легче дышится, когда знаешь, что на свете все-таки совершается иногда что-то свободное, смелое, на чем лежит отпечаток естественной, произвольной красоты». Ее повергает в ужас (и по сути дел парализует ее волю) известие, что Левборг застрелился не добровольно. Потомки Гедды в театре XX века утратили эту отличительную черту. Они ищут «естественную красоту» через чувства, через эмоции, но воля в этих поисках не участвует. Образ ибсеновской Гедды развивается в том же направлении, что и образ Ребекки в «Росмерсхольме», – ее воля, как и воля Ребекки, к концу пьесы оказывается сломленной. В этом направлении развивается и философия самого Ибсена.

Уильям Арчер цитирует письмо, написанное Ибсеном графу Прозору в марте 1900 года: «Вы совершенно правы, когда говорите, что серия пьес, заканчивающаяся Эпилогом («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), началась «Строителем Оольнеемом». Интересно, что все годы между созданием «Брэнда» и «Гедды Габлер» (с 1864 по 1891 г.) Ибсен прожил в Германии, изредка уезжая в Италию.

Последний цикл из четырех пьес был создан после возвращения драматурга в Христианию.

В «Строителе Сольнесе» (1892), в первой и самой сильной из этих четырех пьес, Ибсен поставил дилемму, которая глубоко занимала его: подобно Ребекке Вест и Гедде, Хильда относится к числу тех женщин, которые обращают свою волю на то, чтобы любой ценой добиться эмоциональной свободы. Сольнес, стареющий архитектор, говорит ей: «Не думаете ли и вы, Хильда, что есть на свете такие исключительные, избранные натуры, которым дарована сила, власть и способность желать, жаждать чего-нибудь так страстно, упорно, так непреклонно, что оно дается им наконец?» И далее –

«Сольнес. Вы – юность, Хильда.

Хильда (улыбаясь). Юность, которой вы так боитесь?

Сольнес. И которая, в сущности, так влечет меня к себе».

Хильда говорит ему, что он должен подняться на вершину построенной им башни; она говорит, что тоже хочет подняться на страшно высокую башню, где можно «стоять и смотреть вниз на тех, кто строит церкви... дома... семейные очаги для папаша с мамашей и деток... а потом мы будем строить чудеснейшее, прекраснейшее в мире... воздушные замки... в них так удобно укрываться. И строить их так легко...».

Сольнес отвечает, что воздушный замок должен быть настоящим, должен иметь под собой «каменный фундамент». Несколько позже он говорит Хильде:

«Людам не нужны вовсе эти семейные очаги. Не нуждаются люди в них для своего счастья... Вот каковы итоги, поскольку я оглядываюсь на прошлое. Ничего я, в сущности, не создал. И ничем не пожертвовал ради возможности создать что-то. В результате – ничего, ничего. Круглый нуль!.. Я хочу теперь строить единственное, в чем может, по-моему, заключаться человеческое счастье...».

Хильда. Строитель, вы говорите о наших воздушных замках?

Сольнес. Да, о воздушных замках.

Хильда. Боюсь, что у вас голова закружится, прежде чем мы дойдем до полдороги».

Его последние слова, с которыми он обращается к Хильде перед тем, как подняться на башню, – это прощание и самого Ибсена: «На каменном фундаменте». Хильда видит его на самом вершине «вновь великим и свободным», и в конце она говорит: «Но он достиг вершины. И я слышала в воздухе звуки арфы».

В «Строителе Сольнесе» Ибсен дал обзор собственного творчества и признал, что оказался в тупике. Он исследовал буржуазную семью и обнаружил озлобление и распад: «Людам не нужны вовсе эти семейные очаги. Не нуждаются люди в них для своего счастья». Но он был убежден, что счастье – «законное право человека». Человек должен побеждать посредством своей воли, но в современном обществе воля атрофируется, становится бесплодной. 'В 1870 году Ибсен говорил: «Необходим бунт человеческого духа». Он попытался отыскать пути для победы человеческого духа над окружающим миром, но не нашел решения. Тогда он пришел к выводу, что воля должна возвыситься над окружающим миром, должна достичь той «непроизвольной красоты», о которой говорила Гедда. Но Ибсен сознавал, что в действительности такое решение – это бегство: «воздушные замки... в них так легко укрыться». Он понимал, что Хильда, точно так же, как и Гедда Габлер, сама – порождение нездоровой среды. Хильду называют «хищной птицей»; она мечется в поисках эмоциональных потрясений.

Фру Сольнес – одна из самых трагических фигур, созданных Ибсеном. Она задыхается от слез, говоря о своих «девяти прелестных куклах», которых она любила с самого детства, сохранила после замужества, и которые погибли, когда пожар уничтожил их дом. (Пожар, уничтоживший дом Сольнес, – это тот же самый пожар, который уничтожил приют в «Привидениях»). «Сгорели все старые фамильные портреты, – говорит фру Сольнес, – все старинные шелковые платья, которые хранились в семействе испокон веков. Все материны и бабушкины кружева!... И подумайте – все драгоценности! И все куклы...». Сольнес говорит о ней: «У нее тоже способности строить, создавать... Строить маленькие детские души, Хильда. Помогать им мало-помалу расти, приобретать благородные, прекрасные формы. Вырастать в стройные,

зрелые человеческие души. Вот какого рода способности были у Алины. И все это осталось втуне. Навсегда. Ни к чему... Точно пепелище после пожара!» И вот строитель Сольнес обращается к «воздушным замкам», к волевому акту, который сам признает эмоциональным и иррациональным, и, поднимаясь к своей гибели, он произносит последние слова – слова, исполненные отчаяния: «На каменном фундаменте».

Итак, кругооборот мысли, начавшийся в «Брэнде», возвращается к исходной точке: в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» мы снова блуждаем в северных туманах; снова рушатся снежные лавины, неся с собой смерть. Жажда Брэнда отказаться от иллюзий и увидеть жизнь «свободным и пробужденным» завершается иллюзией, которая бежит жизни. Личная воля растворяется в безликом и лежащем вне пространственного мира «жизненном порыве» Бергсона. «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» кончается тем, что Рубек и Ирена оказываются лицом к лицу с двойственной вселенной: «Пусть глядят на нас все силы света, и все силы мрака». Но даже здесь заявляет о себе могучее ибсеновское чувство непрерывности жизни. «И в нас, и вокруг нас так же бурно, как всегда, волнуется и трепещет жизнь!» И они взбираются еще выше:

«Рубек. Сначала пробьемся сквозь туманы, Ирена, а там...

Ирена. Да, сквозь все туманы. А там – на самую вершину, озаренную восходящим солнцем».

И когда они исчезают под ледяной громадой, внизу, в долине, ликующе звучит голос Майи, духа земли.

Во всех позднейших пьесах бросается в глаза то особое внимание, которое Ибсен уделяет сексуальным эмоциям; любовь – «по ту сторону добра и зла», она и исцеляет и убивает. Центральной темой становится тема треугольника. Такое положение исключает роль социальных сил, и в центре внимания оказываются эмоциональное бесплодие семейного очага и потребность человека в эмоциональных возбудителях.

Современный театр заимствовал особенно много именно из последних пьес Ибсена: треугольник, рассматриваемый не как положение, а как психическая проблема; частично идеализируемая преобладающая тема секса; горькое бесплодие семейной жизни; парализованная воля, предчувствие беды; идея сверхчеловека, обладающего особыми чувствами и особыми способностями; мистический выход – обрести жизнь, теряя ее, – все вышеперечисленные положения без конца варьируются в современном театре. Однако они вырастают из всего наследия Ибсена; нити, которые мы проследили на протяжении творческого пути драматурга, и создают ткань современной театральной мысли.

Сами эти идеи не принадлежали Ибсену; это были господствующие идеи его эпохи, которые он развивал, облекая в драматическую форму. Но в результате он оказался на краю пропасти – ибо эпоха его была эпохой все растущей неустойчивости. С исторической и философской точки зрения XIX столетие развивалось к полному нарушению равновесия. Это – ключ к пониманию влияния Ибсена. В своей работе Джозеф Вуд Круч исходит из того, что философия и драматургия Ибсена и Шоу знаменуют не конец, а начало движения. Круч пишет о новом театре: «Из стоячей заводи ему суждено было превратиться в бурлящий поток, который понес вперед самые передовые, самые головокружительные идеи... Предпосылки для возникновения новейшей драмы были созданы, и теперь, логически рассуждая, очередная задача драматургов состояла в том, чтобы создать эту драму». Так желаемое принимается за действительное. Творчество Ибсена дает образцы великолепной сценической техники, однако утверждать, что театр движется вперед, опираясь на идеи Ибсена, можно только вопреки логике, так как эти идеи отнюдь не «несутся вперед». Широкое использование ибсеновского материала должно было привести к бесконечным повторениям и к потере творческого начала, – именно это и произошло.

Социальная философия Ибсена никогда не выходила за пределы романтизма начала XIX века; он боролся за право на счастье, за торжество индивидуальной воли; это вело его к убийственному анализу разложения общества. Но во всем огромном наследии Ибсена нет ни одной позитивной социальной идеи. Он нападал на предрассудки и ограниченность духовных идеалов; но взамен он сумел предложить лишь избитые прописные истины: мы должны быть верными самим себе; мы должны разоблачать ложь; мы должны бороться с лицемерием, сентиментальностью и

глупостью. Мир, в котором жил Ибсен, открывался ему с ослепительной ясностью, но то, что он написал, было в конечном итоге эпитафией этого мира. Естественно, что общественно-философские взгляды Ибсена определили его драматургическую технику. Его метод – это метод гегелевской диалектики. Влияние Гегеля заметно во многих его произведениях. В «Бранде» противоречия, с которыми сталкивается герой, представлены как беспрестанно меняющееся соотношение сил, нарушающих и вновь восстанавливающих равновесие. Этим объясняется удивительная драматическая сила пьесы, которая, по существу, представляет собой рассуждение на отвлеченные темы. Однако мы видим, что даже в такой относительно ранней пьесе, как «Бранд», Ибсен применяет этот метод лишь ограниченно, только для того, чтобы показать игру социальных сил, воздействующих на героев, а сами герои этой изменчивости лишены. Причина очевидна: довлеющая идея неповторимой души помешала Ибсену до конца разглядеть взаимосвязь между характером и средой. Единство личности, которого искал Ибсен, было статичным, если можно было его добиться (так, как понимал его Ибсен), то лишь преодолев изменчивость окружающей среды. В «Пере Гюнте» приключения Пера охватывают всю его жизнь; и тем не менее во всех исканиях героя иным становится лишь изменчивый внешний мир. Пер так и не смог стать самим собой, потому что «я», к которому он стремился, – всего лишь абстракция.

В «Союзе молодежи» Ибсен принял метод, которому следовал затем в течение всего творческого пути: признав, что сознание человека определяется средой, он стал внимательно и скрупулезно изучать эту среду. Но он по-прежнему считал, что характер, раз сформировавшись, должен искать свое единство в самовыражении. Поэтому во всех пьесах, последовавших за «Союзом молодежи», характеры порождаются средой, но на всем протяжении действия эти характеры не изменяются и не развиваются.

Это определяет отличительную композиционную особенность великих пьес среднего периода. В этих пьесах нет постепенного развития действия, очи начинаются с кульминации. Нет ни экспозиции, ни нарастания напряжения. Занавес поднимается, когда катастрофа готова вот-вот разразиться. Клейтон Гамилтон пишет: «Ибсен начинает свой сюжет перед самой развязкой, и о предшествующих событиях мы узнаем из разрозненных намеков в разговорах о прошлом... Вместо того чтобы согласно формуле Скриба сосредоточить экспозицию в первом акте, он раскрывает ее мало-помалу, на протяжении всей пьесы».

Этот прием означал разрыв не только с формулой Скриба, но и со всеми традициями романтизма. Утверждение, что выбор драматургом исходного момента (а также материала, который он включает в ткань сценического повествования) имеет первостепенное значение при изучении техники драмы, может показаться трюизмом. И тем не менее об этом трюизме очень часто забывают.

Ибсен был не первым драматургом, который начинал действие с кульминации. Это было характерно для античной трагедии и драмы эпохи Возрождения, подражавшей грекам. И в том и в другом случае такая форма была исторически обусловлена. Греческая трагедия была ретроспективна, она показывала кризис, возникающий в результате нарушения незыблемых законов. В эпоху Возрождения реалистический театр, выросший из гущи новой бурной жизни, немедленно порвал с этой формой. Но аристократический театр продолжал линию ретроспективного изображения: Корнель и Расин писали о вечных чувствах, и их несколько не занимали социальные причины, которые определяли эти чувства.

Шекспир рассматривал роль социальной причинности с объективных позиций. Его прежде всего интересовало, почему люди поступают именно так, а не иначе. Поэтому он вводил в свои пьесы длинную цепь событий. Гёте использовал тот же метод для раскрытия субъективного развития души. В «Пере Гюнте» романтическая душа все еще свободна и деятельна в поисках своего спасения; действие охватывает всю жизнь героя – от юности до старости. Но социальные драмы посвящены решающему психологическому кризису внутри буржуазной семьи. Это заставило Ибсена создать более сжатую композицию. Он изображал людей, выступавших против раз и навсегда установленных норм жизни, окостенелых законов и обычаев. Ибсен ограничивался в основном исследованием результатов влияния среды. Его интересовали и причины, однако подробно исследовать эти причины, дать им драматическое воплощение, показать их зрителям – означало бы взять на себя ответственность, перед которой он отступил. Концентрируя свое внимание только на кризисе, Ибсен тем самым избегал опасности слишком

глубокого исследования тех сил, которые предопределяли неизбежность этого кризиса.

Поэтому пьеса, в которой Ибсен ближе всего подошел к прямому выступлению против социальной системы, – это та пьеса, в которой с наибольшей выразительностью (через диалог и описания) драматизированы события, предшествовавшие кризису. Цепь этих ретроспективных кризисов в «Привидениях» по своей силе почти не уступает действию самой пьесы. Отчаянная попытка фру Альвинг уйти из дома в первый год замужества, ее приход к Мандерсу и вынужденное возвращение домой, борьба за спасение своего ребенка, связь Альвинга со служанкой – эти эпизоды построены столь же тщательно и сильно, как и непосредственное действие пьесы.

Если бы Ибсен продолжил социальный анализ, начатый в «Привидениях», то можно было бы с уверенностью предсказать, что композиция следующей пьесы была бы менее сжатой и она вобрала бы в себя больше событий. Более широкий анализ причин был бы невозможен без расширения композиции. Однако Ибсен обратился к субъективной психологии; он продолжал показывать лишь заключительный кризис, показывать соотношение сил лишь в момент наивысшего напряжения.

Ибсеновская концепция статичного характера, пытающегося подчинить своей воле изменчивую среду, является главным техническим недостатком его пьес. Другими словами, ему не удалось найти правильное соотношение между свободой воли и необходимостью. В последний период, окрашенный настроениями мистицизма, свобода воли и необходимость растворяются друг в друге и исчезают. Только один раз Ибсен почти показал характер в развитии – это Нора из «Кукольного дома».

Однако это не столько изменение характера, сколько процесс самопознания. В последующих пьесах герои все больше отрываются от своей среды, становясь все более неизменными. В пьесах «Йун Габриэль Боркман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» среда растворяется в серых сумерках.

Ретроспективное построение пьесы ослабляет действие; это особенно верно для французской классической трагедии, в которой риторика и повествование заменили собой развитие действия. В ибсеновских пьесах среднего периода движущая сила воли и динамика социальных противоречий делают действие полнокровным и энергичным. В последних же пьесах ослабляется и самый кризис; ретроспективность вытесняется исследованием психологических тонкостей.

Приняв систему идей Ибсена, современный театр принял и его технику. Однако представители современной драматургии восприняли его идеи и методы не осмысленно и не как единую систему, а разрозненно и часто бессознательно. Они не переняли ибсеновскую сжатость действия, начинающегося с развязки и раскрывающего прошлое в отдельных намеках. Чтобы овладеть такой композицией, требуется большое мастерство, а компактность построения и эмоциональная напряженность чужды духу современного театра. Творчество Ибсена связано с распадом общества, поэтому он был вынужден ограничиться тем масштабом социальных отношений, который был в силах охватить. Современный театр принимает настроение Ибсена и его философию, но часто отбрасывает их глубокий внутренний смысл. Современный театр принимает мистику Ибсена, украшая ее этическими рассуждениями, заимствованными из его же ранних пьес, – подобно тому как горделивую сосну в глухом лесу можно украсить хрупкими елочными игрушками.

Поскольку современный драматург стремится к отражению поверхностных эмоций и поскольку считается, что эти эмоции лишены социальных корней, действие становится расплывчатым и даже отдаленно не напоминает полнокровного действия елизаветинского театра; поскольку коммерческий театр уводит от действительности и успокаивает нервы, он служит примерно той же цели, что и театр Скриба и Сарду; в какой-то степени современная пьеса восприняла ту синтетическую форму, которую изобрел Скриб и развил Сарду. Но современная духовная атмосфера сильно изменилась по сравнению с серединой XIX века. Поэтому старая форма была модифицирована, а ее внутреннее построение обновлено. Ибсен подготовил техническую основу для этих изменений; его построение сцен, сухая естественность диалога, приемы обрисовки образов, логическая уравновешенность точек зрения, использование недомолвок и резких контрастов, острая индивидуализация второстепенных персонажей, юмор в трагических положениях, умение придать бесцветной буржуазной жизни драматическое звучание – это лишь некоторые из многочисленных особенностей ибсеновского метода, ставшие обычными приемами современных драматургов.

В творчестве Ибсена достигло завершения развитие драматической мысли, начавшееся с Макиавелли. Но сам Ибсен смотрел в будущее. Даже в холодном тумане, окутывающем финал пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», он чувствовал жизнь – «волнующуюся и так же бурно трепещущую, как всегда». В театре XX века мы найдем внешний блеск, интеллектуальное бесплодие, избытые эмоции, но мы найдем также новые течения, новые созидательные силы. Театр не забывает стремления, которому Ибсен посвятил свои силы, – видеть реальную жизнь «свободным и пробужденным».

ЧАСТЬ ВТОРАЯ СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

В девяностых годах прошлого столетия в ряде европейских городов началось движение за создание независимого театра. «Свободный театр» Антуана в Париже, «Свободный театр» в Берлине, «Независимый театр» в Лондоне, театр Эбби в Дублине, Московский Художественный театр провозгласили новую веру в идейность театра, в его общественное назначение.

Эти труппы называли себя свободными или независимыми, потому что были полны решимости освободиться от дешевых условностей и мишурных канонов профессиональной сцены: «Движение за преобразование современного театра и возрождение драмы, начавшееся в пяти европейских странах – и позднее в Америке, – возникло вне уже существовавшего коммерческого театра». То обстоятельство, что это новое движение развивалось вне коммерческого театра, дает ключ к пониманию его происхождения и характера. Наиболее мощный толчок этому движению дало творчество Ибсена; недаром «Привидения» были первой постановкой в трех из этих театров, одной из первых в четвертом. Революция в театре не имела корней в народных массах. Она отражала растущее общественное сознание наиболее чутких и восприимчивых представителей буржуазного класса. Обычный театр был рассчитан главным образом на буржуазного зрителя: холеное дворянство, занимающее места подороже, мещанские семейства из пригородов, мелкие чиновники и студенты, располагающиеся на ярусах и галерке, приходили в театр, чтобы забыть, отдаться иллюзии. Ибсен разорвал паутину этих иллюзий, обнажил прогнившие устои буржуазной семьи. На «Привидения» обрушился поток злобных нападок и клеветы, но эта пьеса вызвала интеллектуальное брожение, получавшее дальнейшее развитие благодаря растущим социальным противоречиям последнего десятилетия XIX века. Появление мелких самостоятельных театров совпало с экономическим кризисом, начавшимся в 1890 году, и ростом империалистического соперничества между европейскими державами.

Революция в театре достигла наибольшей силы в Ирландии и России. В этих странах недовольство буржуазии было составной частью широкого народного протеста: дублинский театр стал хранителем возрожденной национальной культуры, достигшей зрелости в пьесах Синга и О'Кейси. В России Московский Художественный театр черпал силу и вдохновение в борьбе, начавшейся против гнета царизма, утверждая творческий реализм, который оказал благотворное воздействие на развитие советского театра и советской кинематографии. Страх и неуверенность, охватившие европейскую интеллигенцию, в полной мере коснулись американской только после начала первой мировой войны. Известие о европейской бойне вызвало в Америке движение за независимый театр – в 1915 году почти одновременно образовались труппы «Провинстаун плейере», «Нейборхуд плейхаус» и «Вашингтон сквер плейере». Последняя из этих трупп, ловко соединив искусство с бизнесом, превратилась в 1919 году в «Театральную Гильдию».

Основная проблема, стоящая перед современным человеком, – это действительность разумной воли. Мы уже отмечали, что именно эта проблема лежала в основе мировоззрения Ибсена: в последние годы своей жизни, на закате XIX столетия, Ибсен оплакивал гибель воли; казалось, творческое начало растворялось в грезах, «теряющих имя действия».

В то время как Ибсен написал свое прощание – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся, что еще мы видим тогда?.. Мы видим, что мы никогда не жили», – мир стоял на пороге новой эпохи – эпохи войны и разрушений, равных которым не знала история. Что мог предложить театр, что мог он сказать о человеческой воле и человеческой судьбе в эти предгрозовые годы? Неужели театр мог только сухо и обыденно, без веры и страсти истинной трагедии повторять, что воля

человека атрофировалась и его способность к «великим деяниям» порождает теперь лишь зверскую жестокость и хаос?

В главе первой рассматриваются основные течения той современной философии, которая отрицает способность человека разумно управлять условиями своего бытия. Одно из наиболее ранних и известных течений такого рода — это прагматизм Уильяма Джемса. В искусстве влияние прагматизма с наибольшей отчетливостью сказалось на романе. «Мир чистого опыта» Джемса — это мир разобщенных ощущений и иррациональных побуждений, который мы встречаем в произведениях Дос Пассоса, Фаррелла, Фолкнера, Сарояна и многих других современных писателей. В них, как замечает Чарлз Гумбольдт, «индивидуум появляется на сцене романа в момент панического бегства от требований реальной жизни... В конце концов его личность можно воссоздать по разбросанным отрывочным вздохам, воспоминаниям, желаниям и проявлениям характера».

Современный театр, так же как и роман, принимает «мир чистого опыта», в котором сомнения и страхи заменяют мужество и последовательную борьбу за достижение разумных целей.

В главе второй продолжается изучение современной философской мысли и показывается, что дуализм сознания и материи, субъективный и объективный подход к действительности имеет длинную историю. В период развития капитализма конфликт между индивидуумом и окружающей средой был динамичным и, казалось, обещал возможность конечного примирения между ними. Но в наши дни социальная обстановка исключает возможность как-то уйти в сторону или временно уединиться в святилище духа. Отрицание воли ведет к мистическим абсолютам или к трусливому признанию жизни юдолью страданий и отчаяния. Дав общий очерк этих философских течений, мы в главе третьей вернемся к специфическому влиянию этих идей на технику драматургии. Мы остановимся на творчестве Бернарда Шоу, как самого крупного представителя переходного периода в развитии театра от Ибсена до Юджина О'Нейла. У Шоу общественная совесть ищет осмысленного выражения. Но его герои не в состоянии воплотить требования совести в действие и воля растрачивается на рассуждения. Перейти сразу от Шоу к О'Нейлу значило бы дать неверное, слишком упрощенное представление о развитии театра XX века.

Поэтому в главе четвертой делается попытка связать основные направления критической мысли и техники драматургии, выявляя тесную взаимосвязь между господствующими течениями социальной философии этого периода и развитием теории драматургии.

В главе пятой рассматривается творчество О'Нейла, как наиболее выдающегося и, по сути, наиболее типичного драматурга современного американского театра. Мы остановимся главным образом на его концепции разумной воли и на ее отражении в форме и содержании его пьес. Талант О'Нейла, его целеустремленность, решимость проникнуть в самое сердце жизни придают особую значимость его творчеству. И тем не менее это творчество — символ поражения, выходящего далеко за пределы личной трагедии драматурга и переходящего в проблему эпохи. В 1926 году Джон Дос Пассос изобразил смерть в виде мусорщика, собирающего, как отбросы, измученное человечество. Двадцать лет спустя О'Нейл изобразил смерть в образе продавца льда, повторяя юношеский пессимизм ранней пьесы Дос Пассоса.

Анализ творчества О'Нейла позволит нам сделать определенные выводы в отношении техники современной американской драматургии. Эти выводы даны в главе шестой. В ней разбираются четыре пьесы разных драматургов — пьесы с различным содержанием и изображающие разную среду. Мы покажем, что сходство мировоззрения авторов приводит к удивительному сходству в структуре и драматическом построении этих пьес.

Глава первая РАЗУМНАЯ ВОЛЯ И СОЦИАЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ

Закон трагического конфликта, сформулированный Гегелем и развитый Брүнетьером, выдвигает в качестве основной движущей силы волю. Брүнетьер требовал «зрелища воли, стремящейся к цели»; проблема разумной воли определила философское содержание и форму пьес крупнейшего драматурга XIX века. В 1894 году, в том году, когда Ибсен написал «Йуна Габриэля Боркмана», Брүнетьер жаловался, что «сила воли слабеет, идет на убыль, дробится».

Чтобы понять направление развития современного театра, необходимо понять роль, которую играет разумная воля в драматическом процессе. Точного определения термина «разумная воля» мы не найдем ни у Брюнетьера, ни у тех, кто занимался его теорией. Они исходили из того, что термин «проявление разумной воли» должен быть понятен всем и что тому, кто занимается изучением театра, более глубокий смысл этого термина не нужен. Брэндер Мэтьюз отмечает, что Брюнетьер «подчиняет идею борьбы идее волеизъявления». Уильям Арчер лишь мимоходом касается этой философской проблемы: «Более того, защитники этой теории подводят под нее метафизическую основу, обнаруживая в воле квинтэссенцию человеческой личности и, следовательно, квинтэссенцию искусства, которое раскрывает человеческую личность в момент ее наивысшего развития. Однако представляется излишним искать у Шопенгауэра подтверждения обоснованности этой теории».

Философские воззрения Брюнетьера не оставляют сомнения в том, что он находился под влиянием Шопенгауэра и что его концепция воли в основе своей метафизична. Но в его изложении этой теории нет ничего метафизического: «поставить перед собой цель, все подчинить ей, все поставить на службу этой цели» – именно так люди поступают в своей повседневной жизни. Дальше такого заключения Брюнетьер не идет, и, формулируя свою теорию, он даже отметил, что не испытывает желания «возиться с метафизикой». Было бы приятно, если бы мы могли последовать его примеру. Однако мы уже доказали, что между философией и драматической мыслью существует тесная связь; если мы хотим добраться до самых корней драматического процесса, то мы должны изучить эту связь с максимальной тщательностью.

Если пользоваться выражением «проявление разумной воли» только как метафорой для описания повседневной деятельности людей, то гораздо лучше будет вообще к нему не прибегать. Театральная и литературная критика насыщена научными и философскими терминами, которые употребляются расплывчато, «повседневно» и тем самым выхолащиваются. Выражение «проявление разумной воли» звучит очень научно: прибегаем ли мы к нему, чтобы придать научный колорит весьма смутному определению драмы, или эти слова действительно имеют смысл, который уточняет наши представления о законах драмы и вносит в них ясность?

Говоря в общем, философы занимаются вопросом, насколько воля может быть свободной; психологи пытаются установить, насколько воля может быть разумной (и в том и другом случае по необходимости приходится решать вопрос о том, что такое воля и существует ли она вообще). Главная задача экспериментальной психологии состоит в установлении того, как стимулируется сознание и как оно вызывает деятельность. За последние годы самый подход к вопросу претерпел поразительные изменения. Это оказало влияние и на театр; современная драма уделяет разумной воле меньше внимания, чем драма любой из предшествующих эпох: я хочу сказать, что теперь характер героя раскрывается не через его стремление к поставленной перед ним определенной цели, а через эмоциональную пассивность, через различного рода детерминанты подсознания, психические влияния и т.д.

Такая постановка вопроса по-новому освещает проблему разумной воли. Вся проблема сводится к пониманию слова «разумный». Любопытно, что Брюнетьер, по-видимому, считает это слово не требующим объяснения. Разумеется, понятие воли предполагает осознание цели, ради которой эта воля проявляется. Но если это очевидно, то зачем нужно вводить понятие разума в качестве определения к понятию воли? Если разумная воля вообще что-либо означает, то это «что-либо» сводится к различию между сознательными и произвольными поступками и к тому, что драматический конфликт имеет дело с поступками, носящими сознательный характер. Но что такое сознательные поступки? Насколько точно их можно отличить от несознательных? К какой категории отнести поступки, вытекающие из подсознательных или подавленных желаний? Что можно сказать о фрейдистских комплексах? Какова роль бихевиоризма? А условные и безусловные рефлексы?

Современный театр объектом своего особого внимания избрал действия людей, которые не знают, чего они хотят. Гамлет сознает свою неуверенность. Тартюф, по-видимому, понимает собственное ханжество. Но современная драма чаще всего занимается психологией людей, которые не отдают себе отчета в значении и мотивах своих поступков. В «Серебряном шнурке» Сиднея Говарда миссис Фелпс губит жизнь своих сыновей, называя это материнской любовью; в пьесе «Проснись и пой» Клиффорда Одетса Хенни любит Моу, но думает, что ненавидит его. Юджин

О'Нейл рассматривает психические побуждения и воздействия, возникающие в подсознании. Нельзя сказать, что эти пьесы вообще исключают разумную волю, но конфликты в них не строятся на стремлении героя к осознанию и к желаемой цели.

Концепции воли и сознания были всегда тесно связаны с общим направлением развития мысли, как мы уже в этом убедились, рассматривая основные философские течения, начиная с эпохи Возрождения и кончая XIX веком. Наиболее важный вклад в разрешение проблемы свободной воли и необходимости внесли Спиноза, Гегель и Шопенгауэр. Уильям Джемс указывает, что пантеизм Спинозы очень близок к современной концепции монизма – эмоциональному признанию единой сущности вселенной. Спиноза считал всякого рода деятельность, и субъективную и объективную, непосредственным проявлением божественной сущности. Будучи одним из величайших логиков, Спиноза сделал из этого убеждения логический вывод: он не принял идеи неповторимого сознания. Если бог – это все, значит, не может быть воли, противопоставленной богу. Человек – часть природы, и необходимость, которой он подвластен, абсолютна. «Младенец считает, что он желает молока по собственному побуждению, подобно тому как рассерженный юноша считает, что он жаждет мести по собственному побуждению, а робкий человек считает, что он хочет бежать по собственному побуждению». Случайности не существует: «Явление называют случайным лишь из-за недостатка более глубокого понимания этого явления». Данное Спинозой определение детерминизма логично и окончательно; в отличие от философов последующих лет Спиноза без колебаний принимал собственные выводы.

У Гегеля мы впервые встречаем мысль, что свободная воля и необходимость – это не раз и навсегда установленные противоположности, но что они непрерывно пребывают в состоянии неустойчивого равновесия. История показывает, что человек редко достигает того, к чему стремится; даже когда он думает, что добился цели, вновь установившееся состояние равновесия носит временный характер, и последующее нарушение его приводит к результатам, противоположным первоначальному замыслу. С другой стороны, окончательной необходимости не существует, потому что различные и противоречивые цели, которые преследуют люди, вызывают постоянные изменения и преобразования в окружающей их среде.

Такая концепция с достаточной очевидностью соответствует по крайней мере внешним проявлениям жизненного опыта. Но она не устраивает сторонников метафизики, так как отрицает и неповторимую душу (за которой скрывается абсолютная свобода воли) и вечную истину (за которой скрывается абсолютная необходимость). Мы уже видели, что ни Гегель, ни его современники не сумели отказаться от души и от надежды на ее окончательное воссоединение с высшей силой.

Утверждение Шопенгауэра о всеобщности и иррациональности воли образует мост между Спинозой и Бергсоном. Отказавшись от прямолинейной логики Спинозы, Шопенгауэр вместо этого воспользовался волей, как средством отрицания логики: воля отделена от сознания; импульс более действен, чем мысль. Бергсон развил эту идею в принцип «жизненного порыва». У Золя, у Ницше, в последних произведениях Ибсена и во многих пьесах и романах конца XIX века мы встречаем литературное развитие этой же идеи. Вместо религиозного мистицизма перед нами предстает мистицизм ощущений, мистицизм в психологическом обличье.

Утверждение Шопенгауэра, что эмоция – это вещь в себе, вполне последовательно привело его к самому безысходному пессимизму: он писал, что «воля к бытию», воля к жизни есть источник всех переживаний, страданий и зла в этом мире... Жизнь большинства людей есть не что иное, как непрерывная борьба за существование – борьба, в которой они неизбежно терпят поражение... В конце всегда побеждает смерть». Поэтому он считал, что единственный путь к счастью – в бездействии, в пассивном созерцании тщетности всего сущего: «Лучший исход – это аскетическое существование, абсолютно отрицающее волю». Подобное сочетание пессимизма и эмоционального восприятия мира является характерной чертой современной культуры.

Теперь мы должны обратиться от философии к психологии – именно такой переход характерен для современной общественной мысли: в 1904 году вышла в свет работа Уильяма Джемса «Существует ли сознание?» Альфред Уайтхед не без основания говорит, что это произведение «знаменует конец периода, длившегося примерно двести пятьдесят лет». Джемс начал этот знаменитый труд словами: «Я считаю, что «сознание», раз уже оно испарилось до этого состояния чистой

прозрачности, находится на грани полного исчезновения. Под этим названием скрывается фикция, которая не имеет никакого права занимать место среди первопричин. Те, кто еще не может оторваться от этого представления, цепляются за отзвуки, за слабое эхо, которое оставила в воздухе философии исчезающая «душа». Джемс утверждал, что «не существует исконной материи, — или свойства бытия, — противостоящей тому, из чего созданы материальные предметы и из чего возникают наши представления о них». Сознание, говорил Джемс, — это не сущность, а функция.

Это чрезвычайно важный вклад в психологию. Из этого положения вытекает новый метод изучения психологии. Может показаться, что это — прямое отрицание романтической идеи неповторимой души. Но, попытавшись понять, что же Джемс подразумевает под сознанием, как функцией, мы находим, что эта функция, не имеющая содержания, носит всеобъемлющий характер: «Наше обычное, бодрствующее сознание, рациональное сознание, как мы его называем, всего лишь один особый вид сознания, а со всех сторон, отделенные от него только тончайшей завесой, его окружают потенциальные формы сознания, совершенно иного порядка».

Эти «потенциальные формы сознания» подозрительно напоминают «жизненный порыв» Бергсона; послав прощальный привет «исчезающей душе», Джемс создал функцию, представляющую собой некоторую неопределенную разновидность души, «часть той рассеянной, разбросанной и текучей разновидности действительности, в которой плывем мы, смертные». Вместо двойственной вселенной перед нами множественная вселенная: мир, говорил Джемс, это «множественность, единство которой на опыте еще полностью не познано». Как же может быть познано на опыте это единство? И тут снова появляется неповторимая душа. В «мире чистого опыта» чувство неповторимости или единства столь же обоснованно и важно, как и другие чувства. В «Разновидностях религиозного опыта» Джемс говорит о значении мистического ощущения единства: «Человек отождествляет свое реальное существо с зародышевой, высшей сферой своего я... Он начинает сознавать, что эта высшая сфера граничит и переходит в нечто большее, того же свойства, которое существует во вселенной вне его, с которым он может поддерживать связь и, так сказать, перейти в него и спастись, когда последнее крушение уничтожит его низшее я».

Единственное, на чем держится единство «мира чистого опыта», — это на «воле верить». Джемс — воинствующий антиинтеллектуалист: «Я пришел к выводу, что вынужден отбросить логику — честно, прямо, безвозвратно... Я предпочитаю безоговорочно называть строение реальности если не иррациональным, то по крайней мере не рациональным». Если реальность не рациональна, то смертные, плавающие в реальности, не нуждаются в разуме, чтобы держаться на поверхности. Они чувствуют, но не в состоянии рассчитывать или предвидеть. Своими достижениями в области психологии Уильям Джемс во многом обязан прагматизму. Именно такое учение требовалось в начале XX столетия, чтобы осво-

1 2 W i l l i a m James, A Pluralistic Universe, New York, 1909.
133

бодить психологию от прежних предрассудков. Благодаря прагматизму Джемс и занялся с таким успехом изучением непосредственных чувственных восприятий. Но прагматизм привел его также к своеобразному механистическому спиритуализму, влияние которого до сих пор сказывается на психологии. Механистичность его теории состоит в том, что он приписывает чувственным данным физиологический характер: говоря о человеческом теле, он замечает, что «некоторые локальные изменения и процессы в теле соответствуют спиритуальным переживаниям. Дыхание тела — это мое «мышление», настройка органов чувств — мое «внимание», кинестетические колебания — мои «усилия», висцеральные расстройства — мои «эмоции»¹. Но, говоря «прагматически», получается, что все, с чем мы сталкиваемся в мире, суть мышление, внимание, усилия, эмоции. Поэтому прагматическая психология основана на «спиритуаль-ных переживаниях» (потому что именно в них состоит субъективный опыт); эти «спиритуальные переживания» в действительности представляют собой «кинестетические колебания» и «висцеральные расстройства», которые непосредственно не испытываются. Сфера нашего опыта лишь мимолетно, временно соприкасается с причинностью, а истинная причинность лежит вне нашего опыта. С точки зрения прагматизма причинность как раз «такова, какой мы ее воспринимаем». Поскольку Джемс

придерживается такого взгляда на причинность, он неизбежно должен рассматривать человеческую волю с тех же позиций. То, что мы чувствуем, – это лишь ощущение воли: «В нашем действительном мире, в том виде, в каком он существует, по крайней мере часть всей деятельности возникает как уже целенаправленная; она возникает, наделенная желанием и чувством цели; она возникает, усложненная сопротивлением, которое она преодолевает или перед которым отступает, и теми усилиями, которые столь часто вызываются испытываемым сопротивлением». Деятельность включает в себя «стремление, препятствия, волю, напряжение, победу или пассивное отступление».

Джемс высказывает убеждение, что причинность должна проявляться в деятельности, и спрашивает, как создается причинность. Он не дает ответа на этот вопрос; чем бы ни была эта причинность, она, по его мнению, никак не связана со свободной волей: «Единственная «свободная воля», которую я когда-либо пытался защищать, – это момент новизны в новых разновидностях деятельности». Отрицая существование принципа свободной воли, Джемс говорил: «Я никогда не понимал и сейчас не понимаю, какую роль может играть этот принцип кроме предварительного воспроизведения явлений и зачем его вообще нужно было создавать?»

В 'Современной психологии абсолютно механистическая точка зрения представлена бихевиоризмом, а психологический подход – психоанализом. Хотя на первый взгляд эти две школы совершенно несовместимы, тем не менее они обладают существенным сходством.

Попытка раскрыть механику чувств и ощущений отнюдь не нова. 'В начале XVII века Томас Гоббс определил ощущение «как форму движения, возбуждаемую в физиологическом организме». В середине XIX века Вильгельм Вундт утверждал, что волеуказательные действия суть сложная или развитая форма неволеуказательных актов. Великий русский ученый И. Л. Павлов внес огромный вклад в изучение природы условных рефлексов. Шаг за шагом, проводя кропотливые эксперименты на животных, Павлов идет к раскрытию того, что он называет «общей системой явлений данной области – физиологии больших полушарий, как органа высшей нервной деятельности». Павлов указывает, что «опытный и наблюдательный материал, собираемый на животных, иногда становится уже таким, что может быть серьезно использован для понимания в нас происходящих и еще для нас пока темных явлений нашего внутреннего мира». Павлов создал научный метод, стремясь устанавливать факты, не смешивая их с предположениями или иллюзиями. Бихевиоризм, однако, и прагматичен и узко механистичен. Джон Уотсон, не имея на то достаточных экспериментальных физиологических данных, отрицает и сознание и инстинкт, произвольно избирая в качестве предмета психологии только поведение. То, что мы называем инстинктом, говорит Уотсон, есть просто заученное поведение. «А то, что психологи до сих пор называли мышлением, есть, попросту говоря, не что иное, как разговор с самим собой». Реакция бывает внутренней и внешней. «Личность есть сумма поступков, которые можно раскрыть путем непосредственного наблюдения за ее поведением в течение достаточно длительного для получения достоверных данных срока».

Беда только в том, что подобное наблюдение за поведением человека никогда не проводилось. Нельзя делать выводы относительно раздражителя и реакции, нельзя решать, что мышление – это «не что иное, как разговор с самим собой», пока эти предположения не будут доказаны экспериментальным изучением физиологии нервной системы. Результаты, достигнутые Павловым в области изучения рефлексов у животных, – это только начало. Уотсон же предлагает нам не науку, а предположения. Зная, что разум – это определенным образом организованная материя, он совершает прыжок в неизвестность, огоршая нас выводом, что разума не существует. Такой вывод соответствует одному из аспектов прагматизма – зависимости от непосредственного опыта. Хотя Уотсон занимается механикой человеческого мозга, он уделяет механике лишь мимолетное внимание и поглощен главным образом исследованием привычек, потому что в них проявляется наше поведение, потому что они представляют собой его практическую форму. Само собой разумеется, что воля лишена какой бы то ни было роли в психологической системе, объектом которой являются лишь раздражители и реакции. Уотсон идет еще дальше Джемса: он не только отменяет волю, он отменяет также и ответственность. Правда, он высказывает надежду, что мы в конечном итоге можем управлять поведением, меняя раздражители; но это может

быть достигнуто только через мышление; если же мышление – это механическая реакция, то его невозможно изменить, пока не будет изменен раздражитель. Таким образом мы оказываемся в заколдованном кругу бесплодного опыта. Бихевиоризм – это механический прагматизм. Психоанализ – это эмоциональный прагматизм. Он также дает возможность подлинного научного исследования в трудной и малоизученной области. Эксперименты Фрейда в психопатологии имеют эпохальное значение. Но психоанализ уводит нас от рационального опыта в мир, который обладает любопытным сходством с «миром чистого опыта» Уильяма Джемса. «Сознание, – говорит Фрейд, – не может быть наиболее общей особенностью психических процессов, оно является лишь особой функцией их». Суть психоанализа, по Фрейду, состоит в том, что «течение психических процессов автоматически регулируется «принципом удовольствия», возбуждаясь каждый раз связанным с неудовольствием напряжением и принимая затем направление, совпадающее в конечном результате с уменьшением этого напряжения, другими словами, устранением неудовольствия или с получением удовольствия». Ясно, что в таком процессе воля участия не принимает; напряжение и избегание страданий происходят механически; это попросту раздражитель и реакция. Однако согласно фрейдистской теории, удовольствия и страдания поражают сознание не только из внешнего мира, но также и из внутреннего, из подсознания, в котором накапливаются отпечатки памяти. Эти запечатленные в памяти следы охватывают не только историю индивидуума, но восходят к первобытным воспоминаниям расы – к «страху дикаря перед кровосмешением, к древним табу и племенным обычаям». «Ошибочные психические действия, сновидения и разум есть продукт бессознательной умственной деятельности, – говорит А. Брилл. Поэтому вышеупомянутые психические образования – это всего лишь проявления борьбы с реальностью, постоянные усилия приспособить свои первобытные чувства к требованиям цивилизации».

Итак, мы получаем ключ к психоанализу, как к системе мышления: человеческая душа (подсознание) не является более проявлением абсолютной идеи или жизненной силы: это резервуар, в который сливаются чувства и ощущения человека и его предков. Это – «мир чистого опыта», который почти беспределен; неповторимой душе, искавшей слияния с вселенной, удалось на этот раз поглотить большую часть этой вселенной.

Важная черта этой концепции состоит в ее ретроспективном характере. Инстинкт (или влечение) обращен вспять, к прошлому; мало того, что воля бездейственна, приходится еще управлять первобытными чувствами, приспособлять их. В работе «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейд принимает эту ретроспективную тенденцию в качестве своего главного тезиса: «Влечение можно было бы определить, как наличное в живом организме стремление к восстановлению какого-либо прежнего состояния... Если, таким образом, все органические влечения консервативны, приобретены исторически и направлены к регрессу, к восстановлению прежних состояний, то мы должны все последствия органического развития отнести за счет внешних, мешающих и отклоняющих влияний». Таким образом «вытеснение влечений является тем основанием, на котором построено все самое драгоценное в человеческой культуре».

Это означало полный переворот во взглядах на взаимоотношения человека и окружающей его среды. Среда представляет собой творческое начало, а человек – консервативное; внешние воздействия создают, человек разрушает. Невозможно более унижить неповторимую душу; ее борьба за свободу обратилась в борьбу за собственную гибель. Подсознание – последнее прибежище неповторимой души, где она еще может претендовать на какое-то научное обоснование.

Однако все вышесказанное отнюдь не является огульным отрицанием достижений психоанализа. Наоборот, представляется несомненным, что некоторые элементы психоаналитической теории подсознания обоснованны и верны. То же самое, и даже с большей уверенностью, можно сказать о теории бихевиоризма. И в той и в другой области ведутся экспериментальные исследования, нащупывающие путь к более конкретным знаниям. Но не следует смешивать научное значение этих опытов со значением стоящих за ними систем мышления. В данном случае мы занимаемся именно системами. Именно как системы эти теории влияют на общественное сознание, определяя взгляды человека на собственную волю и на социальную необходимость, с которой его воля находится в противоречии. Бихевиоризм и психоанализ дают ограниченное и одностороннее толкование взаимоотношений между человеком и окружающей его средой. В

одном случае все объясняется только рефлексам; в другом на первый план выдвигаются отпечатки памяти. Однако обе эти теории во многом похожи: 1) они антиинтеллектуальны; считается, что разум способен в какой-то мере классифицировать рефлексы или отпечатки памяти (хотя трудно понять, как это согласуется с основополагающими принципами обеих систем), однако самый процесс эмоционален или механистичен, и разуму, если он вообще допускается в систему, отводится роль ловкого, но второстепенного слуги эмоций или рефлексов; 2) обе системы воздвигают китайскую стену между человеком и совокупностью окружающей его среды; стену можно преодолеть или пробить, но до тех пор не существует практической связи между человеком и объективной реальностью, которая, возможно, существует по ту сторону стены, потому что «заученное поведение» человека или его комплексы и подавленные инстинкты ослабляют его волю; однако, поскольку «заученное поведение» или комплексы и подавленные инстинкты, несомненно, обуславливаются окружающей средой, единственный путь к какому бы то ни было их изменению лежит в активном взаимодействии между ними и средой. Но из основных положений как психоанализа, так и бихевиоризма вытекает, что такое взаимодействие невозможно. Внешне пытаюсь добиться согласованности с окружающей средой, эти системы фактически исключают возможность какого бы то ни было соприкосновения с ней. Обе системы принимают за «методический постулат» то, что Уильям Джемс называл «принципом чистого опыта». Их выводы основаны на определенной классификации экспериментальных данных (снов или реакций на раздражения), а не на общем изучении причинности. Например, психоанализ исследует духовную жизнь человека в определенный период и в определенной среде, изучая «мир чистого опыта» данного человека в тот же период; историческая или социальная причинность принимается во внимание лишь постольку, поскольку она вступает в мимолетное соприкосновение с этим моментом опыта; более широкая система причинности исключена, потому что она означала бы введение факторов, лежащих вне сферы непосредственных чувственных восприятий. Это кажется странным в теории, основанной на анализе подсознательных следов индивидуальной и родовой истории. Но Фрейд специально оговаривает, что эти следы внеисторичны: «Мы установили, что бессознательные душевные процессы сами по себе находятся вне времени»... Они не упорядочены во времени, время ничего в них не меняет, и представление о времени нельзя применить к ним. Подсознание очень напоминает сферу «чистой протяженности» Бергсона.

Из всего этого четко следует одно: сознание и воля связаны между собой. Недооценивать рациональное сознание значит преуменьшать роль воли. Чем бы ни было сознание, оно является точкой соприкосновения между человеком и окружающей его средой. Мозг – это определенным образом организованная материя. Человек – частица реального мира, он находится в постоянном движении, испытывая на себе воздействие всей совокупности реального мира, частью которого является. Не требуется никаких метафизических рассуждений, чтобы объяснить эту реальную взаимосвязь и воздать должное роли человека, как разумного существа. Успехи человека в изменении и подчинении мира – достаточное доказательство его способностей. В этом смысле такие термины, как «сознание», «душа» или «собственное я», одинаково уместны и полезны.

В элементарной психологии обычно различаются три аспекта воли: способность к волевому акту, сама воля и хотение. Способность к волевому акту представляет собой наиболее широкое понятие, теоретическое начало, которое считается истоком воли, – например «воли к жизни». Воля в более узком смысле означает соединение интеллектуального и эмоционального начала, благодаря которым желание действовать осознается как таковое. Хотение – это непосредственный импульс, вызывающий физическое действие.

Вышеуказанное различие нельзя назвать исчерпывающим, но оно может послужить иллюстрацией того, что понимается под волей с точки зрения драмы. Разумную волю, которая находит свое проявление в драматическом конфликте, следует отличать от способности к волевому акту и от простого хотения. Способность к волевому акту, по крайней мере так, как она понимается сейчас, по своей природе скорее метафизична, чем научна. Непосредственный импульс – это только форма связи между мозгом и нервной системой. Но драматурга интересует эмоциональная и умственная организация человека, конечным результатом которой

является человеческая деятельность. Отсюда возникает та социальная и психологическая логика, которая дает драме смысл. Там, где организация разумной воли не нашла драматического воплощения, действие превращается в «действие ради действия» – в подергивания, прыжки и поклоны манекенов. В качестве связующего звена между человеком и реальностью разумная воля выполняет двойную функцию: сознание получает впечатления из реального мира, а воля реагирует на эти впечатления. Любое действие включает эти две функции: человеческое сознание (как эмоции, так и интеллект) создает представление реальности, а воля человека действует в соответствии с этим представлением. Поэтому взаимоотношения человека с реальным миром зависят от точности этих его представлений и от силы его воли. Эти факторы непостоянны, точно так же, как непостоянны величина и свойства сил, с которыми входит в соприкосновение человек. Никто не рискнет утверждать, что люди когда-либо достигнут исчерпывающего познания реального мира; сплетения причин и следствий безграничны, как вселенная, и бесконечны, как история. Каждое действие – частица этой бесконечной цепи причин и следствий: действие не имеет смысла вне реального мира, и смысл этот зависит от точности отображения реальной действительности, обусловившей это действие, и от интенсивности приложенных усилий.

Однако нельзя забывать и о разумной воле самого драматурга; его эмоциональное и интеллектуальное восприятие реальной действительности, взгляды и цели, отвечающие этому восприятию, напряжение его воли, ищущей осуществления намеченных целей, – вот что определяет творческий процесс. Драматург так же не в состоянии нарисовать окончательную картину реального мира, как и герои его пьесы. Совокупность среды, окружающей героев, не столь безгранична, как вселенная, и не столь бесконечна, как история: она охватывает только то пространство и время, которые способна создать разумная воля драматурга. Но даже и это – лишь очень приблизительное изображение всего процесса; разумная воля всех тех, кто участвует в постановке пьесы, видоизменяет ее драматическое содержание; затем в процесс, еще более меняя содержание, вступает разумная воля зрителя, приносящего собственные взгляды на реальность, и в зависимости от этого принимающего или отвергающего полученные результаты. Мы не можем заниматься исследованием всего этого лабиринта, наша цель – рассмотреть, как драматург выбирает и обрабатывает свой материал. Материал берется из того мира, в котором живет драматург. Драматург стремится отобразить этот мир в действии. Пьеса – это цепь действий, которые драматург стремится объединить в единое органическое действие. Эти действия возникают из взаимоотношений между людьми и их средой – другими словами, из взаимоотношений между разумной волей и социальной необходимостью. Жизненный опыт драматурга; приходящий в столкновение с окружающей его средой, определяет его мировоззрение; его опыт и его мировоззрение связаны с групповым опытом и групповым мировоззрением его класса и его эпохи. Изменения в социальной структуре общества приводят к изменению концепций воли и необходимости. Это изменения в социальном сознании, с помощью которых люди пытаются объяснить и оправдать свое приспособление к окружающей среде. Социальное сознание и определяет драматическую логику писателя, средства, которыми он объясняет и доказывает правомерность существования своих героев.

Глава вторая ДУАЛИЗМ СОВРЕМЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Мировоззрение, которое нашло свое выражение в теориях, рассмотренных в предыдущей главе, представляет собой продолжение старого дуализма сознания и материи.

До сих пор мы рассматривали этот дуализм на примере бихевиоризма и психоанализа: одна система считает, что человеческое поведение определяется механической необходимостью; другая исходит из подсознания и психических детерминантов. Уже указывалось, что обе системы основываются на сходных постулатах. Но ясно и то, что эти постулаты развиваются ими в разных направлениях; многие мыслители полагают, что такое противоречие – извечно неразрешимая проблема философии. Эта проблема присуща всем этапам развития европейской философской мысли, но форма, в которой она проявляется, претерпевает коренное изменение с каждым новым

изменением в структуре общества. В средние века дуализм материи и сознания невозмутимо принимался как нечто само собой разумеющееся и неизбежное. С крушением феодализма исчезла и эта концепция. В начале Возрождения бурный рост новых социальных и экономических сил привел к тому, что эта проблема на время была забыта. В эпоху Шекспира и Бэкона дуализм тела и духа не играл почти никакой роли и в научном и в философском мышлении. Эта проблема вновь появляется — уже в современном обличье — в работах Декарта, в середине XVII столетия. Ее возрождение в XVII веке совпало с обострением классового расслоения, которому было суждено привести к серьезным потрясениям существовавшего общественного строя. Поэты и философы изображали дуализм сознания и материи в виде борьбы человека и вселенной. Но истинное противоречие заключалось в столкновении человеческих стремлений с объективными законами окружающего мира. Это противоречие нашло свое отражение в дуализме материи и сознания и в вытекавшем из него литературном дуализме романтизма и реализма.

Поэтому современную форму дуализма материи и сознания надо изучать не только с точки зрения психологии, но и в самом широком социальном смысле. Системы идей, которые мы рассматриваем, являются системами идей городской буржуазии. Этот класс в большей степени, чем любая другая группа современного общества, соединяет веру в непосредственность ощущений с духовными стремлениями. Коммерческие и этические нормы, для каждого отдельного человека весьма различные, в целом для всей классовой группы отличаются низким уровнем. Но деньги обеспечивают досуг, который тратится на культивирование эстетических порывов за грань реального бытия. Поэтому развитие двойственной системы идей вполне естественно, поскольку она обеспечивает большие удобства. Практическая, или прагматическая, философия позволяет частично приспособиться к потребностям повседневной жизни, включая деловые отношения и личную мораль. Спиритуалистическая эстетика предлагает (или кажется, что предлагает) путь к спасению от иссушающего влияния окружающей среды. Эти системы внешне противоречивы, но, рассматривая их не как логические абстракции, а как выражение человеческих потребностей, мы приходим к выводу, что обе системы необходимы для того, чтобы как-то существовать в данных условиях, что они полностью связаны между собой и зависят друг от друга. Тенденция к механистическому материализму неизменно уравнивается тенденцией к спасению любой ценой от тех самых условий, которые порождены этим материализмом. Когда попытки этого избавления оказываются тщетными, когда не удается при данных обстоятельствах достичь свободы воли, приходится изобретать воображаемое избавление. Средством к такому избавлению является мистицизм во всех своих проявлениях.

Корни дуализма XX века мы обнаруживаем в работах Уильяма Джемса. Он придает этому противоречию такую форму, которая особенно соответствует умственным привычкам, порожденным требованиями и напряжением современной цивилизации. Джемс был убежден, что реальность «создается временно, на каждый день», и это убеждение неизбежно привело его к вере в более глубокую реальность, «еще полностью не познанную». В «Разновидностях религиозного опыта» Джемс объясняет мистическое восприятие как ощущение единства: «Противоположности мира, чьи столкновения и противоречия порождают все наши беды и затруднения, словно сливаются воедино». Поскольку «столкновения и противоречия» — суть аспекты реальности, очевидно, что мистическое восприятие лежит по ту сторону реальности. Поскольку ощущение единства разрешает «наши беды и затруднения», оно сообщает также чувство безопасности, чувство равновесия между нами и окружающей средой, которого не дает эмпирическое восприятие. Это и объясняет двойственное движение современного мышления ко все более узкому материализму и ко все более воспаряющему спиритуализму; по мере того как люди пытаются прагматически приспособиться к растущему хаосу окружающей среды, они все чаще ищут убежища в мистицизме, который становится все более эмоциональным и фаталистичным.

Могут возразить, что я употребляю термин «мистицизм» в весьма неопределенном смысле. Джемс предупреждает против употребления этого термина в «пренебрежительном смысле для того лишь, чтобы осудить мнение, которое мы считаем неясным, расплывчатым, сентиментальным, не опирающимся на прочную фактическую или логическую основу».

Аналогичное предупреждение содержит «Словарь философии и психологии» Болдуина: «Писатели эмпирического или позитивистского уклона употребляют

иногда «мистицизм» без всякой логики или в качестве пренебрежительного эпитета». Этот словарь определяет мистицизм как «формы умозрительного и религиозного мышления, претендующие на достижение непосредственного понимания божественной сущности, или конечной основы бытия». Из того же источника мы узнаем, что мистическая тенденция часто проявляется у таких «мыслителей, как Новалис, Карлейль, Эмерсон, чьи философские концепции являются плодом скорее интуиции, нежели «мучительного рождения мысли».

В XII столетии Гуго из аббатства св. Виктора писал: «Логика, математика, физика наставляют, конечно, истине, однако они не достигают той истины, которая дарует спасение душе и без которой все – суета».

Именно в этом смысле можно сказать, что мистицизм – господствующее течение современной мысли. Мистицизм отличают «непосредственность понимания», зависимость от «живой интуиции», а не от логики и окончательность достигнутой истины. Не нужно смешивать мистические тенденции с системой мышления, опирающейся исключительно на «непосредственное понимание» истины, – подобная система вообще не могла бы существовать, и ее даже нельзя себе представить, потому что она отрицала бы основные законы мышления. Мистические тенденции можно встретить в различные эпохи и в самых разнообразных теориях. Эти тенденции необходимо критически исследовать, чтобы определить, какую ценность они имели в тех условиях. Не следует отмахиваться от мистицизма XX столетия под тем предлогом, что он «неясен, расплывчат, сентиментален». Наоборот, следует отбросить его явную неясность и расплывчатость, чтобы понять его социальную сущность.

Гений Ибсена раскрыл социальные основы современного мистицизма. Он показал, как мистицизм возник из предшествовавших религиозных и философских доктрин (в «Брэнде» и «Пере Гюнте»), как воздействовала на него социальная необходимость (в пьесах среднего периода) и как он возродился в форме эмоционального принуждения (в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»). Другими словами, Ибсен начал с метафизики; затем он понял, что конфликт между реальным и идеальным должен решаться на социальной арене. Устрашенный пропастью, разделяющей волю человека и мир, в котором он обитает, неспособный найти рациональное решение и утешение в предшествовавших философских и религиозных доктринах, Ибсен был вынужден сам создать решение, которое его удовлетворило бы. А поскольку эта неудовлетворенность была результатом его внутренней растерянности, созданный им мистицизм явился отражением его собственного душевного состояния.

Господствующие идеи XX столетия показывают, что этот процесс повторяется в более ускоренном темпе. Неустойчивость социального уклада делает невозможным успешный уход от действительности; лишь во времена относительного спокойствия люди могут найти искреннее удовлетворение в созерцании вечности.

Средневековый мистицизм отражал благополучие и обеспеченность монастырской жизни средних веков. В наши дни требуется не возможность спокойного созерцания, а немедленное эмоциональное избавление от нестерпимой обстановки. Недостаточно просто отрицать реальность – ее надо чем-то заменить. Замена, естественно, принимает облик исполнения желания, это мир мечты, в котором эмоция возводится в эзную степень и сама осуществляет собственное освобождение. Но эмоции,

заполняющие призрачный мир мечты, это эмоции, из которых соткано реальное бытие буржуазного человека: сексуальные желания, чувство собственного и расового превосходства, потребность в неизменных формах отношений собственности, ощущение необходимости (а соответственно и святости) боли и страданий. Вот та истина, к которой ведет «непосредственное понимание» мистиков. «Непосредственное понимание» попросту означает, что эмоции не проверяются логикой реальности. В своем крайнем выражении этот процесс патологичен. Психические расстройства возникают вследствие коллизии индивидуума с реальным миром; коллизия эта обостряется, когда больной пытается действовать, исходя из своих неверных представлений о реальном мире. Уход мистика от действительности приводит его к той же действительности, но уже воспринимаемой через искаженную социальную философию. Исторически эта тенденция развивалась на протяжении всего XIX столетия. В восьмидесятых годах Ницше говорил о мире как о сновидении «терзаемого страданиями бога». Взгляды Ницше на жизнь, как на «гигантский психологический процесс», особое внимание, которое он уделял понятию чистой эмоции, возвращают нас в область, с которой мы уже знакомы: «Правильно, мы любим жизнь; не потому, что мы хотим жить, а

потому, что мы хотим любить». Но Ницше пошел еще дальше: он пытался применить идею чистой эмоции к реальным проблемам общества, в котором жил; на его примере мы видим, что это означает уничтожение этики и всех нравственных норм и восхваление силы. Будущее должно принадлежать «исключительным людям, которым присущи наиболее опасные и привлекательные свойства». Каковы бы ни были эти свойства, они не нуждаются ни в разуме, ни в самоконтроле: «С физиологической точки зрения наука покоится на той же основе, что и идея аскетизма; предпосылкой и той и другой является определенное обнищание жизни – добавьте еще скованность эмоций, потерю ритма, вытеснение инстинкта диалектикой. вспомните об эпохах в жизни нации, когда на первое место выдвигается ученый; это эпохи истощения, часто – заката, разложения». В словах Ницше – полное отрицание борьбы за знания, накопления интеллекта, которые вели и воодушевляли развитие цивилизации. Макиавеллиевский герой, носитель коварства и силы, превращается в ницшеанского сверхчеловека, эмоционального дурака. Современный мистицизм оказался не в силах превзойти Ницше, ему осталось лишь развить социальный смысл этой идеи, вложить в нее злое практическое содержание. Это сделал Освальд Шпенглер, монументальное сочинение которого «Закат Европы» ставит своей целью показать «формы и движения мира в их глубине и конечной значимости». Он верно определяет современное буржуазное общество как «фаустовскую цивилизацию». Он повторяет избитые положения метафизиков: «Яркое, наделенное воображением, пробужденное «я» отдает себя в немое услужение бытию». Шпенглер напоминает нам Бергсона, когда говорит, что «время торжествует над пространством». Однако суть шпенглеровокой философии раскрывается в том, как он представляет старое противоречие между реальным и идеальным; он называет его «противоречием между деньгами и кровью». Это – новый вариант противоречия между прагматизмом и эмоциональным мистицизмом. «Деньга побеждаются и уничтожаются только кровью. Жизнь есть альфа и омега, космический поток в микрокосмической форме». Согласно Шпенглеру, это – «метафизика и мистицизм, которые теперь занимают место рационализма». Это мистицизм крови, аилы бездушного фатализма: «Массы гибнут под сапогами завоевателей, тянущихся к власти и богатствам мира, но уцелевшие с первобытной плодовитостью воспроизводят себе подобных и продолжают страдать». . . «Это – трагедия величественная своей бесцельностью, величественная и бесцельная, как движение звезд». Он говорит, что «самая элита интеллекта, имеющая дело с машиной, дрожит и трепещет, все более ощущая свой сатанизм». (Это шаг от Роджера Бэкона к Бернарду Клервосскому.) Книга Шпенглера интересна благодаря той беззастенчивой прямолинейности, с которой он излагает свои взгляды. Большинство современных философов избегает таких грубопрямолинейных (и явно политических) формулировок. Тем не менее они идут по тому же пути; трагедия человеческой судьбы бесцельна – до тех пор, пока достижение совершенно определенных целей обеспечивается «первобытной плодовитостью масс». «Ибо что мы такое, брат мой? – спрашивает Томас Вульф. – Мы – иллюзорные вспышки тоскливого желанья, призрачные, мерцающие отблески бессмертного времени, быстротечность дней, преследуемая вечностью земли, странной, мрачной ношей нашего сердца и духа» . Герои романов Вульфа – исключительные люди, чувства и восприимчивость которых острее, чем у обычного человека. Мучимые «быстротечностью дней», они мыслят и действуют прагматически, подчиняясь непосредственным импульсам. Они не пытаются разумно оправдать свои поступки, но объясняют их в категориях вечности. Они следуют «иллюзорным вспышкам тоскливого желанья», потому что живут мгновением и не имеют в жизни разумной цели. Но об этом нигде не говорится; неврастеническое поведение, порожденное определенными социальными условиями, именуется «странной мрачной ношей» . Таким образом, идеи, кажущиеся «туманными и расплывчатыми», служат весьма практической цели – с их помощью оправдываются иррациональные, жестоко-жестокое или импульсивные поступки. Концепция импульса, как основы человеческого поведения, получает окончательное развитие в философии Парето. Он рассматривает социологию как «колебания в различных элементах, составляющих социальные явления». Направление этих колебаний определяется чувствами, которые принимают форму шести рудиментов. Остатки Парето – это априорные категории, напоминающие категорические императивы Канта. Однако императивы Канта были формами «чистого

разума». Остатки Парето оказываются формами алогичного поведения. Короче говоря, это попросту попытка систематизировать «иллюзорные вспышки тоскливого желаяния» в «быстротечности дней» современного человека. Таким образом, Парето окружным путем приходит к тому же, к чему пришел Шпенглер: итог алогичного поведения – это трагедия крови и силы, величественная, вневременная – и финансируемая международными банкирами.

Системы идей рассчитаны на служение определенным целям. Законы мышления столь рациональны, что сознание вынуждено изобретать двойную систему, чтобы скрыть и оправдать несоответствия, которые в противном случае показались бы грубо нелогичными. Самая удивительная особенность человеческого сознания в том и состоит, что оно не выносит отсутствия логики. Всякий раз, когда метод рассуждения оказывается недостаточным, люди, чтобы сгладить противоречие, изобретают какой-нибудь «основной закон». В наши дни значительная часть общества приняла прагматический метод мышления. В свою очередь это вынуждает сознание обратиться к мистицизму в поисках более совершенного объяснения действительности. Но как только мистическое толкование принято, законы мышления вынуждают сознание применить это толкование на практике, сделать его действенным – и это вновь возвращает нас к прагматизму.

Особенность прагматизма состоит в том, что он считает непосредственно воспринимаемые противоречия абсолютными. Диалектический метод исследует движение противоречий в их изменениях и развитии. Движение это непрерывно и является результатом взаимодействия причин и следствий, которые можно проследить и понять. Для прагматика любая система причинности приравнивается к восприятию. С этой точки зрения Парето-то прав, говоря, что «алогичное поведение» следует принимать таким, каким оно представляется; если мы забываем о более широкой системе причинности, наше восприятие поведения обнаруживает лишь его алогичную сторону; оно выглядит алогичным. Но мы замечаем также, что «алогичное поведение» всегда имеет две стороны; в нем всегда заложено противоречие. Поскольку прагматик не исследует условий, которые привели к противоречию, или изменений, которые могут его разрешить, он должен принять это противоречие таким, каково оно есть; ему предоставляется возможность с максимальными удобствами устроиться на остриях рогов вечной дилеммы.

Именно прагматическая тенденция в современном либерализме объясняет, почему либералов обвиняют в том, что они проявляют нерешительность и топчутся на месте во всех вопросах. Это обвинение несправедливо по отношению к великим традициям либерализма и к его наиболее уважаемым современным представителям. В качестве примера влияния прагматических методов на современный либерализм можно сослаться на Джона Дьюи. Выдвинутый им принцип чувственного восприятия, философии, строящейся на безусловности непосредственных чувственных восприятий, является прямым развитием радикального эмпиризма Уильяма Джемса. Дьюи мужественно принимает то, что он называет «смятением цивилизации, восстающей против самой себя». Он анализирует это противоречие, исходя из непосредственного равновесия сил; он старается вывести решение из элементов, как он воспринимает их в заданный момент; он рассматривает «проблему создания новой индивидуальности, созвучной с объективными условиями нашей жизни».

Но он не в состоянии прийти к какому-либо выводу, потому что для него индивидуальность – это соединение определенных элементов, а объективные условия – сочетание других определенных элементов, составляющих наше непосредственное восприятие. Однако взаимоотношение этих элементов меняется прежде, чем Дьюи успеет закончить книгу о них. Тогда он приступает к новому анализу этих элементов опять-таки с точки зрения непосредственного восприятия. Но метод его не дает соответствующих возможностей для раскрытия более широкой системы причинности, определяющей эти изменения.

Принятие окончательного характера противоположностей можно найти во всех сферах современной мысли. Идеи, которые были здесь прослежены в их философском развитии, можно также обнаружить и в научных трудах или в сфере деловых отношений и рекламы, в передовицах американских газет. Например, желтая пресса вторит идеям Шпенглера; либеральная пресса строго придерживается идеи прагматизма. Передовицы посвящены изложению апробированных противоречий: с одной стороны, демократия – это совершенная форма правления; с другой стороны, она не может дать действительных результатов; с одной стороны, война несет с собой всеобщее уничтожение; с другой стороны,

война неизбежна; с одной стороны, все люди рождаются свободными и равными; с другой стороны, некоторые расы вполне справедливо считаются низшими; с одной стороны, деньги губят духовные ценности; с другой стороны, единственно верное мерило достоинств человека – умение зарабатывать деньги.

Дуалистическая система идей, в которой прагматизм и мистицизм составляют, так сказать, положительный и отрицательный полюса, выражает основное противоречие, включающее сложную систему более или менее значительных противоречий всей социальной структуры. Современный человек использует эту двойную систему, чтобы хоть как-нибудь приспособиться к миру, в котором он существует; прагматический опыт доказывает ему несостоятельность его попыток приспособиться; однако мистицизм дает ему иллюзию устойчивости.

Было бы нелепо утверждать, что современный человек просто принимает такую форму мышления в раз и навсегда установленном виде. Мысль по своей природе динамична; она отражает беспрестанно меняющееся соотношение сил между человеком и окружающей его средой.

Необходимо помнить об этом, рассматривая проблемы театра. Драма всегда отражает систему современных ей идей. Но драматург не следует механически этой системе; изменчивы и сама система и использование ее драматургом. Считать идеи статичными или окончательными – значило бы впасть в тот самый «абсолютизм мышления», о котором мы говорили. Система идей не является «странной, мрачной ношей», которую люди влечат против своей воли. Драматург, как и всякий другой человек, борется за то, чтобы приспособиться к окружающей его среде. Его мировоззрение – оружие в этой борьбе. Он не может менять мировоззрение, как, например, одежду. Но, по мере того как в ходе борьбы его идеи оказываются несостоятельными, он стремится видоизменить их или просто отбросить. Противоречие существует также и в нем самом; он старается найти более действенное мировоззрение, добиться более реалистичных взаимоотношений с миром, в котором живет.

Этот процесс воплощается в пьесе. Если мировоззрение драматурга иррационально, оно приводит к искажению драматических законов, препятствует его стремлению создать осмысленное действие. Ему приходится скрывать или маскировать свою слабость или не бояться «мучительного рождения мысли». Это противоречие существует и в сознании драматурга и в мире театра. Оно ведет к новому равновесию сил, указывая новые творческие перспективы.

Глава третья
ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ

Шоу был самым крупным из критиков и писавших по-английски драматургов после ибсеновского периода. Многие из его лучших пьес (включая «Кандиду», «Ученика дьявола» и «Профессию миссис Уоррен») были созданы в последнее десятилетие XIX века. Наиболее глубокие критические работы Шоу также относятся к этому периоду. Часто говорят, что Шоу пользуется драмой лишь как «средством для достижения цели». Цель, которой Шоу посвящает свои драматические произведения, – это та же самая цель, верность которой провозгласил Ибсен и которой неизменно служит всякая настоящая пьеса: цель эта – видеть жизнь «свободным и пробужденным». Шоу понимал все значение пьес Ибсена; он сознавал, что драматический конфликт – это непременно и социальный конфликт; Шоу отдавал себе отчет в том, что если современный театр хочет жить и развиваться, он должен посвятить себя борьбе между разумной волей человека и окружающей его средой. Это воззрение противоречило общественному мнению и взглядам критики девяностых годов, когда искусство ассоциировалось с эстетическими настроениями и эмоциями. В 1902 году Шоу писал, что он стремится к более глубоким и основополагающим духовным ценностям: «Новая постановка проблемы, опирающаяся на безжалостную логику и железный строй фактов, неизбежно производит сначала подавляющее впечатление холодности и бесчеловеческого рационализма. Но такое впечатление скоро рассеется... и станет ясно, что только в проблемной пьесе существует истинная драма, потому что драма – это не просто фотографирование природы: это – иносказательное изображение столкновения между; волей человека и окружающей его средой». И как следствие, именно «сопротивление фактов и законов человеческому чувству создает драму. И только *deus ex machina*, временно прекращая это сопротивление, по необходимости приводит к падению занавеса, поскольку драма кончается как раз там, где кончается сопротивление».

Вышеприведенные выдержки могут служить примером ясности критической мысли Шоу. В свете последующей жизни и творчества писателя эта формулировка закона конфликта становится трагическим признанием его собственной неудачи. Широко распространен миф о том, что интерес Шоу к социальным проблемам заставил его пренебречь проблемами драматического искусства. Это служит утешением критикам неоромантического толка; но, исследуя пьесы Шоу, мы находим, что его; беда — в неспособности создать рациональную социальную философию. Не сумев должным образом разрешить противоречия в собственном сознании, а иногда даже заметить их, он не смог дать драматическое воплощение «безжалостной логике и железному строю фактов», которые он назвал обязательными условиями драматического конфликта.

Ранние и наиболее плодотворные годы творчества Шоу проходят под особенно отчетливо выраженным влиянием Ибсена. Шоу изображал коллизии английского буржуазного общества средствами, заимствованными из социальных драм норвежского драматурга. Но даже в этих пьесах четко проявляется ограниченность метода Шоу. Безжалостная логика Ибсена показывает огромную силу и сложность определенного социального строя. Шоу же стремится к легкому решению, утверждая, что можно немедленно начать реформы, опираясь на врожденную человеческую честность. «В Домах вдовца» (1892) и в «Профессии миссис Уоррен» (1898) показаны социальные силы, лежащие в основе некоторых общественных зол; но зрителя успокаивают предположением, что этими силами можно управлять, если только люди вступят в борьбу со злом. Проблема заключается не столько в освобождении воли, сколько в обращении ее на определенные цели.

Позиции Шоу со всей отчетливостью вырисовываются в его критических высказываниях об Ибсене. «Квинтэссенция ибсенизма» заключается, согласно Шоу, в следующем: «Поведение должно оправдывать себя тем, как оно влияет на человеческое/счастье, а не подчинением каким-либо правилам или идеалам; а поскольку счастье заключается в осуществлении неизменно растущей воли, которая не может найти своего осуществления сегодня в действиях, обеспечивавших его вчера, он [Ибсен] снова требовал старого протестантского права на личное мнение в вопросах поведения». Вышеприведенный отрывок раскрывает социальную философию не столько Ибсена, сколько самого Шоу. Ибсен разоблачал фальшь идеалов, правивших обществом его эпохи; он отчаянно искал решения, которое обеспечило бы осуществление воли. Но лишь в самых ранних пьесах Ибсена (особенно в «Брэнде») мы сталкиваемся с мыслью, что проявление воли и есть ее собственное оправдание. В «Пере Гюнте» он уже осознал, что быть самим собой недостаточно. Утверждение Шоу, что «счастье заключается в осуществлении воли», напоминает нам лихорадочное стремление Пера Гюнта к счастью в категориях его собственного «я»; в словах Шоу звучит мысль, что воля — это не средство, а цель. Корни философии Шоу лежат в утверждении «старого протестантского права на личное мнение в вопросах поведения». Ссылка на прошлое в формулировке этой мысли — «старое протестантское право» — отнюдь не случайна; эта мысль по своему содержанию обращена в прошлое; она восходит к первым дням буржуазной революции, когда обретение буржуазной свободы считалось абсолютным завоеванием, гарантирующим проявление неповторимой души. Подобно Шелли в начале XIX века, Шоу требует, чтобы эта гарантия была немедленно осуществлена. Он полагает, что нужно только уничтожить ложные нравственные нормы. Ибсен также начал с подобного предположения; однако он пошел дальше. Шоу принимает это предположение как окончательное. Это означает замену свободной воли доброй волей. В социальных пьесах Ибсена суть трагедии заключается в том, что мало только доброй воли, что «личное мнение в вопросах поведения» бессильно вне социальных детерминантов. Гедда Габлер и Ребекка Вест — женщины с сильной волей, стремящиеся к осуществлению своего «права личного мнения». Это приводит их к неизбежной гибели. Шоу говорит, что Гедда — «чистейшей воды скептик, типичная представительница XIX столетия» и что у нее «вообще нет никаких идеалов». Но как же можно примирить такое утверждение сневрастеничной ненавистью Гедды ко всему «смешному и пошлему», с ее страстным стремлением к «непроизвольной красоте», с преклонением перед «чем-то смелым»? Шоу неправильно понимает образ Гедды, потому что находится под обаянием ее личности и почти не замечает окружающего ее «железного строя фактов». Шоу считает Гедду (по крайней мере потенциально, поскольку она сама стремится к этому) свободной

женщиной; то, что сам Ибсен называл «отсутствием цели в жизни», он ошибочно принимает за «чистейший скептицизм». В этом проявляется важное различие в их драматических методах: отсутствие цели в жизни – это драматическая проблема, которая касается самой основы взаимоотношений человека и его среды; разумная воля не может уйти от действительности, она должна обрести цель или погибнуть. С другой стороны, чистейший скептицизм представляет собой абстрактное свойство сознания, он лишен какого бы то «ки было значения до тех стар, пока не войдет в соприкосновение с миром реальной действительности. В «Кандиде» (1895) Шоу создает первый из своих замечательных женских образов. Ибсеновским женщинам (как говорит сам Ибсен в своих записных книжках) «не дают следовать их наклонностям, они лишены естественных прав, озлоблены». Кандида, подобно всем героиням Шоу, подлинно свободна; она не только вольна следовать своим наклонностям, но и обладает инстинктивной правильностью суждения и чувства, помогающей ей найти верное решение проблем, с которыми она сталкивается. Поставленная перед необходимостью выбирать между двумя мужчинами, Кандида выбирает своего мужа, потому что ему она нужнее. Любопытно, однако, что ее выбор, хотя он, возможно, и не основывался на «подчинении каким-либо правилам или идеалам», тем не менее оказался вполне соответствующим требованиям строгой морали.

В «Человеке и сверхчеловеке» (1903) Анна Уайтфилд права в своей биологической тяге к человеку, которого она избрала; между ее волей и миром, в котором она живет, нет непреодолимого препятствия. В отличие от Хильды в «Строителе Сольнесе» она не «хищная птица», потому что свободна подчинять обстоятельства своей воле и осуществлять свои желания в рамках общества.

Жизненность ранних пьес Шоу объясняется свойственной ему уже тогда глубокой верой в историческое призвание театра – отражать борьбу человека против «фактов и законов» окружающей его среды. Интерес к социальным факторам не помешал ему следовать законам драмы. Наоборот, его критические труды девяностых годов богато насыщены подробными техническими наблюдениями. Он не признавал абстрактного театра; он знал, что драматический конфликт должен быть эмоциональным и жизненным. В 1898 году он писал о мелодрамах того периода: «Все-таки эти партизанствующие мелодраматурги обладают воображением, вкусом к жизни, горячей кровью; и эти достоинства, внезапно утвердившиеся в нашем немощном театре, производят впечатление стакана крепкого пунша после потерявшего вкус чая, долитого в пятидесятый раз». Это высказывание с равным основанием можно отнести к бойким и полным действия драмам двадцатых и тридцатых годов нашего столетия – таким, как «Бродвей», «Заглавный лист», «Чикаго» и многие другие.

Шоу говорил о Джемсе Барри: «Он явно не чувствует вал человеческого характер; зато он остро ощущал человеческие качества... Он ничтоже сумняшея верит, поскольку этого ждет от него зритель, что одно приятное качество подразумевает все приятные качества, а одно отвратительное качество – все отвратительные качества». В этих словах раскрывается вся суть слабости Барри, как драматурга. В них же раскрывается глазная слабость метода обрисовки образа в современном театре. Характер можно понять лишь через действенное взаимоотношение его с окружающим миром. Оторванный же от среды, характер становится просто качеством или сочетанием качеств, подразумевающих все остальные.

В этом – главный недостаток Шоу. Сознвая слабость Барри, он не сумел понять, что сам тоже показы вал только качества.

В своем толковании человеческого характера Шоу исходил из того, что лучшие свойства человеческой природы должны в конечном счете восторжествовать над окружающей средой. Выражаясь языком философии, лучшие свойства человеческой природы соответствуют этическим императивам Канта или предсуществующим категориям Гегеля. Мы уже видели, что оба эти философа выводили свою концепцию абсолютной истины из современных им социальных и этических норм. Лучшие свойства человеческой природы, по Шоу, выдвигаемые им в качестве императивных, – это свойства, которыми обладает английская буржуазия. Он пытается показать нам эти свойства в столкновении с окружающей средой. Но они сами явились порождением среды; изменение в среде может осуществиться лишь одновременно с изменениями принятых норм поведения. Таким образом, Шоу оказывается перед дилеммой: символ веры английской буржуазии – это вера в свою способность подчинить себе окружающую среду и в конечном совершенствовании человеческой природы в духе буржуазных норм. Шоу разделяет

эту веру; в то же время он понимает, что его среда переживает состояние безнадежного упадка. Шоу неоднократно бичевал нелепости английской социальной системы; он едко высмеивал тех, кто терпит эти нелепости. Однако самое революционное требование Шоу сводилось к тому, чтобы эти люди были верны самим себе, чтобы они вернулись к тем этическим императивам, которые сами же создали.

Этим объясняется постепенное ослабление драматического конфликта в последующих пьесах Шоу, растущая нехватка «воображения, вкуса к жизни, горячей крови». Шоу исходит из того, что его герои в состоянии изменить окружающую среду, если будет разбужена их разумная воля. Поэтому-то он и показывает, как они что-то обсуждают, предполагают, обмениваются мнениями о возможных переменах, которые так и не происходят. Тем самым чистый диалог и вытекающее из него отрицание действия становятся неизбежными. Нет ни грана истины в утверждении, что бесконечные разговоры Шоу нужны для объяснения сложных идей. Наоборот, эти разговоры только затуманивают самые простые идеи. Герои говорят о чем придется, скрывая свою неспособность разговаривать или действовать с определенной целью. Уживающиеся бок о бок противоречивые идеи в пьесах и статьях Шоу объясняются противоречиями в его собственных взглядах: он нападает на условности, и в то же время требует от людей подчинения еще большим условностям; он ниспровергает идеалы и в то же время позволяет себе увлекаться чистейшим идеализмом.

В позднейших пьесах Шоу разрыв между характером и действительностью увеличивается. Все более расплывчатая техника отражает все возрастающую расплывчатость социального мировоззрения. Одновременно автор теряет интерес к драматической теории: предисловия все больше заполняются рассуждениями на общие темы. Обычный дуализм современного сознания выступает все отчетливее. На первый план выдвигается алогичное поведение; поступками героев движут прихоти; логику вытесняет непосредственный импульс. В то же время автор указывает на возможность существования окончательного решения, лежащего за пределами логики; индивидуальная воля должна раствориться в воле к жизни, жизненной силе.

Пер Гюнт просил Сфинкса загадать ему загадку, и ему ответил безумный немецкий профессор. В «Цезаре и Клеопатре» (1899) Цезарь обращается к Сфинксу и находит непостижимую женщину-ребенка Клеопатру. Первый период творчества Шоу заканчивается созданием в 1903 году «Человека и сверхчеловека». Женские образы в произведениях этого периода свидетельствуют об изменении взглядов писателя. Серьезная простота Кандиды интуитивна, но эту простоту отличает и интеллектуальность. Клеопатра изображена ребенком, однако весьма знаменательно, что Шоу, вложив в этот образ ребячливость и хитрость, считает их общеженскими чертами. В «Человеке и сверхчеловеке» перед нами результаты такого толкования: Анна Уайтфилд мыслит физиологически; преследуя Джека Таннера, она подчиняется велениям «крови и нервов».

В «Человеке и сверхчеловеке» мы обнаруживаем также начало распада техники. Шоу говорит, (что третий акт этой пьесы, «каким бы фантастическим ни показалось его легендарное обрамление, представляет собой тщательно продуманную попытку написать новую книгу Бытия для Библии эволюционистов». Третий акт он называет также обсуждением «достоинств рая, ада и будущего мира. Обсуждение это продолжается более часа, так как участникам, у которых в запасе вечность, незачем торопиться». Интерес, проявляемый Шоу к человеческой душе, заставляет его забыть основы драматического конфликта.

«Вступление в брак» (1908) представляет собой прагматическое обсуждение практических проблем брака; с точки зрения формы – это сплошные диалоги без малейшего намека на конфликт между индивидуумами и окружающей их средой.

Пьесы нескольких последующих лет более условны по форме: «Первая пьеса Фанни», «Андрокл и лев», «Пигмалион», «Екатерина Великая». Социальное содержание этих пьес также отличается большей условностью и указывает, что автор начинает принимать современный мир. Драматический конфликт четко выражен, но ему недостает глубины.

Мировая война вдребезги разбила иллюзии Шоу, заставила его пересмотреть принципы человеческого поведения, которые он считал за нечто само собой разумеющееся, и вдохнула в него новые творческие силы. В «Доме, где разбиваются сердца» (1919) он признает крушение своего мира и с горьким мужеством принимает «железный строй фактов». Но в пьесе «Назад к Мафусаилу»

(1921) он вновь возвращается к точному повторению идеи «Человека и сверхчеловека» (в бесконечных рассуждениях о философии эволюции в третьем акте), высказанной за восемнадцать лет до этого: весь исторический процесс предстает не как конфликт между человеческой волей и железными законами окружающего мира, а как постепенное раскрытие человеческого духа; эволюция – бессознательный процесс; жизненная сила движется к будущему, в котором действие и свершения уже не обязательны; будущее, каким видит его Шоу, воплощает идею Шопенгауэра – счастье в отрицании воли, в пассивном созерцании истины и красоты. В «Святой Жанне» (1923) женщина-дита бесхитростна, она – носительница божественного вдохновения и не поддается прагматической рассудочности тех, кто верит в мирской опыт. В этой пьесе «старое протестантское право личного мнения» сливается с чистотой и глубиной интуиции Жанны. Подобно Перу Гюнту, Шоу возвращается к идее женщины-символа.

Начиная с этого момента, разрыв с реальностью неизбежно ускоряется, убыстряется и распад техники. В пьесах «Слишком хорошо, чтобы быть правдой», «Простак с Нежданных островов» структура действия совершенно прагматична; герои следуют своим прихотям, отсутствует какая бы то ни была система причинности, кроме мгновенных импульсов. В этих пьесах Шоу впервые принимает мистицизм, не в виде эволюционной жизненной силы, а как непосредственный иррациональный путь к спасению. Отрицание воли теперь уже не дело будущего; человеческая воля бездействует сейчас; усилия человека не могут спасти его, потому что они бесцельны; он больше не может доверять даже своему инстинкту; человек в буквальном смысле слова простак, заблудившийся на Нежданных островах; его единственная надежда – в детской вере, в эмоциональном отрицании реального мира.

Крайняя смятенность последних пьес Шоу отнюдь не характерна для современного театра. Однако основные тенденции, приведшие к этой смятенности, проявляются в огромном большинстве современных пьес. Многие уроки Ибсена современный драматург воспринял так, как воспринимал их Шоу. Современный драматург восхищается целенаправленной техникой Ибсена, его социальным анализом, методом обрисовки образов. Но все это претерпевает у него те же изменения, что и у Шоу: техника теряет насыщенность, развитие действия разбавляется всевозможными рассуждениями на общие темы; и то же самое время конкретный социальный смысл заменяется абстрактными и социальными представлениями. (Вместо отображения взаимосвязи между социальными причинами и следствием в действии мы сталкиваемся с репортажем, включающим оторванные от событий наблюдения социального и этического характера. Вместо ибсеновского анализа разумной воли нам представляют характер как набор отдельных качеств.

Глава четвертая КРИТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Прежде чем перейти к более подробному изучению современного театра, следует рассмотреть общее направление теории драмы. Критическая мысль XX столетия не создала ничего равного по силе и точности критическим произведениям Шоу, написанным в девяностых годах. В общем современная критика исходит из мысли, что драма изучает свойства человеческого характера. Эти свойства являются самодовлеющими и представляют собой единственную движущую силу драматического конфликта. Среда выступает в роли фона, на котором проявляются эти свойства. Человек – это ступок качеств, по своей природе скорее интуитивных, нежели рациональных. Мастерство драматурга также интуитивно и дает ему способность интуитивно проникать вглубь человеческого характера. Наиболее высокими духовными качествами человека являются те, которые позволяют ему максимально подняться над средой. Великий художник показывает нам людей, чувства которых вечны.

На протяжении всего развития современной критической мысли мы сталкиваемся с различными формами этой теории – она нашла свое выражение также в практических методах и системах. Наиболее творческим воплощением этой теории является система Станиславского. Б. Е. Захава говорит, что «все свои усилия, все искусство театр Станиславского обратил на внутреннюю жизнь героев, на психологическую, субъективную сторону их поведения. Душа героя, внутренний мир, его психика, «внутренний опыт», «духовная сущность» –

вот что поглотило помыслы актеров и постановщиков этого театра... Актер в таком театре равнодушен к обстоятельствам, в которых проявляется его чувство». Цель искусства – «идеалистический индивидуализм, рассматривающий человеческую психику как изолированную и самодовлеющую величину; «общечеловеческая» мораль, как этический фундамент, на котором зиждется характер». Захава отмечает влияние философии Бергсона на теорию Станиславского.

И тем не менее Станиславский добился огромных успехов в развитии «Натурально-психологической» актерской техники. Это объясняется тем, что его действительная система раскрытия «духовной сущности» героев не была интуитивной или «духовной», она базировалась на научном экспериментировании и анализе. На практике Станиславский пришел к выводу, что «работать над ролью значит стремиться к взаимосвязи». То есть актер должен найти точку соприкосновения своих субъективных чувств с объективным опытом. Как говорит Захава, Станиславский также открыл, что «чувство не возникнет из самого себя; чем больше актер приказывает себе или умоляет себя зарыдать, тем меньше вероятности, что он совершит желаемое. Чувство должно увлечь». Он считает, что приманка для чувства – это мысль, а ловушка – игра. «Не ждите чувства – действуйте сразу. Чувства рождаются в процессе выполнения действий. Если же на пути к удовлетворению нашей воли встречается какое-нибудь препятствие, рождается отрицательное чувство (страдание)... Не заказывай себе чувства, забудь о нем совершенно».

Таким образом, чувство превращается в лишенную смысла абстракцию, а ядром творчества Станиславского становится анализ разумной воли. Взаимосвязь, определяющая чувство, – это понимание актером окружающей действительности; актер должен мыслить, и то, о чем он мыслит, есть действительность, которая его окружает; понимание актером необходимости вызывает действие, которое представляет собой волевой акт.

Метод Станиславского складывался главным образом в связи с постановкой пьес Чехова на сцене Московского Художественного театра. Чеховские пьесы послужили своего рода лабораторией, в которой экспериментировал Станиславский. Чехов в своих пьесах показал трагическую тщету и бессмысленность существования русской интеллигенции на стыке двух веков; действие их кажется бессодержательным; неврастеничная напряженность ибсеновских героев, казалось, сменилась неврастеничной вялостью. Но сила Чехова заключается в точности, с которой он вскрывает социальные корни этой вялости. Могут сказать, что Чехова скорее занимают человеческие характеры, нежели общество в целом. Однако его интерес к характеру – это интерес к тому, как он проявляется. Трудно найти драматурга, который был бы так равнодушен к свойствам характера и проявлял так мало уважения к духовной сущности личности. Изучая болезнь воли, Чехов исследует суть этой болезни; подобно тому как врач изучает пониженную деятельность каких-то органов пациента, так и Чехов изучал пониженную деятельность воли. Подобно тому как врач должен обнаружить причины физического недомогания, так и Чехов ищет социальные причины психического недомогания.

Поэтому разговоры в пьесах Чехова никогда не становятся рассуждениями в стиле Шоу. Герои Шоу обсуждают социальную систему; герои Чехова – это сама социальная система. Как и персонажи Шоу, они почти неспособны к действию. Однако драматург проникает в разумную волю героев, показывая причины, переживания и внешние влияния, которые обуславливают их пассивность. О прошлой жизни героев рассказывается очень подробно. Мы отчетливо видим, насколько они осознают свое положение и в чем их больная воля ищет исцеления. Епиходов в «Вишневом саде» говорит: «Я – развитый человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне али застрелиться, собственно говоря. Но тем не менее, я всегда ношу при себе револьвер. Вот он».

Все герои «Вишневого сада» показаны в попытках найти выражение своей воле. Их трагедия – в несоответствии их поступков требованиям суровой окружающей среды. Раневская считает деньги в кошельке: «Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (уронила портмоне, рассыпала золотые, ей досадно). Ну, посыпались!» Когда появляется слетка пьяный прохожий, она поспешно

отдает ему оставшиеся деньги. Чехов объективно раскрыл внутреннюю бессодержательность Раневской и точно указал, в какой степени она способна проявить разумную волю.

По своему умению объективно раскрыть социальное значение настроений и чувств Чехов напоминает Пруста. Оба писателя показывают, что исключительные эмоции и восприимчивость не стоят над окружающей средой, но что именно окружающая среда породила эти эмоции и восприимчивость, являющиеся продуктом исключительной неприспособленности к среде.

Чехов дал Станиславскому идеальный материал для психологического исследования; творческое толкование чеховских образов в идеалистическом или субъективном плане было невозможно. Автор настолько конкретно указывает социальные корни характера, что дает широкие возможности для анализа взаимоотношений между характером и событиями. Станиславский обладал щепетильной честностью великого художника. Тщательно анализируя и сопоставляя полученные в процессе режиссерской работы факты, он сумел вывести ряд основных принципов актерского мастерства. Однако каждый шаг этого процесса уводил его все дальше от эстетического субъективизма, с которого он начал. Не сумев разрешить это противоречие, Станиславский не сумел создать единой концепции теории и практики своего искусства. Разрыв между теорией и практикой, между эстетической целью и практическим результатом неуклонно увеличивался. Это с особой очевидностью проявляется в современном применении «натурально-психологического» метода. На практике этот метод характеризуется все большей узостью и ограниченностью воображения; раскрытие образа сводится к накоплению фактических деталей; эти детали постепенно приобретают скорее иллюстративный, чем динамический характер; поскольку накопление второстепенных фактических деталей не дает возможности раскрыть «духовную сущность» характера, делается вывод, что внутренняя жизнь персонажа превосходит совокупность его поступков и понять ее можно только при помощи эстетической интуиции.

Методы Чехова и Станиславского как в литературе, так и в режиссуре сохраняли свое значение лишь для ограниченного круга общественных взаимоотношений. Художественный метод Чехова служил отражению жизни определенной части русской буржуазии; чеховский подробный анализ позволял обнаружить возможности действия, скрытые и незавершенные действия людей, существование которых в значительной степени стало «негативным». Современная американская и английская драма имеет дело с совершенно иным обществом, с миром сложных эмоций и лихорадочных противоречий. Когда современный драматург пытается изобразить этот мир через второстепенные события и нюансы, он скорее затемняет суть действия. Это особенно верно в тех случаях, когда простое нагромождение второстепенных событий используется для раскрытия свойств характера, которые никак не связаны с окружающей средой (примером такой тенденции может служить «Жена Крэга» Джорджа Келли). Мир незначительных подробностей может быть столь же нереален, как и мир бесконечных туманных стремлений.

Основное развитие драматургической мысли XX столетия идет по среднему пути между «натурализмом» Чехова и абстрактным толкованием характера, свойственным Шоу. Этому консервативному среднему пути следовал Джон Голсуорси и как драматург и как критик. Голсуорси утверждал, что единственной целью драматического искусства является изображение характера: «Драматург, который подгоняет характеры к сюжету пьесы, вместо того чтобы строить сюжет на характерах, повинен в смертном грехе». (В выдвижении характера на первый план Голсуорси уподобляется Шоу; это идет от его веры в незыблемость и окончательность этических норм, признанных его классом и эпохой. Однако пьесы Голсуорси построены цельно и экономично; это – результат цельности и четкости его взглядов; он пребывает в безмятежном неведении о противоречиях, раскрытых Ибсеном и другими драматургами. Действия героев Голсуорси прямолинейны, потому что автор не видит препятствий, мешающих проявлению воли или парализующих ее.

Большинство критиков считает пьесы Голсуорси замечательными образцами непредубежденного наблюдения. Клейтон Гамилтон говорит «об олимпийском беспристрастии Голсуорси при подходе к социальной теме – о богоподобном отсутствии личных симпатий к своим героям». Вышесказанное просто означает, что Голсуорси честно отражал предубеждения собственного класса, а его критики разделяют эти предубеждения и спешат признать, что «олимпийское

беспристрастие» выступает на стороне их собственного социального мировоззрения. Барретт Кларк превозносит «Борьбу» за ее беспристрастность: «На протяжении первой сцены второго акта характеры героев раскрываются с изумительной ясностью и непредубежденностью. Если бедняки страдают, это в какой-то степени объясняется их собственной гордыней и упрямством». Идея Голсуорси в «Борьбе» сводится к тому, что конфликт между предпринимателями и рабочими можно и должно разрешить посредством доброй воли и готовности к полюбовному соглашению; обе стороны повинны в том, что не сумели проявить эти качества. Забастовка привела к бессмысленным потерям, причина которых – не социальные условия, а человеческое упрямство. Это со всей очевидностью вытекает из заключительных строк:

«Х а р н е с с. Погибла женщина, и два прекрасных человека сломлены. Тенч (глядя на него, с неожиданным волнением). Вы знаете, сэръ, – эти условия, они точь-в-точь как те, что мы с вами составили и предложили обеим сторонам еще до того, как началась борьба? Для чего все это?

Харнесс (медленно и угрюмо). Вот это-то и забавно».

В «Добродетели» Голсуорси превозносит справедливость и благородство аристократического кастового чувства, обратившегося против еврея де Левиса. Де Левис несправедливо обвинен в краже, общество отвернулось от него; но в последнем акте, когда обнаружен истинный виновник, вопрос с де Левисом разрешается чисто юридически; заключительная же и наиболее волнующая сцена пьесы происходит между виновником Дэнси и его женой Изабель; эта сцена показывает благородство его побуждений и глубину страданий. О де Левисе просто забывают, в то время как Дэнси кончает самоубийством, чтобы избежать бесчестия.

Среди бурь и потрясений современности Голсуорси обращается к устойчивой системе собственности, характеризовавшей викторианскую эпоху. Ясность и композиционная сухость пьес Голсуорси вытекают из самых глубин его консерватизма. Действие его пьес отличается целеустремленностью; в них нет незавершенных линий и нерешенных проблем. Автор тщательно избегает ярких деталей и эмоциональных эксцессов. Уильям Арчер, говоря о Голсуорси, отмечает, что «даже самые невинные приемы эмфатического усиления представляются ему ловушками дьявола».

Творчество Голсуорси представляет собой наиболее зрелое выражение основной тенденции в драматической теории и практике на протяжении двух первых десятилетий XX века: наиболее консервативная драма, характеризующаяся традиционностью принципов и сухостью техники. Но поскольку драматический конфликт социален и по своему происхождению и по содержанию, стало значительно труднее раскрывать этот конфликт в формах уже не соответствующих современной реальности. Попытка создать новые принципы драматургии привела к разному роду хаотическим экспериментам. Большинство подобных начинаний страдало недостатком ясности, в них проявлялось стремление изменить основы театра путем своеобразной «дворцовой революции» – ввести новые направления в декретной форме, а не исходя из требований и нужд эпохи.

Экспрессионизм – это общий термин, охватывающий множество экспериментальных течений. Техническую сторону экспрессионизма Барретт Кларк определил следующим образом: «Недостаточно отображать то, что кажется действительными словами и поступками А; его мысли, подсознание, поступки совокупно представлены при помощи символической речи или действия, которым способствуют декорации или освещение». Это указывает на несомненный неоромантический характер экспрессионизма. Общую тенденцию экспериментов последних лет отличает обращение к прошлому; в широком плане можно сказать, что все эти экспериментальные течения содержат элементы экспрессионизма, потому что в них проявляются черты, родственные романтизму начала XIX века; нравственная свобода, социальная справедливость, эмоциональное освобождение рассматриваются не как проблемы приспособления индивидуума к среде, а как видения неповторимой души. В более субъективных экспрессионистских пьесах символы заменяют действие – душа человека XX столетия эмоциональна, неразумна, неврастенична, поглощена сама собой.

Однако экспрессионизм содержит и прогрессивные моменты – страстное утверждение человеческой воли, открытое стремление найти более обоснованные этические нормы, протест против гнета социальных законов.

Экспрессионисты не раз вновь открывали реальный мир, порой обогащая театр новой радостью и искренностью. Техника экспрессионизма отражает хаос бунта, лишенного ясной цели. В большинстве случаев построение таких пьес отличается рыхлостью, в основе их лежит прагматическая рассудочность, вместо развивающегося действия – алогичное поведение, вместо рациональных поступков – символизированные «настроения». Но тут экспрессионист оказывается перед трудным выбором: отказавшись от падежных условностей салонной пьесы, которая представляет собой принятую форму прагматической рассудочности, он приходит к выводу, что должен отбросить даже подобие логики или пробиваться к более широкой закономерности, выходящей за пределы характеров и эпизодов, которыми он ограничивается. В первом случае экспрессионистские символы приобретают психопатически личный оттенок или становятся нелепо необъятными (например, в «Он» Каммингса или в «По ту сторону» Уолтера Хазенклевера). Второй путь приводит к новому анализу экспрессионистских символов; символ не может уже оставаться расплывчатым, он должен проявиться в категориях реальности; он должен воплотить действительные взаимоотношения между человеком и познаваемыми социальными силами.

Принятие О'Нейлом свободной техники явилось результатом бунта против действительности, который при вел его к мистицизму, что в свою очередь вернуло его к тяжеловесной, но традиционной технике. Другие писатели (в особенности Эрнст Толлер и Бертольт Брехт в Германии) развивали метод экспрессионизма в направлении все большего углубления социального анализа. Подобный же бунт, несколько смешанного характера, лишенный ясной цели, имел место в сфере сценического истолкования драмы. Главная заслуга в создании подлинного искусства режиссуры принадлежит Адольфу Аппиа и Эдварду Гордону Крэггу. Разработанные ими приемы не только изменили внешний вид сцены, но и способствовали соответствующим переменам в жизни самого театра. Актер, игравший среди грубо размалеванных декораций XIX века, неизбежно подпадал под влияние этого фона; декорация – это непосредственное окружение актеров; при исполнении той или иной роли их сознание и воля обусловлены этим окружением. Создав мир света и тени, объемных масс и цельных струк турных форм, Аппиа и Крэг как бы наделили актера но вой индивидуальностью. Однако их попытка освободить актера оказалась безуспешной, потому что свобода, которой они требовали, – это эстетическая свобода, лишенная драматического смысла. Новая индивидуальность актера – это неповторимая душа, мягко освещенная и проецируемая на фоне прекрасных абстракций. Для Крэга искусство – категорический императив; актер, то крайней мере в потенции, – тот цельный человек, который может подняться над окружающим миром благодаря неповторимости своего дарования.

Запутанность эстетических воззрений Крэга сделала его судьбу трагической и в то же время величественной. Цельность Крэга вела его по пути упорной борьбы за живой театр. Его эстетические взгляды сродни эстетическим взглядам Станиславского, но ему недостает научной непредубежденности Станиславского. Он был не в состоянии понять силы, мешавшие осуществлению его пели, – и в себе самом и в окружающем мире. Постановки Крэга остаются мрачными и абстрактными, в них нет того, что Фрейтаг называл «социальными извращениями реальной жизни». Крэг никогда не был метафизиком; он сознавал, что театр неотделим от физического действия, поэтому он стремился к эстетической реальности; он пытался выделить красоту как независимое явление. Поскольку эта задача неосуществима, он стал рассматривать красоту как эмоциональное ощущение. В 1911 году Крэг писал: «Прекрасное и Ужасное. Что есть что – никогда не будет передано словами». Можно было предположить, что Крэг сделает и следующий шаг – признает «Прекрасное и Ужасное» мистической заменой действия. Но всепоглощающая и вполне конкретная любовь к театру удержала его от ухода в мистицизм. В 1935 году он по-прежнему неустрашимо борется за «единственно истинный и здоровый театр», который ему по-прежнему представляется «театром, где властвует природа, передающая жизнь через истинного и благородного художника». Мечты его так и остаются мечтами, но, глядя на Россию, он видит, что там эти меч ты стремятся воплотить в жизни. «Русский театр, – говорит Крэг, – по-видимому, на много лет опередил все остальные театры мира. Это – единственный театр, который не отворачивается от искусства и прогресса». Многие постановочные идеи Крэга были приняты современным театром. Поскольку эти идеи не затрагивают

корней драматических проблем, они не принесли истины и исцеления больному театру. Однако они обогатили сцену, открыли до сих пор не использованные возможности. Американские постановщики тратят массу технических средств и фантазии, обслуживая ретроспективный романтизм и старомодные иллюзии. Когда эти таланты будут обращены на действительно творческие проблемы – на изображение мира людей и явлений во всей его красоте и мощи, – тогда театр снова оживет.

В то время как деятели театра предпринимали сумбурные попытки экспериментирования и преобразований, драматическая теория удивительным образом оставалась в стороне, принимая положение в театре как нечто неизбежное и не выражая ни страхов, ни надежд относительно путей развития театрального искусства. Современная критика в значительной степени прагматична – иначе говоря, она в значительной степени не критична. Прагматический метод заранее исключает исторические или современные параллели. Критик может обладать академическими представлениями о традициях сцены, но он не в состоянии рассматривать возможности современной драмы в свете этих традиций. Его интересует только то, что есть. Он лишь регистрирует впечатление, вызванное произведением искусства; пока он остается на позициях прагматизма, от него нельзя ожидать суждений о мастерстве или этической цели. Это те вопросы, которые, как часто отмечает подобный критик, способно разрешить лишь время. Критик, видимо, имеет в виду определенный отрезок времени, а не «чистую протяженность», о которой говорил Бергсон. Если искусство на самом деле можно постигнуть в пределах ограниченного времени, то, казалось бы, лучше всего это можно сделать путем исторического исследования его развития. Но мы находим, что представление критика об историческом процессе также прагматично: время проверяет постоянство впечатления, производимого данным произведением искусства; это просто-напросто расширенное первое впечатление, образующее поток впечатлений, которые показывают, что данное произведение сохраняет свою притягательную силу. Таков прагматический критерий ценности произведения; однако истинная ценность, согласно принятому утверждению современной критики, существует вне времени; она лежит в мире «чистой протяженности». А это, разумеется, уже вне компетенции нашего критика.

Многие более мыслящие современные критики пытаются создать систему эстетических стандартов, откровенно обращаясь к идеалам прошлого века. (Взгляды Джозефа Вуда "Круча и Старка Юнга вполне сравнимы со взглядами Шлегеля и Кольриджа, высказанными сто лет тому назад. Подобно этим критикам, они в своем подходе забывают о специфике данного искусства; они с сочувствием относятся к социально направленному искусству, но считают, что задача художника – раскрыть вечные стремления, скрывающиеся за конкретным социальным содержанием.

У этих авторов мы наблюдаем склонность к умеренному и сдержанному отрицанию реальности в сочетании со многими элементами культуры и либерализма, сохраняющими еще свое значение. Однако всепоглощающее стремление к вечным категориям и смутная ненависть к веку машин заставили многих современных мыслителей занять куда (более крайние позиции. Джон Мэйсфилд считает, что «вершина трагедии – в видении сердца жизни», которое «может привести массу к страстному пониманию возвышенных и вечных явлений». Это не что иное, как отголосок метерлинковского «стремления души к собственной красоте и истине». Но Мэйсфилд прибавляет к этому и новый фактор – идею насилия: «Лишь агония и экстаз ужасных деяний могут обнажить сердце жизни. Зрелище агонии, духовной схватки, ведущейся уже за пределами умирающей личности, возвышает и очищает». В том же направлении идет Людвиг Левисон, для которого эмоция – самоцель. Он жалуется, что «современную трагедию не интересует праведное и неправедное отмщение, которое и в том и в другом случае, взятое в абсолютной форме, является чистой фикцией, порожденной нашим глубоко укоренившимся стремлением к превосходству и насилию». Шпенглеровский мистицизм принимает более практическую форму в воззрениях Джорджа Джина Натана. Натан считает искусство эмоциональным ощущением, которое дано изведать лишь немногим избранным. Он насмехается над вкусами толпы; он говорит о современном театре с грубым цинизмом. По его мнению, сущность искусства иррациональна: «Всякое искусство, по сути дела, не только наносит оскорбление интеллекту – оно расчетливо плкнет в глаза этому интеллекту... Ничто так не разрушает театр, как твердая логика» .

Цинизм Натана сменяется сентиментальностью, когда он говорит о красоте истинного искусства: «Великая драма – это радуга, рождающаяся, когда солнце размышления и понимания вновь улыбнется интеллекту и чувству, которые эта драма ранее поразила вспышками блистающей молнии и оросила потоками сверкающих слез. Великая драма, точно так же как великие люди, всегда чуть-чуть печальна» .

Со вздохом облегчения мы покидаем этот мир сентиментов и нелепостей и переходим к более здравому об суждению специфики театра. Современные исследования драмы резко делятся на эстетическую критику общего характера и работы, разбирающие проблемы мастерства. Это разделение представляется неудовлетворительным: общая критика становится собранием случайных впечатлений или метафизических взглядов; в то же самое время анализ специфики искусства сужается, отрываясь от культуры в целом.

Современные исследования по специфике театра обходятся без широких теоретических основ или исторической перспективы. Джордж Пирс Бэйкер начинает свою «Драматическую технику» с утверждения, что «в этой работе не рассматриваются теории о том, чем могла бы или должна была бы быть современная драма или драма будущего. Цель книги – разобрать наиболее известные драматические произведения, созданные людьми крайне индивидуальных дарований в различных странах и в разные эпохи». В своей книге Бэйкер не проводит никакого различия между этими эпохами: конечная истина искусства заключается в «крайне индивидуальных дарованиях», которые не поддаются анализу. Мерило драматического произведения, согласно Бэйкеру, всегда прагматично – это способность вызывать «ответную эмоцию». О более глубоких критериях он говорит только, что «постоянное значение пьесы основывается, однако, на искусстве обрисовки характеров» .

Брэндер Мэтьюз отмечает: «Правила, устанавливаемые теоретиками театра опытным путем или произвольно, есть не что иное, как попытки ощупью найти вечные принципы, которые мы в состоянии постичь лишь приблизительно и которые живут в страстях и склонностях рода человеческого» . Если это верно, то можно резонно ожидать, что этот теоретик, по крайней мере, попытается дать анализ драматических 'Правил с точки зрения человеческих страстей и склонностей. Мэтьюз таких попыток не делает, ибо он считает, что эти принципы неизменны и их незачем обсуждать. Его больше интересует история театра, нежели современная драматургия. Точка зрения Мэтьюза скорее ретроспективна, чем прагматична; он напоминает Фрейтага – и определенностью своих взглядов на технику драмы и тем, что для него красота тоже неотделима от этического предназначения и благородства души. Рассматривая историю драмы, он совершенно не касается социальных факторов, если не считать отдельных упоминаний об ужасных беспорядках или распушенности нравов.

Уильям Арчер страстно отрицает существование в искусстве основных принципов: «Единственно возможное определение «драматического» сводится к следующему: драматическим будет любое изображение выдуманных героев, которое способно вызвать интерес у сред него зрителя... Любая дальнейшая попытка ограничить содержание термина «драматический» означает просто-напросто, что такая-то форма изображения признается неинтересной для зрителя, а это всегда можно опровергнуть на опыте. Все, что я сказал о «драматическом» и «не драматическом», надо понимать следующим образом: «Установлено, что такие-то формы и приемы нравились зрителям и, вероятно, будут нравиться и впредь. Они, так сказать, безопаснее и легче, чем другие формы и приемы». Это высказывание, как и всякое прагматическое рассуждение, требует принятия вытекающего из него не посредственного противоречия за абсолютное. Мы по опыту знаем, что третьесортный кинофильм может понравиться более широкой средней аудитории (если допустить, что вообще существует такое понятие, как средняя аудитория) и вызвать у нее больше восторга, чем пьеса Чехова. Приемы, использовавшиеся при создании кинофильма, вне всякого сомнения «безопаснее и легче», чем приемы Чехова. Строго говоря, не существует экспериментального способа сравнения двух произведений искусства; чтобы как-то их сравнить, надо «ограничить содержание термина «драматический»».

С практической точки зрения высказывания этих авторов о драме можно назвать скорее риторическими, нежели деловыми. Они рассматривают пьесу не как творческий процесс, который нужно исследовать, а как упражнение в композиции, которое можно (выполнить, руководствуясь некоторыми грамматическими и синтаксическими правилами. Бэйкер рассматривает «число и протяженность

актов», «приемы для достижения большей ясности, выразительности, движения» примерно так же, как это делается в учебниках по композиции. В том же духе рассматривает Арчер обычную композиционную структуру, «драматический образ», «любопытство и интерес».

Сознавая, что подобным риторическим формулировкам недостает точности, теоретики время от времени пытались создать практические системы драматургии, состоящие из жестких механических правил. Итальянский писатель Джорджи Польти решил без долгих околичностей свести драму к «тридцати шести драматическим ситуациям». Польти говорит, что начало этой теории положил в XVIII веке Карло Гоцци, а основывается она на «открытии, что в жизни существуют лишь тридцать шесть чувств». Самое интересное в этой теории то, что она ставит знак равенства между чувствами и ситуациями: вместо того чтобы попытаться дать классификацию типов действия, Польти преподносит нам примитивный каталог «алогичного поведения». Чувства, которые он отмечает, настолько неопределенны и противоречивы, что с тем же успехом можно было бы остановиться на шести или на тридцати тысячах. Среди тридцати шести видов, которые он отбирает, встречаются следующие: (№ 18) «невольные преступления из-за любви»; (№ 20) «самопожертвование ради идеала»; (№21) «самопожертвование ради близких»; (22) «всеобъемлющая жертва во имя страсти».

Гораздо более существенная попытка изучения архитектоники пьесы с чисто технической точки зрения была предпринята У. Т. Прайсом, труд которого дополнил и уточнил его ученик Артур Эдвин Кроус. Книга послед него «Драматургия, приносящая доход» — одна из самых дельных современных работ по драматической технике. Ценность работы в том, что в пределах поставленной им узкой задачи автор был строго логичен. Но это сухая логика, основанная на априорных правилах; это просто разработка того, что Арчер называет «обычной композиционной структурой».

Кроус считает, что теория, которая лежит в основе его книги, имеет решающее значение для искусства драматургии. Он всецело признает за Прайсом приоритет создания этой теории, называя его «одним из величайших теоретиков драмы, когда-либо живших на земле». Однако, обращаясь к работам Прайса, трудно понять, чем вызвана эта восторженная оценка. Его книги «Техника драмы» и «Анализ построения пьесы и драматические принципы» честны, длинные, добросовестны и необычайно скучны. Он утверждает, что пьеса — это теорема: «Теорема — это критерий построения... только этим путем можно достичь Единства». Прайс определяет теорему как «утверждение, требующее доказательства. Примером этого может послужить любая теорема Эвклида. Что и требовалось доказать... теорема есть наименьший общий знаменатель действия». Это, добавляет он, «краткое логическое утверждение или силлогизм того, что должно быть доказано всем действием пьесы».

Кроус трактует вышеупомянутую идею в основном так же, но в значительно менее напыщенном тоне. «Теорема — это микрокосм пьесы, и поэтому из нее можно вывести необходимые элементы». К «необходимым элементам» он относит три положения, на которые распадается теорема: условия действия, причины действия, результат действия. Его исследования закона конфликта весьма интересны, он придает особое значение тому, как завязывается конфликт; это важно потому, что «та сторона, которая вызывает конфликт, лишается сочувствия». Поэтому особо тщательно надо обдумывать характер «начального толчка».

В этом и заключается слабость его метода: как только (Кроус касается вопроса о сочувствии, он сталкивается с проблемами, выходящими за рамки его теории. Сразу же возникает необходимость исследовать нормы поведения, изменения этих норм и движение социальных сил, которые определяют эти нормы. Без такого анализа предложение исследовать «начальный толчок» остается пустой фразой. Кроус не дает удовлетворительного определения начала, развития или завершения драматического конфликта. Его концепция трех необходимых элементов весьма путанна: он не дает четкого разграничения между условиями действия и причинами действия. Анализируя «Ромео и Джульетту», он определяет условия действия следующим образом: Ромео и Джульетта, семьи которых разделяет смертельная вражда, встречаются и влюбляются друг в друга. Причина действия — их брак. Результат действия для зрителя неясен: окажется ли их союз счастливым и послужит ли он примирению их семей? Совершенно очевидно, что все три элемента теоремы здесь перепутаны: причина действия есть результат

условий; результат представляет собой вопрос, не проливающий никакого света на ход событий, которые разрешают данный вопрос.

В общем, подобной «эвклидовой теореме» свойственны определенные достоинства. Она обладает по крайней мере внешним сходством с системой тезиса, антитезиса и синтеза, которая лежит в основе диалектического процесса. Но суть диалектического метода – это изучение развития противоречий. Эвклидова теорема статична, и поэтому она не охватывает живого содержания пьесы. Попытка суммировать жизнь пьесы с помощью теоремы равносильна попытке суммировать жизнь чело века, заявив, что он безбожник и бьет свою жену. Эти сведения могут быть очень полезны; однако их полезность зависит от разнообразных условий и результатов. Чтобы понять простейшее человеческое действие, мы должны понять всю цепь социальной причинности, в которую оно входит.

Подчеркивая значение логики в построении пьесы, Прайс и Кроус делают полезное дело. Но они терпят неудачу, ибо исходят из предположения, что драматург мыслит абстрактно, что у него нет предубеждений и целей, и что тот материал, который он обрабатывает, также абстрактен и не связан с определенным временем и местом. Они принимают современный театр таким, каков он есть, и предлагают решения современных проблем; но, поскольку у современного драматурга логика отнюдь не Эвклидова, а приемы его целиком определяются его предубеждениями и чувствами, теория Прайса и Кроуса оказывается чрезвычайно оторванной от жизни и имеет лишь отдаленное отношение к практической работе драматурга.

Это возвращает нас к истине, провозглашенной Шоу в первые годы XX столетия: теперь, как и тогда, выдохшийся театр иррациональных чувств и ностальгических повторений может спасти лишь «новая постановка проблемы, опирающаяся на безжалостную логику и железный строй фактов». Критическая и теоретическая мысль не создала на протяжении XX столетия ничего значительного, потому что пренебрегала традиционным назначением драматического искусства. В тридцатые годы нашего века обострение социальных отношений привело к росту путаницы и неустойчивости в течениях буржуазного театра. В то же самое время театр всколыхнула новая волна социального сознания, решимости посвятить себя живому миру противоречий и перемен.

Многие критики считают это разрушительным процессом; для тех, кто манипулирует загадками и торгует пошлостью, мир иллюзий дороже мира реальности. Цепляясь за романтическую идею неповторимости художника, они не желают помнить, что эта идея зародилась в XIX веке, и утверждают, что выходить за пределы реальности – есть извечное назначение искусства. Вполне естественно, что они цепляются за эту идею – ведь это их средство приспособиться к окружающей среде. Искусство, черпающее свои конфликты из страстей и жизни живых людей, не просто вторгается в святую душу, которую лелеет критик: это искусство нарушает его взаимоотношения с окружающей средой, вынуждает его к переоценке социальных убеждений, на которых зиждутся эти взаимоотношения.

В статье «Что такое искусство» Лев Толстой писал: «Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны; а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам – чувству гордости, чувству половой похоти и тоски жизни». Толстой указывал на «обеднение содержания», которое является следствием этого измельчания чувства. Искусство, «имея в виду только малый круг людей, потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно... Становясь все более беднее и беднее содержанием и все непонятнее и непонятнее по форме, оно в последних своих произведениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства».

В «Индивидуализме старом и новом» Джон Дьюи пытается дать анализ взаимоотношений современного человека с окружающим его миром. Я считаю, что анализ этот несостоятелен вследствие порочности метода автора и отсутствия у него исторической перспективы. Однако в последних абзацах этой книги содержится весьма многозначительное утверждение, имеющее прямое отношение к современному театру: «Взаимосвязь событий и общество ваших современников», состоящее из движущихся и многочисленных групп, – единственный путь осуществления возможностей, заложенных в индивидуальности.

Психиатры показали, сколько сил и возможностей расточает напрасно индивидуум, уходя от реальности, замыкаясь в своем внутреннем мире. Имеется, однако, много утонченных форм такого ухода, и некоторые из них выросли в философские

системы и воспеваются современной литературой. «Тщетно, – говорил Эмерсон, – надеяться, что гений вновь явит свои чудеса в старых искусствах; ему свойствен инстинкт искать красоту и святость в новых и необходимых фактах – в полях, на дорогах, в мастерских и на фабриках. Чтобы добиться цельности своего «я», каждый из нас должен возделывать собственный сад. Но вокруг сада нет ограды: это не четко выделенный участок. Наш сад – это мир, который мы воспринимаем в свете своего мировоззрения» .

Глава пятая
ЮДЖИН О'НЕЙЛ

Творческий путь Юджина О'Нейла имеет особое значение – и благодаря бьющей через край силе и поэтическому богатству его ранних пьес и благодаря той путанице, которая делает вялыми и безжизненными его поздние произведения. В определенном смысле пример О'Нейла не типичен из-за его особого напряженного интереса к подсознательному и к судьбе человеческой души. Но это же объясняет особую роль его творчества: драматург раскрывает идеи, которые в своей самой крайней форме оказали большое влияние на современный театр. Социальное мировоззрение Шоу в основном опирается на либерализм эпохи, предшествующей 1914 году. Философия О'Нейла отражает период, последовавший за первой мировой войной. Поэтому он в значительной мере игнорирует роль разумной воли в драматическом конфликте. Это очень интересно с точки зрения техники драмы. О'Нейл упорно и страстно стремился воплотить подсознательные эмоции в драматической форме. Он не редко обращается к терминологии психоанализа, и эта терминология часто используется при рассмотрении его творчества. Однако психоанализ, как метод психологического исследования, не имеет отношения к пьесам О'Нейла. Его интерес к характеру скорее метафизичен, нежели психологичен. Он стремится к полному уходу от реального мира; он старается порвать с жизнью, создавая внутреннее царство, духовно и эмоционально независимое. Вступая во внутренний мир О'Нейла, критически его исследуя, мы оказываемся в очень знакомой обстановке. Философия О'Нейла – это повторение старых идей. Он следует по пути, указанному Фрейдом, по пути регресса, бегства в прошлое. В мировоззрении О'Нейла нет стройной системы; однако нетрудно проследить происхождение его идей и установить их общее направление. Его пьесы очень напоминают поздние пьесы Ибсена. Он неоднократно подчеркивает идею эмоции, как решающей силы. Но между ними есть и различие: в последней, наиболее мистической пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсен показывает нам мужчину и женщину, с несомненным мужеством идущих навстречу вселенной; их воля стала безличной, она несет в себе черты всеобщей воли; но мужчина и женщина по-прежнему вместе и по-прежнему полны решимости слить свою волю с всеобщей волей; они полны решимости взобраться «на самую вершину, сияющую в лучах восходящего солнца». Мистицизм О'Нейла этим не ограничивается. У О'Нейла нет ни одного произведения, в котором страстная любовь между мужчиной и женщиной изображалась бы как отношения созидательные или приносящие удовлетворение. Наиболее действенные эмоции в пьесах О'Нейла – это всегда чувство, связывающее отца и дочь, мать и сына. Он использует формулу Фрейда для того, чтобы сделать невозможной для своих героев сознательную борьбу с чувством. Их страсть по необходимости порочна, потому что она кровосмесительна; однако ее нельзя избежать, потому что она – условие их появления на свет. Образы О'Нейла эмоциональны, но чувства их бесплодны. В Ибсеновской пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Рубек и Ирена принимают двойственную вселенную с мужеством и пониманием. В поздних пьесах О'Нейла нет ни одного героя, обладающего каким-либо из этих качеств. Если для Ибсена эмоция – это средство спасения, то О'Нейл не видит спасения вне религии. В конце «Нескончаемых дней» Джон убивает свое неверующее «я»: «Жизнь торжествует, когда бог вновь дарует свою любовь». В других пьесах чувство показано, как разрушительное начало («Траур идет Электре») или как безумная борьба против власти машин (например, в «Динамо»). Сказанное выше дает нам лишь путаное представление о путанице в мировоззрении О'Нейла. Но мы можем разобраться в его мировоззрении, рассматривая его в точных категориях философии: мы начнем с психоанализа, где найдем Эдипов комплекс (и его разновидности) и подсознание. Их современная полунаучная форма не устраивает О'Нейла, поэтому он возвращается к более ранним

философским течениям. Эдипов комплекс превращается в универсальный психологический им пульс, который берет свое начало в учении Шопенгауэра и является основой материализма «крови и нервов» Золя. Подсознание становится «душой» раннего романтизма XIX века. В этом повторяется более ранний дуализм: «кровь и нервы» спорят с духовным «я», точно так же, как Бог и Дьявол спорили за душу Фауста. В свете мировоззрения своей эпохи Гёте ясно видел это столкновение двух сил: он принимал дуализм, он принимал гегелевскую абсолютную идею как удовлетворительное разрешение взаимоотношений человека и вселенной.

Но О'Нейл не может последовать примеру Гёте — это означало бы признание обеих сторон дуализма. О'Нейл во что бы то ни стало хочет вырваться из оков материального мира. И вот он снова обращается к еще более ранним формам философского мышления и снова сталкивается с противоречием. В своей крайней форме мистицизм О'Нейла отличается такой же окончательностью, как и мистицизм Хильдегарда из Бингена или Гуго из аббатства св. Виктора в XII веке или святой Терезы в XVI. Однако это не приносит О'Нейлу облегчения, по тому что в основе мистицизма тех времен лежат образ жизни и система мышления, которые современный челю век не в состоянии ни понять, ни усвоить. Поэтому О'Нейл возвращается к середине XVII столетия и соединяет собственный мистицизм с безличным и детерминистичным пантеизмом Спинозы. Это предел философской мысли О'Нейла, и ее наибольшим приближением к рациональной философии следует считать положения, на поминающие спинозианскую концепцию бога как единой субстанции, пронизывающей жизнь и природу: «Наши жизни — это просто странные темные интерлюдии в сияющем проявлении бога-отца». Однако О'Нейл не может остаться верным этой идее, потому что верность ей означала бы признание материального мира. Вышеприведенная цитата иллюстрирует эту трудность. «Наши жизни — темные интерлюдии»; «сияющее проявление» — вне нашей жизни. Таким образом, О'Нейл принимает частичный пантеизм (в самом этом термине уже содержится противоречие), всеобщность, из которой вселенная, как мы объективно понимаем ее, исключена. Так О'Нейл возвращается к Шопенгауэру, принимая самую крайнюю форму эмоционального пессимизма последнего. Этот круговорот идей характеризуется дуализмом прагматизма и мистицизма. С точки зрения действия это означает соединение алогичного поведения с попыткой объяснить его, исходя из самых возвышенных словоизлияний о времени, пространстве и вечности. Культ возвышенного в современной литературе и драме непременно сопутствует отрицание норм разумного и ответственного поведения; это настолько неизбежно, что почти принимает форму математического уравнения: подчеркивание вечной красоты и истины прямо пропорционально необходимости оправдать поведение, которое следовало бы, собственно говоря, назвать получеловеческим — за его бессмысленность, жестокость и трусость. Герои О'Нейла не чувствуют никакой ответственности за свои поступки, так как они лишены разумной воли. Спиноза отвергал свободу воли, потому что он верил в разум и причинность, абсолютные по своей сущности. О'Нейл антиинтеллектуален, поэтому, отрицая волю и сознание, он оказывается в пустоте. Средневековые мистики верили в волю и до некоторой степени в сознание, как в средство приобщиться к богу. Всякий антиинтеллектуализм от Шопенгауэра до Уильяма Джемса начинается с отрицания сознания, но признания воли в форме интуиции и эмоционального побуждения. Этим отличаются и стихотворения в прозе Ницше и последние пьесы Ибсена. Прагматизм допустил идею воли (волю верить и ощущение воли, как один из аспектов непосредственного опыта), но настолько сузил функцию воли, что практически парализовал ее.

О'Нейл принимает «волю верить», но его мировоззрение исключает и волю и веру. В его пьесах жизненная сила не является частью жизни; даже эмоции отрицательны по своей природе, они зарождаются в сердце человека, чтобы погубить его. Представления О'Нейла и многих его современников о судьбе отличаются от всех представлений любого периода развития мировой литературы или театра. Во все предшествующие эпохи литературный или драматический герой проявлял свою волю, выступая против объективных сил. Современный рок — и в человеке и вне его; он парализует человеческий разум; сознание, воля, эмоции — злейшие враги человека. Не раз повторялось, что «тех, кого боги замыслили погубить, они вначале лишают разума». В этих словах — не отрицание воли, в них утверждение того, что воля человека — его единственное оружие в борьбе с враждебным миром. Боги не в состоянии одолеть человека, пока не лишат его

разума; он способен бороться, пока внешняя сила не уничтожит его сознания и не лишит его цели. Но для современного человека безумие – естественное состояние. Это не бедствие, которое обрушивается на человека и лишает его силы в решительный момент битвы (воля, сломленная обстоятельствами, – явление обычное в человеческой жизни); нет, это непрменная предпосылка, делающая бессмысленной самую битву, потому что даже желание сражаться – бесцельно. Если бы пьесы О'Нейла буквально следовали этим идеям, их вообще нельзя было бы назвать пьесами. Но в его произведениях чувствуются властная сила благородного ума и горячая искренность. Творческое сознание и воля автора вступают в противоречие с бесплодным умствованием, которое уничтожает и искусство и жизнь. Эта внутренняя борьба проявляется в его неоднократных попытках дать драматическое воплощение подсознательного. Это же определило его интерес к проблеме раздвоения личности; он старается использовать реального человека, чтобы показать подсознание человека, которое его больше всего интересует. Для этого он в трех пьесах прибегает к трем различным приемам. В «Великом боге Брауне» использованы маски; в «Странной интерлюдии» той же цели служат «реплики в сторону». В «Нескончаемых днях» личность героя оказывается совершенно раздвоенной и двое актеров играют две ипостаси одного и того же человека.

С точки зрения проблемы разумной воли наибольший интерес представляет «Великий бог Браун». В двух других пьесах реплики в сторону и раздвоение личности являются лишь способами изображения того, о чем герои думают и чего они хотят – а это уже проявление разумной воли. В «Великом боге Брауне» О'Нейл совершенно серьезно поставил перед собой задачу создать пьесу, в которой разумная воля не играла бы никакой роли. Пьеса заслуживает внимания, потому что это единственный пример в истории драмы, когда опытный мастер попытался создать что-либо подобное. Объяснение, которое О'Нейл дает своему замыслу, напоминает желание Метерлинка изобразить «непостижимое и вечное стремление души к собственной красоте и истине». О'Нейл говорит, что он хочет показать «картину противоречивых приливов и отливов, составляющих фон души человека». Этот фон «мистически внутри и позади» героев. «Это – тайна, тайна, которую всякий человек может почувствовать, но не может понять, как не понимает он смысла любого события – или случайности – в любой жизни на земле».

В качестве основополагающего принципа драмы принято чувство. «Противоречивые приливы и отливы» не могут иметь ничего общего с сознательной целью и с логикой. Значение окружающей среды как фактора сводится на нет, потому что тайной покрыто «любое событие – или случайность – в любой жизни на земле». Совершенно очевидно, что автор вводит маски, чтобы показать то, что лежит «мистически внутри и позади героев». Но это приводит нас к первому препятствию: маски не показывают и не могут показать ничего подобного. Когда маска героя сброшена, перед нами предстает его подлинное «я», сознательные желания, которые он скрывает от других персонажей, – но ничего другого мы видеть не можем, потому что ни герой, ни зритель не могут постигнуть ничего другого. О'Нейл понимает, по-видимому, трудность положения и решает преодолеть ее. Он избирает единственное средство, с помощью которого это вообще достижимо; он не ограничивается раздвоением личности, показывая, что «картина противоречивых приливов и отливов, составляющих фон души человека», не индивидуальна, но всеобща. Короче говоря, душа обладает лишь частичной индивидуальностью; отсюда следует, что маски и стоящие за ними личности до некоторой степени взаимозаменяемы.

Здесь мы сталкиваемся с новым препятствием: делая образ героя взаимозаменяемым с его маской, нельзя изменить самый образ; мы по-прежнему имеем дело с сознательными побуждениями и целями – передавая их от одного человека к другому, можно запутать нас, но это не создает ничего нового. В «Великом боге Брауне» Дион Антони заключает в себе две личности. Обе эти личности абстрактны: одна из них – языческое принятие жизни; другая – «жизнеотрицающий дух христианства». В Брауне также заключены две личности. По мере того как развивается пьеса, все четыре личности смешиваются. Дион умирает в третьем акте, и тогда Браун похищает его маску, решив предстать перед Маргарет, женой Диона, под видом настоящего Диона: «Постепенно Маргарет полюбит то, что скрыто под ней, – меня! Мало-помалу я приучу ее к себе, а затем, наконец, открою ей, кто я, и признаюсь, что похитил твое место из любви к ней». Затем он целует маску Диона: «Я люблю тебя, потому что она

любит тебя! Мои поцелуи на твоих устах предназначены ей!» (Следует отметить, что здесь пятая личность – личность Маргарет – смешивается с четырьмя остальными.) Но это еще не все. Браун, выдавая себя за Диона, притворяется, что он (под видом Диона) убил Брауна (настоящего Диона). Поэтому является полиция и убивает Брауна, принимая его за Диона.

Эта пьеса доказывает, что люди, лишённые воли и среды, – не люди. В той степени, в какой фабула имеет вообще какой-то смысл, она опирается на человеческие взаимоотношения, жизненные по своему характеру и даже явно мелодраматические. Не требуется никакой двойственной или множественной личности для объяснения того, что Браун любит жену Диона и хочет занять место соперника. Нет ничего загадочного и в том, что человека убивают, приняв его за другого. В этом нет никакого скрытого смысла и никакого «фона», который соответствовал бы замыслу автора; случайные и почти невольные упоминания героев об их целях – вот все, что отличает их от неживой материи. Это ясно и из вышеприведенных слов Брауна: Браун говорит о том, что он, как человек, предпримет в отношении других людей.

Пьеса «Великий бог Браун» обладает неподдельной поэтической силой; путаная философия О'Нейла изложена в ней честно и страстно. Пьеса не сценична, потому что не сценична сама философия. Поэзия пьесы никак не связана с ее персонажами. Подобно их личностям, она взаимозаменяема. Прелесть пьесы в том, что, несмотря на всю путаность, она раскрывает сознание и волю автора. Но ей не хватает ясности или драматической правды, потому что разумная воля автора направлена на отказ от реальности.

Мировоззрение О'Нейла, которое в «Великом боге Брауне» появляется в своей крайней форме, определяет построение всех его пьес. Отрицание реальности означает отрицание логики. Это в свою очередь делает невозможным единое развитие действия. В пьесах, последовавших за «Великим богом Брауном», О'Нейл перестает упорствовать в попытках изображать лишь «противоречивые приливы и отливы человеческой души»; он отчаянно пытается найти какие-то средства, чтобы применить свою философию к реальному миру. Наиболее значительным произведением позднего периода творчества О'Нейла является «Странная интерлюдия». Хотя в пьесе иногда сквозит мистический подтекст, ее фабула довольно реалистична, а ее действующие лица – современные люди, и конфликт порождается конкретными противоречиями в пределах конкретной среды.

Я уже указывал, что Нина Лидс – точная копия Гедды Габлер. Могут возразить, что Нина менее считается с общественными условностями, менее исковеркана ими и гораздо более современна, чем героиня Ибсена. Разумеется, некоторые внешние различия между ними существуют, потому что поведение их определяется условностями данной эпохи. Но своим отношением к этим условностям они поразительно напоминают одна другую. Обе внутренне беспринципны, но в то же время обе боятся общественного мнения и не рискуют бросить ему открытый вызов. Гедда толкает Лёвборга на самоубийство и сжигает его рукопись без малейших угрызений совести, но ее приводит в ужас мысль о скандале. Нину не мучает совесть, когда она ищет удовлетворения своим эмоциональным потребностям, но у нее никогда не хватает мужества сказать правду. У обеих женщин не обыкновенно скучные мужья; обе считают любовь своим правом, которому все должно уступать; у обеих – Эдипов комплекс; обеими движет неврастеническая жажда сильных ощущений; обе обладают тем, что О'Нейл называет «безжалостной самоуверенностью»; обе ищут комфорта и роскоши, подчиняясь поэтому общественным условностям; в то же самое время обе – идеалистки высшей марки, ненавидящие все «смешное и пошлое».

Гедда борется, чтобы найти выход для своей воли. Будучи не в состоянии добиться этого в узких рамках своего окружения, она предпочитает умереть, только бы не покориться. Нина не сталкивается с подобным кризисом. Подобно Кандиде у Шоу, ей удастся более или менее удовлетворительно приспособиться к своей среде. Но Кандида получает право свободного выбора и тем самым изъявления своей воли. Нина живет в эмоциональном транс; она ничего не выбирает и ни от чего не отказывается; ее «безжалостная самоуверенность» не означает выбора определенного поведения, но с ее помощью она оправдывает свои поиски эмоционального возбуждения, заставляющие ее принимать любое новое ощущение. Во втором акте Нина признается, что она «отдавала свое прохладное чистое тело мужчинам с горячими руками и жадными глазами, которые называли это любовью». На протяжении всей пьесы ее действия не определяются

самостоятельными решениями; она живет минутой и следует любому мгновенному впечатлению.

Содержание «Странной интерлюдии», изложенное в двух словах, – это история замужней женщины, у которой ребенок не от мужа. Сюжет для современного театра весьма обычный. Интересный материал для сравнения дают «Завтра и завтра» Филиппа Барри и «Кандалы» Поля Эрве. Все пьесы выражают одинаковую точку зрения. В заключительной сцене пьесы Эрве (поставленной в 1895 г.) жена говорит мужу: «Мы с тобой оба несчастны, а в несчастье все равны». В конце «Странной интерлюдии» Нина говорит: «... умереть мирно! Я так по-хорошему устала от жизни». И Марсден отвечает, говоря о себе, как о «милом старом Чарли... который, освободившись от желания, в конце концов обрел счастье». Эрве рассматривает эту ситуацию как социальную проблему, которую необходимо решить. Герои вынуждены приспособляться к окружающему миру в условиях, которые они сами же создали. Кульминационным моментом пьесы является признание жены.

Но и в «Завтра и завтра» и в «Странной интерлюдии» нет и намека на открытый конфликт. В обеих пьесах мужья так и остаются в неведении. В «Завтра и завтра» Гейл Редмэн зовет отца своего ребенка, доктора Хэя, чтобы тот сделал операцию мальчику и спас ему жизнь. Все проходит благополучно, следует короткая любовная сцена, и доктор навсегда расстается с героиней. Напряжение, вызванное страхом матери за жизнь сына, никак логически не связано с отцовством доктора Хэя. Доктор Хэй говорит об особом эмоциональном свойстве Гейл: «Она раскаивается не так, как другие». Он говорит также, что «чувство – единственная реальность в нашей жизни; это – сам человек; это – его душа». Поскольку чувство есть самоцель, оно не нуждается в выражении. Посредством разумной воли и может быть не связано с реальными поступками героя. У Гейл нет ни честности, чтобы сказать мужу правду, ни смелости, чтобы пойти за любовником, но ее чувства – это ее душа, и поэтому в них – их собственное оправдание.

В «Странной интерлюдии» мы встречаем ту же концепцию чувства. Марсден говорит о «темных струях, которые сливаются в единый поток желания». Нина говорит о трех близких ей людях: «Я чувствую, как их желания сходятся во мне!.. образуя одно совершенное мужское желание, которое я выпиваю». Вполне очевидно, что и Нина, подобно героине пьесы Барри, «раскаивается не так, как другие». Такое внимание к чистой эмоции представляет собой прагматическое приложение мистических идей «Великого бога Брауна» к поведению живых людей. Этим объясняется композиция «Странной интерлюдии». Действие рассчитано на то, чтобы вызвать предчувствие ужасов, которое так и не сбывается. В первых трех актах Нина выходит замуж за скучного Сэма Эванса и хочет иметь ребенка. Она узнает, что в роду ее мужа существует наследственная душевная болезнь. Только тогда мы обнаруживаем, что все эти три акта играли роль экспозиции, предвещающей основное событие: поскольку Нина боится наследственности, она в качестве будущего отца своего ребенка избирает доктора Даррелла. Мы напряженно ждем последствий. Но никаких последствий нет. В пятом акте Нина хочет обо всем рассказать мужу и получить развод, но Даррелл не соглашается. В шестом акте Даррелл намерен рассказать все Сэму, но Нина не соглашается. В седьмом акте в центре действия оказывается ребенок (которому теперь одиннадцать лет); подозрения, возникшие у мальчика, грозят все расстроить. Но в следующем акте (спустя десять лет) мы встречаем на палубе яхты на реке Гудзон всех героев пьесы, наблюдающих за Гордоном, который выигрывает большие гребные гонки. «Свет еще не видел подобного гребца!»

А теперь рассмотрим «реплики в сторону». Считается, что они служат для раскрытия тайных мыслей и характера персонажа. Но не в «Странной интерлюдии». Здесь девять десятых всех «реплик в сторону» либо служат для развития сюжета, либо представляют собой весьма поверхностные комментарии к происходящему. Герои «Странной интерлюдии» обрисованы очень просто; они не отличаются скрытностью и высказывают свои самые сокровенные чувства в прямом диалоге. На пример, в третьем акте миссис Эванс говорит: «Сколько раз я жалела, что в первый год нашего супружества не ушла тайком от мужа из дома, чтобы найти себе мужчину, здорового самца, для хорошего потомства – так, как мы поступаем со скотиной». Поскольку эти слова принадлежат пожилой фермерше, можно было бы ожидать, что ее высказывание – «реплика в сторону», но она взята из прямого диалога. «Реплики в сторону» миссис Эванс (как, впрочем, и других персонажей)

сводятся к восклицаниям, вроде «Он любит ее!.. Он счастлив!.. остальное не важно!» и «Теперь она знает мое горе... теперь я должна помочь ей». Но не значит ли это, что подобные «реплики в сторону» – просто причуда автора, погоня за необычным приемом? Вовсе нет. Они служат очень важной композиционной цели: они создают атмосферу предчувствий. Вновь и вновь повторяются комментарии, вроде тех, которые произносит Даррелл в четвертом акте: «Боже, какой ужас! И еще после всего, что было! Как она вообще вынесла это! Она тоже лишится рассудка!» Но «реплики в сторону» находят и более глубокое применение; в каждой сцене они предсказывают, что должно случиться, притупляя тем самым остроту конфликта. То, что могло бы быть напряженной сценой, разбавляется излишними пояснениями, комментариями к эмоциям. Таким образом, мы обнаруживаем, что и «реплики в сторону» и продолжительность «Странной интерлюдии» продиктованы чисто психологической необходимостью – задержать встречу с реальностью, избежать ее. Назначение «реплик в сторону» в том, чтобы заменить действие, сделать его расплывчатым. И та же самая расплывчатость заставляет растягивать сюжет на девять длинных актов. В «Странной интерлюдии» нет ни кульминации, ни развязки. Однако в заключительной сцене содержится весьма обстоятельное резюме позиции автора. Недостаточно просто указать, что пьеса в какой-то мере кончается крушением всех надежд. Крушение негативно и грозит перейти в простое поэтическое хныканье. Пессимизм О'Нейла основывается, как мы уже видели, на сложной системе идей. И социальное приложение этих идей играет исключительно важную роль.

Девятый акт начинается сценой между двумя влюбленными, Маделен и Гордоном; суть этой сцены – в идее повторения: саге любви и страсти суждено повториться. Входит Мардсен, протягивает Маделен розу и говорит насмешливо: «Здравствуй, любовь, мы, умершие, приветствуем тебя!» Можно ожидать, что драматург будет развивать эту мысль, но он резко сворачивает в сторону. Действие неожиданно концентрируется вокруг Гордона; он озлоблен против матери, чувствуя, что она никогда на самом деле не любила человека, которого он считает своим отцом. Нина, измученная страхом, что Даррелл скажет юноше правду, задает сыну прямой вопрос: «Ты думаешь, что я была когда-нибудь неверна твоему отцу, Гордон?» Гордон «потрясен, он в ужасе... с возмущением восклицает: «За кого ты меня принимаешь, мама? По-твоему, я способен на такую подлость?» В этом диалоге была бы заложена важная идея, если бы конфликт между матерью и сыном получил дальнейшее развитие. Но О'Нейл тут же обрывает его. Гордон уходит со словами: «Мне это и в голову не приходило!.. Нет!.. моя мать! Я бы покончил с собой, если бы хоть раз поймал себя на подобной мысли!..» С этими словами, выражающими «негативное» отношение к жизни, Гордон, представитель нового поколения, покидает сцену. Даррелл же просит Нину выйти за него замуж, но она отказывается: «Наши призраки до смерти замучили бы нас!»

Итак, идея повторения жизни превращается в отрицание жизни. Во всем этом О'Нейл обходит один про стой факт – Нина построила свою жизнь на лжи, и этим объясняются все ее несчастья. И ее сын, уходя со сцены, говорит нам, что он так же труслив, как и его мать: «Мне это и в голову не приходило!.. Нет!» Тут мы видим, как концепция абсолютного рока конкретно влияет на развитие драматической ситуации. То обстоятельство, что и мать и сын избегают правды, трактуется не как личная трусость, а как судьба. Гордон не решается выступить против матери и продолжит разговор, который окончился бы ее поражением, – как он вынужден был бы поступить в жизни. Он предпочитает сохранить иллюзии и отправляется в свадебное путешествие. Поскольку чувство превалирует над фактом, получается, что человек любой ценой охраняет свое чувство, даже когда это означает отрицание реальности или бегство от нее. Последняя сцена «Странной интерлюдии» содержит хаос незаконченных идей, что указывает на лихорадочную неуверенность драматурга. Здесь упоминаются и религия, и наука, и женская интуиция, и «мистическое предчувствие красоты жизни», и долг «любить для того, чтобы жизнь могла продолжаться», и т. д. Мучительность этих поисков придает достоинство смятению автора. Какой бы пуганой или возвышенной ни казалась мысль драматурга, она отражает его собственное отношение к окружающему миру. Бесцельная и лживая жизнь Нины именуется прекрасной, потому что она была прожита во имя чувства. Из последнего акта следует, что вечная цель жизни – в повторении саги чувств. Однако чувства Нины – это чувства женщины,

ведущей обеспеченную, праздную жизнь. Ее эмоциональный мир определяется социальным строем. Все ее чувства и мысли направлены на сохранение незыблемости окружающей среды. Этим объясняются ее рабская покорность общественным условиям и убеждение, что обман социально необходим. Снова и снова она повторяет, что все, к чему она стремится, — это счастье; ее представление о счастье эротично. Нину не интересуют другие люди, у нее нет желания как-то воздействовать на окружающую среду. Она отчаянно пытается притвориться, что живет вне определенной среды, потому что только при этом условии она вообще может существовать. Если бы она столкнулась с настоящей жизнью, весь ее праздный сентиментальный мирок разбился бы вдребезги. Ее преклонение перед чувством — это преклонение перед определенной системой социальных отношений. Это еще более очевидно в трилогии «Траур идет Электре», последовавшей за «Странной интерлюдией». Мистицизм О'Нейла возвращает его в мир реальности; его больше не удовлетворяет изображение безвольного подчинения чувству, как это было в «Странной интерлюдии». Надо пойти дальше, надо показать деятельную жизнь, а это приводит к неврастеничному представлению, что над реальностью царят кровь и сила.

В пьесе «Траур идет Электре» О'Нейл иллюстрирует шпенглеровскую концепцию современного интеллекта, «трепещущего перед собственным сатанизмом». Насилие здесь не просто необходимый атрибут действия; это — самоцель. Чармион фон Виганд указывает, что «перед всеми героями пьесы были открыты более естественные пути, но они избирают путь убийства и крови, — или, вернее, его избирает для них автор». Ясно, что у героев вообще нет никакого выбора, а решение автора невести их по пути крови и убийства вырастает из потребности оправдать жестокость и насилие как нормальные условия нашего существования. Страх писателя перед жизнью порожден тревогами и напряженностью того мира, в котором он живет; поскольку неустойчивость окружающей среды есть следствие непрерывного процесса изменения, первый шаг сводится к изобретению вечности («сияющее проявление бога-отца»), в которой какие бы то «и» было изменения лишены смысла; поскольку невозможно создать вечность из ничего, автор создает ее из собственного опыта; его вечность — это кристаллизация его мира в раз и навсегда установившуюся форму. Ибсен показал нам разложение буржуазной семьи как часть единой цепи причин и следствий. Причины — непрерывно возрастающее обострение социальных противоречий; следствия — вытеснение нормальных чувств похотью и алчностью, ненавистью и эгоизмом. Это и есть тот самый мир, против которого восстает О'Нейл и бежать из которого он стремится. Но он пытается создать мир абстрактного чувства — из тех самых чувств, от которых бежит; построить вечность из похоти и алчности, ненависти и эгоизма. В «Странной интерлюдии» чувства абстрактны, это утонченное желание счастья, поэтому автор делает алчность и сексуальность Нины, ее ненависть и эгоизм сентиментальными, придает им облик высоких стремлений. Тем не менее это единственные чувства, на которые она способна. Но драматург не может остановиться на этом; им движет потребность уничтожить собственную коллизию с окружающей средой; он должен вернуться назад и попытаться объяснить мир через похоть и алчность, ненависть и эгоизм. Он начал это в пьесе «Любовь под вязами» и продолжил в пьесе «Траур идет Электре».

«Траур идет Электре» — значительно более реалистическая пьеса, чем «Странная интерлюдия». Действие в ней менее распылено и лучше скомпоновано. Однако события, несмотря на свою стремительность, не развиваются. У героев нет цели, к которой они стремились бы. Лишенные достижимой социальной цели, они лишены и достижимой драматической цели.

Мотив повторения в качестве эмоционального объяснения слепой жизненной силы проходит через все творчество О'Нейла. Этот мотив играет важную роль в заключительной сцене «Странной интерлюдии». Поэтически звучит он в словах Сибель в конце «Великого бога Брауна»: «Всегда приходит весна и вновь несет жизнь! Всегда и вновь!.. весна, несущая невыносимый кубок жизни». В пьесе «Траур идет Электре» повторение — основа драматической конструкции. Продолжительность тройственной схемы драматически никак не оправдана, потому что она не дает развития действия. Эта продолжительность продиктована необходимостью доказать, что повторение социально неизбежно. В этой связи можно вспомнить замечание Уильяма Джемса

о том, что принцип свободной воли ни на что не годен, «кроме предварительного воспроизведения явлений». По ступки героев О'Нейла – предварительное воспроизведение заранее данных положений; воля здесь никак не участвует, выступая лишь в роли стимула повторения, что создает, как говорил Джемс, «момент новизны в новых разновидностях деятельности».

Понимание социальных основ мировоззрения О'Нейла позволяет понять связь между пьесой «Траур идет Электре» и двумя последующими пьесами – «О, глушь» и «Нескончаемые дни». Будучи одним из самых чутких и искренних художников нашего времени, О'Нейл приходит в ужас от картины реальной жизни, созданной им самим. Не желая принимать на подобных условиях «невыносимый кубок жизни», он сворачивает с этого пути и ведет поиски по двум направлениям: он ищет утешения в религии и в размеренном, будничном течении провинциальной жизни довоенного времени. Эти пьесы не несут решительного отрицания силы и жестокости, как эмоциональных величин; подобное отрицание потребовало бы смелого анализа действительности, что, собственно, и является назначением художника. «О, глушь» и «Нескончаемые дни» пронизаны идеями негативизма, в обеих пьесах звучит тоска по недостижимому; социальная мысль в них сведена к пожеланию, чтобы религиозное рвение или нежные семейные чувства могли заменить реальный мир.

Поэтому данные пьесы принадлежат к числу слабейших и наименее оригинальных произведений О'Нейла. Композиция пьесы «О, глушь» строится на угрозах совершения поступков, которые так и не совершаются. Пьеса посвящена переживаниям юноши; Ричард Миллер напоминает других героев О'Нейла тем, что он лишен сознания и воли по отношению к окружающей его среде (сравните «О, глушь» с сильной пьесой Ведекин да «Пробуждение весны»). Юношеская борьба Ричарда – это всего лишь мечтательная неосведомленность о мире, окружающем его, и, по существу, дружественном. Намеки на реальное действие так и остаются намеками: Ричард не вступает в связь с проституткой, а его детская любовь к Мюриэль в конце пьесы точно такая, какой она была в начале. Любовную сцену на берегу можно было бы с тем же успехом поместить в первый акт, а не в четвертый. По сути дела, любую сцену этой пьесы можно перенести в другой акт, никак не нарушив композиции. Предположим, пьеса началась бы сценой за обеденным столом, которая сейчас находится во втором акте! Будет ли заметна разница? Сцена, в которой отец пытается сообщить сыну некоторые сведения о взаимоотношениях полов (четвертый акт), могла бы логически следовать за сценой первого акта, в которой сын открывает для себя эротическую поэзию. В пьесе «О, глушь» О'Нейл возвращается к традиционному псевдонатурализму и тем самым к общепринятой технике современной драмы. Но это лишь внешнее изменение. Система идей, определяющих построение «О, глушь», – это та же система, что и в пьесах «Великий бог Браун», «Странная интерлюдия», «Траур идет Электре». Мы еще не раз повстречаемся с подобной системой, с ее разновидностями и отклонениями, прослеживая развитие современного театра. Очень немногие современные пьесы глубоко занимаются проблемами подсознания; очень немногие из них касаются проблем пространства, времени и вечной скорби. Но в трактовке своего материала драматурги исходят из философии, которая полностью совпадает с философией О'Нейла. Дело не в общих взглядах на жизнь, дело в том, как работает сознание драматурга, – это отражается в каждом положении, которое он создает, в каждой строчке, выходящей из-под его пера.

Глава шестая ТЕХНИКА СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

«Пьеса живет благодаря своей логике и реалистичности, – говорит Джон Гасснер. – Путаница идей – это болезнь, она тормозит ход пьесы, притупляет ее ост роту, нарушает равновесие». Как уже отмечалось, эта болезнь – нервное расстройство, возникающее в результате неприспособленности драматурга к своей среде. Анализ творчества О'Нейла показывает, что эта непри приспособленность влияет на структуру пьесы следующим образом: 1) поступками героев руководят прихоти или рок, а не разумная воля; 2) место конкретных волевых актов занимают психологические обобщения; 3) действие скорее иллюстрирует сюжет, чем способствует его развитию; 4) кульминационные моменты расплывчаты или сильно запаздывают; 5) действие имеет тенденцию вылиться в систему повторений.

Ибсен избегал экспозиции, начиная пьесу с момента кризиса и освещая прошлое по ходу действия. Современные драматурги довели этот ретроспективный метод до его противоположности; кризис расплывается, за то особый акцент делается на экспозиционном материале, и автор без конца оглядывается назад, чтобы воспроизвести минувшие события. То, что Фрейтаг называл «моментом возбуждения» или запалом порохового шнура, бессознательно оттягивается. Уильям Арчер однажды спросил, что представляла бы собой «Школа злословия», «если бы она состояла лишь из сцены с ширмой и двух утомительных актов подготовки». Современная пьеса часто состоит из тщательно разработанной подготовки к кульминации, которая так и не наступает.

В настоящей главе я не ставлю себе целью доказать это положение путем полного обзора современной драматургии. Достаточно будет, отобрав несколько пьес, противоположных по своему характеру, показать влияние одинаковых форм мышления, приводящих к сходству приемов построения этих пьес. В последующих главах, в которых подробно рассматривается драматическая техника, будет специально проанализирован еще ряд пьес.

Нижеперечисленные пьесы охватывают широкий круг различных тем и принадлежат к наиболее выдающимся произведениям драматургии стран английского языка: «Окаменелый лес» Роберта Шервуда; «Обе твои палаты» Максвелла Андерсона; «План жизни» Ноэля Коварда; «Серебряный шнурок» Сиднея Говарда.

В «Окаменелом лесу» система идей, которые мы рассматривали выше, изложена в самой прямой форме. Аллен Сквайер, уставший от жизни интеллигент, признается, что его существование бесцельно: «Я хочу, чтобы меня похоронили в Окаменелом лесу. Я создал теорию о нем, которая может вас заинтересовать. Это кладбище цивилизации, которая выбита из-под наших ног. Это мир устаревших идей платонизма – патриотизма – христианства – романтики – экономики Адама Смита». Сказано достаточно ясно, и мы должны восхищаться мужеством Шервуда, который ставит вопрос с такой прямоотой. Но просто поставить вопрос недостаточно; драматург должен показать, как разрешение проблемы влияет на изменение равновесия между человеком и окружающей средой. Это Шервуду не удается – впрочем, он и не пытается это делать, так как заранее предупреждает нас, что разумная воля Сквайера атрофирована. Драматург должен объяснить нам, почему, как и в какой степени поражена человеческая воля: Чехов сумел показать разумную волю людей, жизнь которых почти лишена цели. Сквайер похож на многих героев Чехова; бесплодный идеализм этого человека заставляет нас вспомнить Трофимова из «Вишневого сада», который говорит: «Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно... Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют»...

Однако разница между Чеховым и Шервудом – это разница между драматическим искусством и драматическим штампом. Подход Шервуда к теме столь же статичен, как взгляды его героя. Мысль, лежащая в основе пьесы, сводится к следующему: люди обречены и не властны над своей судьбой; если спасение вообще возможно, то спасти нас должна инстинктивная правота наших чувств (примером может служить история любви Гэбби и Сквайера), но в нашем хаотическом мире действовать с инстинктивной решительностью и целеустремленностью могут лишь люди отчаянные и дурные (олицетворением которых является гангстер). Таким образом, мысль Шервуда следует по старому кругу: философия крови и нервов приводит к пессимизму, отрицание разума ведет к принятию насилия.

Единственное конкретное действие, которое совершается в «Окаменелом лесу», – это убийство в конце пьесы. Гангстера и интеллигента связывают интуитивные узы, взаимопонимание, лишенное рациональной основы. В заключительной сцене убегающий гангстер оборачивается и разряжает автомат в Сквайера, делая ему одолжение, так как он бессознательно чувствует, что именно этого искренне желает Сквайер. Прихоть насилия оправдывает гангстера, его поступку приписывается та «непроизвольная красота», которую искала Гедда Габлер. С композиционной точки зрения убийство не является ни кульминационным, ни неожиданным, потому что в нем – повторение уже бывшего. Каждый элемент этой кульминации уже знаком нам по началу первого акта и повторялся на протяжении всей пьесы. Разговор в первом акте между Гэбби и Сквайером раскрывает атмосферу безнадежности, стремление девушки к искусству, их пробуждающуюся любовь и тот факт, что для них смерть – единственный выход. «Да свершится убийство! – говорит Сквайер в первом акте. – Весь вечер меня не оставляло

чувство, что судьба завершает свой круг». И когда судьба завершает свой круг, это лишь повторяет комплекс человеческих взаимоотношений и социальных понятий, которые нам уже известны.

Сюжет строится вокруг Сквайера и Гэбби. Их взаимоотношения на протяжении пьесы не претерпевают никаких изменений. Они чувствуют влечение друг к другу с самой первой встречи; но это никак не влияет ни на них, ни на их окружение. Гэбби хочет изучать искусство, а Сквайер хочет умереть; эти осознанные желания образуют нить, которая связывает действие, но к желанной развязке приводит слепая судьба, а воля героев бездействует.

Пьеса не является исследованием духовного мира и воли интеллигентного человека, стоящего перед проблемой, которую он должен разрешить или умереть. Пьеса исходит из предпосылки о бесполезности борьбы. Социальная причинность игнорируется, а зашедшим в тупик сознанием Сквайера и жестоким капризом гангстера управляет абсолютная необходимость. Это ясно из слов самого Сквайера.

«Сквайер. Ты понимаешь, что вызывает мировой хаос?

Гэбби. Нет.

Сквайер. Пожалуй, только я могу объяснить тебе это. Природа мстит. Не старым оружием – наводнениями, эпидемиями, катастрофами. С ними мы можем справиться. Природа мстит с помощью непонятных орудий, которые зовутся неврезами. Она обдуманно расшатывает нервы человечества. Природа доказывает, что ее не победить – по крайней мере, таким, как мы. Она отбирает у нас мир и возвращает его обезьянам.

Как уже говорилось в главе об О'Нейле, подобная концепция социально обусловлена; она предопределяет принятие человеком своей судьбы на любых условиях, которые захочет продиктовать Природа – слепая необходимость, действующая внутри и вокруг нас, вызывающая события, в которых мы участвуем, но управлять которыми не можем. Жестокость и насилие являются, по-видимому, неотъемлемой частью действий Природы. Поскольку чувство абсолютно, оно включает и добро и зло; жизненная сила проявляется через любовь и насилие, через нежность и жестокость, через жертвенность и садизм. Мы встречаем подобный дуализм в заключительных сценах «Окаменелого леса». Сквайер обретает любовь: «Мне кажется, я нашел то, чего искал, – нашел здесь, в Долине Теней». Он умирает, и Гэбби говорит ему: «Я знаю, ты умер счастливым... Правда, Аллен? Правда?» Любовь не обладает никакой позитивной ценностью; она не порождает в Сквайере желания жить, не дает ему силы для дальнейшей борьбы. Любовь – лишь мистическое избавление, которое он воспринимает как непосредственное чувство общности с силой, более могущественной и высокой, чем он сам. Она освящает также бессмысленный акт насилия – убийство Сквайера. Обращаясь к более ранней пьесе Шервуда, мы находим в ней ту же систему идей, которая порождает аналогичное построение событий. Действие пьесы «Мост Ватерлоо» происходит в Лондоне, во время первой мировой войны. Пьеса начинается случайной встречей американского солдата и американской девушки, которая стала проституткой. История любви Роя и Майры во всех отношениях сходна с историей Сквайера и Гэбби. Здесь снова повторяется сплетение нежности, без надежности, рока. Рой менее покорный, чем Сквайер, однако заключительная сцена опять-таки предлагает спасение через кровь, как единственный выход. Рой говорит:

«...Для меня война окончилась. Мне предстоит сражаться со всем этим отвратительным грязным миром. Вот твой враг и мой. Вот откуда берется эта чертова каша, в которой нам приходится жить... Взгляни на них – стреляют из пушек в воздух, ведут огонь по тому, чего даже не видят. Почему они не наведут свои пушки на улицы и не расстреляют то, что там? Почему они так безжалостны, что не убивают людей, которые хотят быть убитыми?» Рой ищет той самой гибели, которую Сквайеру в «Окаменелом лесу» приносит пуля гангстера. Но Майра убеждает его, что он должен принять войну:

«Рой (страстно). Ты чиста! Я знаю это – я готов поклясться в этом перед богом.

М а й р а. Ну, так докажи это Ему. Докажи Ему, что я разбила твою жизнь надвое. Покажи Ему, что я вернула тебя в окопы воевать, заставь Его понять это...»

Таким образом, Рой проникается непосредственным чувством благодати любви и Майра уверена, что он умрет с радостью, – это точно соответствует словам Гэбби в «Окаменелом лесу»: «Я знаю, ты умер счастливым». Рой уходит, оставляя Майру одну на мосту; она смотрит на небо, сверху доносится жужжание вражеского аэроплана .

Прагматическое принятие того, что есть, независимо от разума или воли, приносит с собой ощущение иррационального мира, в котором чувство очищено, а добродетель познается интуитивно.

«Обе твои палаты» – это правдиво и едко написанная картина, обличающая взяточничество в практике правительства США. Здесь нет вечных проблем, упоминаний о боге, судьбе или природе, здесь нет неистовых и не находящих разрешения страстей. Аллен Маклин – политик-идеалист, занятый поисками конкретных средств против конкретных злоупотреблений.

В этой пьесе воля индивидуума противопоставлена социальной необходимости. Здесь нет всецельной метафизической необходимости, борьба с которой бесполезна. Поэтому можно было бы предположить, что взаимодействие между индивидуумом и окружающей его средой окажется динамичным и развивающимся. Однако, ознакомившись с построением пьесы, мы убеждаемся, что это не так. Проблема поставлена статично, и конфликт никак не развивается.

Андерсон излагает тему своей пьесы с замечательной четкостью. Но, как и в «Окаменелом лесу», простая постановка проблемы оказывается недостаточной. «Обе твои палаты» – это жгучий обвинительный акт против приемов американских политиканов, но это обвинение выражено в диалоге, а не в действии; развитие пьесы заключается в повторяющемся раскрытии человеческих взаимоотношений и взглядов, которые уже полностью раскрыты с самого начала. Мы сразу, в первом же акте, узнаем, что законопроект о финансировании строительства невадской плотины прикрывает крупное мошенничество. Соломон Фицморис говорит: «Пахнет жареным? Да если бы от этого законопроекта пахло только жареным, то это был бы просто аромат святости». Решимость Аллена бороться против этого законопроекта так же ясна еще в первом акте; он заявляет, что сметы, предусмотренные законопроектом, «расточительны, бессмысленны, нелепы, смехотворны». Сол объясняет ему:

«...Разве ты не знаешь, что представляет собой правительство Соединенных Штатов? Ты ничего не сделаешь в Конгрессе, если не подготовишь почву. Каждый чего-то хочет, каждый старается добиться чего-то для своих избирателей или для тех, кому он служит... Все вы приходите в Конгресс полные боевого задора, сил и высоких стремлений – вот как он... Да, я тоже испытал это, и я был потрясен, и начал выступать с радикальными речами. И что же, прежде чем я успел опомниться, все от меня отвернулось. Тогда я стал подыгрывать, просто чтобы утихомирить своих. И все наладилось. С тех пор они каждый раз переизбирают меня – переизбирают жирного мошенника, потому что он добывает из казначейства то, чего они хотят. Устанавливают для них тарифы и следит, чтобы у них не отжулили их доли барыша» .

Мысли, высказанные в первом акте, исчерпывают всю тему пьесы. Те же самые идеи повторяются во втором акте, а заключительная ситуация является еще одним повторением. Диалог последней сцены отличается большей напряженностью, но нового в ней ничего нет, потому что ничего нового не родилось в ходе развития действия. В конце Сол вновь объясняет, что вашингтонское правительство – это правительство взяточников: «Нам неоткуда взять честное правительство, так что пусть они крадут побольше, и давайте начнем сначала». Он снова говорит о равнодушии общественного мнения: «Запасы нашего политического равнодушия неисчерпаемы».

Построение пьесы отличается иллюстративностью, действие практически не развивается. Борьба героя против коррупции – это дело его взглядов. Она не приводит ни к какому острому положению, в котором разумная воля героя была бы противопоставлена давлению обстоятельств. Автор старается исправить положение, вводя вспомогательную, «личную» линию: Симеону Грэю, отцу героини, грозит тюрьма, если законопроект будет провален. Эта ситуация никак не связана с главной темой пьесы, хотя и может служить иллюстрацией того факта, что даже честный политический деятель может при соответствующем давлении стать нечестным. Поскольку это и так очевидно и поскольку Сол уже ясно указал на это в первом акте, говоря о вашингтонской политике, открытие во втором акте виновности Симеона Грэя представляет собой просто

искусственную и мало удачную попытку сделать вялое действие напряженным. Но борьба Маклина с коррупцией показана так статично, что наиболее кульминационные моменты пьесы оказываются связанными с вспомогательной линией: второй акт заканчивается признанием Грэя; первая картина третьего акта завершается сценой между Марджори и Маклином — она умоляет его спасти ее отца, а он отказывается изменить своим принципам. Слова Маклина в последней сцене, после того как он потерпел поражение в своей борьбе против политиканов, отражают ту идейную путаницу, которая препятствовала развитию действия:

«...Да разве можно оклеветать такое правительство или конгресс? Ведь это одно огромное общенациональное бедствие... И я не красный! Мне не нравится ни коммунизм, ни фашизм, ни какое-либо другое патентованное политическое средство!.. Сейчас гораздо больше непредубежденных людей, чем вы полагаете. И многие из них не так уж уверены, что решение, которое мы приняли сто пятьдесят лет назад, — самое лучшее и окончательное. Кто знает, какое правительство лучше всего? Может быть, все они со временем прогнивают и требуют замены... Нужно примерно сто лет, чтобы нашей стране надоели все эти надувательства — а прошло уже на пятьдесят лет больше. Помните об этом — говорю я. И я чувствовал бы себя чертовски жалким и одиноким, говоря это вам, если бы не верил, что со мной сотня миллионов людей, думающих так же, как и я, сотня миллионов, которым все это настолько опротивело, что они готовы отвернуться от вас к чему-нибудь другому — к чему угодно, только бы уйти от того, что есть» .

Все это — лишь несколько усиленное повторение того, что было изложено в первом акте. Это именно литературное изложение, а не драматическое выражение проблемы, которой посвящена пьеса. Эти слова, по мысли автора, должны подвести итог всему, что понял и узнал Маклин на протяжении пьесы; но все, что он понял и узнал, было чисто иллюстративным и поэтому не отразилось на развитии его характера.

Анализируя отношение идейной позиции Маклина с его сознанием и волей, мы сталкиваемся с противоречием, лежащим в основе конфликта героя с окружающей средой: с политической точки зрения это — противоречие между твердой верой в статус кво (машину демократии в ее современном виде) и твердой решимостью изменить ее. Маклин провозглашает свою веру в демократию — никаких патентованных политических средств; он будет взывать к сотне миллионов людей. Но единственная система демократии, известная ему и определившая его убеждения, — это та самая система, которую он хочет изменить.

В более широком смысле это противоречие означает противоречие между свободой воли и необходимостью, между принципом неизменности и принципом изменения. Изменить мир, в котором он живет, Маклин может только с помощью своей разумной воли; однако первое препятствие, встающее перед ним, — это тот факт, что он сам — продукт окружающей среды; его цели, предубеждения, иллюзии порождены окружающими условиями и способствуют неизменности этих условий. Поэтому, чтобы проявить свою волю, чтобы действовать разумно и целеустремленно, он должен по-новому осознать окружающий мир; он должен определить, каков этот мир и как он хочет изменить его.

Такая проблема предлагает материал для чрезвычайно напряженного драматического конфликта, однако заключительные реплики Маклина лишь едва затрагивают эту проблему. Тон его заявления указывает на решимость, но в действительности слова героя содержат признание, что он никак не может приспособиться к окружающему миру. Разлад этот настолько серьезен, что Маклин не в состоянии преодолеть противоречие в собственных мыслях или принять какое-либо решение. Единственное утешение для него в том, что сотне миллионов людей все так же опротивело, как и ему, и что они готовы обратиться к чему-нибудь другому — «к чему угодно, только бы уйти оттого, что есть!» Это — не продуманная программа изменения, которая могла бы удовлетворить потребность человека в разумной деятельности. Маклин должен найти удовлетворение этой потребности в самом себе; в том же нуждаются сто миллионов людей, о которых он говорит. Дело здесь не в политических взглядах, — речь идет об эмоциональной жизни героев. Тщательно рассмотрев образ Маклина, мы приходим к выводу, что он не показан как личность. Это молодой человек, обладающий какими-то взглядами и качествами, точно так же как, например, персонажи Шоу — люди, обладающие определенными взглядами и качествами. Пьеса оканчивается вопросом, — как и

многие пьесы Шоу. Но это не законченный вопрос; Маклин не спрашивает: «Как мне жить и добиться внутренней цельности в подобных условиях?» Такой вопрос был бы признанием его разлада с окружающей средой, истинно трагической дилеммой. Но рассуждения Маклина и прагматичны и окончательны; он отрицает возможность рационального решения – «Кто знает, какое правительство лучше всего?» Однако он убежден, что будущее оказалось бы в безопасности, будь оно в руках людей, чьи взгляды и качества совпадают с его собственными. Если большинство согласится с Маклином, страна будет спасена, хотя бы никто из них и не знал, «какое же правительство лучше всего». Это – явная бессмыслица; те самые условия, против которых ведет борьбу Маклин, как раз и порождены безразличием или неуверенностью людей, широких масс в вопросе о том, «какое же правительство лучше всего». Главное, о чем должен подумать герой, прежде чем он сможет убеждать других или себя, – это – какого правительства хочет он сам.

Это иллюстрирует тесную связь между социальным анализом и анализом образа. Ответ на такой вопрос был бы единственной точной проверкой характера Маклина; для него потребовались бы эмоциональная решимость и самоанализ, а также мужественная готовность принять «железный строй фактов» и соответственно определить свой собственный путь. То, как герой встречает это испытание, вскрывает недостатки и достоинства, сознание и волю страдающей и мятущейся человеческой личности. Неумение поставить такой вопрос настолько обедняет образ Маклина и самую проблему, что приходится перенести центр тяжести пьесы на побочную, не связанную с основной темой сюжетную линию.

Соломон Фицморис, несомненно, самый человечный характер в пьесе «Обе твои палаты»; окружающая среда наложила свой отпечаток на его эмоциональное восприятие, и ему пришлось приноравливаться к ее определенным требованиям. Поэтому он – единственное действующее лицо в пьесе, в словах которого отражается социальная действительность.

Ибсен, писавший в прошлом столетии, обнаружил гораздо более современное понимание демократических институтов, чем Андерсон. Пьесы «Враг народа» и «Союз молодежи» вскрывают личные и социальные пружины, которые приводят в движение правительственный механизм и которые выполняют примерно те же функции в современном Вашингтоне. Ибсен строит свой анализ социальных причин и следствий на убеждении, что идеалы ничего не стоят, что они всего лишь вывеска, потому что они побочные продукты самой социальной системы. В пьесе «Враг народа» Ибсен рисует великолепный портрет либерала, отстаивающего честную политику; но доктор Штокман узнает нечто новое: во-первых, деньги могут управлять общественным мнением, и, во-вторых, что «либералы – самые коварные враги свободы». Сам доктор Штокман остается либералом и в конце пьесы, однако, позиция его понятна нам и вызывает глубокое сочувствие, ибо мы видим, как он принимает новые решения, начинает борьбу с новыми противниками. Анализ пьес Ибсена помогает понять «Обе твои палаты» и те специфические трудности, с которыми сталкивается Маклин. Андерсон не сумел остановиться на этих трудностях, которые составляют сердцевину пьесы, потому что миро воззрение его ретроспективно и идеалистично.

Творческий метод Андерсона строится на убеждении, что качества человеческого характера являются само довлеющими ценностями и должны непременно восторжествовать над враждебным миром. Андерсона не интересует социальная причинность, так как он считает, что окружающая среда может быть изменена в любой момент, когда этого пожелают люди. Подобные идеалы (те самые идеалы, которые Ибсен считал столь реакционными и опасными) ложатся в основу творчества драматурга. Это особенно бросается в глаза в исторических пьесах Андерсона, изображающих историю как столкновения страстей и прихотей выдающихся личностей. Судьбы народов решают люди, для которых единственная необходимость – их эмоциональные потребности. Поскольку эмоции вневременны, место отношений человека со средой занимают его взаимоотношения со вселенной; пассивное подчинение эмоциям заменяет рациональную причинность.

Если мы еще раз обратимся к последним процитированным высказываниям Маклина и рассмотрим их под этим углом, мы обнаружим, что они выражают лишь чувства. Маклин ничего не решает относительно будущего, он никак не оценивает всю громадность стоящей перед ним задачи и связанных с ней трудностей. Словам Маклина не хватает ясности и логичности; они не конкретны и не индивидуальны; то, что говорит Маклин, мог бы сказать (да и говорил) любой честный человек

или – если уж на то пошло – любой бесчестный политикан. В каждой политической кампании подобные декларации можно услышать от представителей всех партий. Маклин так же беспомощен, как и герой «Окаменелого леса»; Сквайер – пессимист, потому что он считает необходимость абсолютной; Маклин – оптимист, потому что он полностью игнорирует необходимость. Обе точки зрения нереалистичны; и в том и в другом случае решение зависит не от взаимоотношений человека с действительностью, а только оттого, что он думает и чувствует.

В одной из более поздних пьес Андерсон обращается к эпохе возникновения Соединенных Штатов Америки и исследует идеалы, которые вдохновляли создателей молодого государства. «Валли Фордж» повторяет основную идею пьесы «Обе твои палаты», и поэтому она в точности следует тому же сюжетному построению. Перед нами опять противоречие между абсолютной верой в машину демократии и убеждением, что демократия терпит крах. Отношение Вашингтона к этой проблеме совершенно статично. Он признает, что «правительство прогнило, как свиные потроха, которые оно нам шлет». Но он восстает против мысли о диктатуре; как и Маклин, он считает, что народ обладает всей полнотой власти; он говорит: «Хуже оно или лучше, оно ваше собственное, черт побери, и вы можете делать с ним что хотите».

Все это исчерпывающе рассказано в первом акте. Автор никак не касается социальных сил, вызвавших революцию, оказавших влияние на Вашингтона и его современников, определивших форму правительства, которое они создали. Действие заменяется повторением проблемы, поставленной в первом акте. Для оживления пьесы в середине ее вводится вспомогательная сюжетная линия. Роберт Бенчли называет ее «фальшивым любовным мотивом», который привносит «миссис Моррис, являющаяся в форме английского офицера с этакой опереточной миссией к Вашингтону и скромно предлагающая ему на минутку забыть дела и вспомнить старую любовь». Драматург никак не объясняет этот эпизод, если не считать замечания одного из персонажей (Хоува): «Как не понятно, как сумасбродно женское сердце!» Но объяснение следует искать, разумеется, не в своенравном сердце Мэри – эта интермедия служит лекарством, не дающим пьесе скончаться от явного истощения. Образ Вашингтона настолько обескровлен и столь схематичен, что для его очеловечивания необходимо привнести в пьесу нечто лежащее за пределами его действительных интересов. Как и у Шоу, подобное восприятие характера, как вещи в себе, приводит к неизбежному, ослаблению живого содержания образа; героя произведения можно понять, лишь зная, что ему противостоит, то есть, зная всю совокупность окружающей его среды. Часто говорят, что различие между комедией и другими жанрами состоит в приемах обрисовки характеров, причем комедию отличает тенденция к обрисовке ради самой обрисовки. Согласно этой теории комедия требует меньшего единства сюжета и менее тщательной компоновки материала. Барретт Кларк говорит: «В лучших комедиях... фабула – лишь нить, которая связывает отдельные портреты». Будь это верно, к комедии нельзя было бы применить принцип драматического действия и пришлось бы рассматривать ее в качестве обособленной формы искусства. Это было бы нелегким делом, так как надо обладать мудростью Соломона, чтобы решить, где кончается комедия и начинается драма. К счастью, эта теория не имеет под собой никакого основания; античная комедия отличается особенной сложностью своего сюжета и комической позиции. К числу лучших комедий, античных и современных, принадлежат те, которые характеризуются непрерывным развитием действия и компактностью.

«План жизни» – необыкновенно удачный пример использования повторения вместо развития. Нозль Козард построил свою пьесу на принципе повторения и с большим мастерством разработал повторяющиеся ситуации. Однако выбор этой темы вытекает из социальной философии драматурга, отрицающей роль разумной воли и считающей прагматическое восприятие единственным критерием человеческого поведения.

Прием повторения столь же бросается в глаза в пьесах Коварда, как и в пьесах О'Нейла. Все, что говорит героиня пьесы Гильда, звучит пародией на Нину Лидс. Гильда напоминает Нину своей бесцельной жадой эмоциональных переживаний, чрезмерной сентиментальностью, соединенной с полным презрением ко всему, кроме своих чувств. Как и Нине, ей нужны три мужа; как и Нина, она находит себе удобного мужа, которого считает дураком.

В первом акте Гильда живет с Отто. Она проводит ночь с его лучшим другом Лео. Утром Отто застаёт их и оставляет вместе. Во втором акте она живет с Лео и

проводит ночь с Отто. На этот раз уходит она, оставляя вместе их. В третьем акте она – уже жена верного друга Эрнеста, но являются Отто и Лео и забирают ее с собой. Если попытаться уточнить социальную основу этого сюжета и восстановить опущенные эпизоды, раскрывающие содержание, то окажется, что автор обошел почти все, что могло бы объяснить или оправдать действие. Чем вызвано решение Гильды изменить Отто? Почему она вышла замуж за Эрнеста? Почему Отто и Лео забрали Гильду у Эрнеста? Во что выльется этот тройственный союз после заключительного ухода героев? Существенную роль в подтексте играет гомосексуализм, но о нем говорится только намеками.

Автор пренебрег цепью причин и следствий, считая, что человеческое поведение иррационально. Следовательно, вопросы «почему и отчего» бессмысленны. Мгновенное ощущение прекрасно, потому что оно мгновенно. По этому люди неизбежно вновь и вновь возвращаются к уже испытанному чувству, чтобы возродить мгновенное ощущение: и единственный путь жизни – это путь неврастенических повторений. Герои пьесы в высшей степени сентиментальны (потому что они полагаются только на чувства) и законченные циники (потому что их чувства всегда противоречивы и ничего не стоят). Лишенные разумной воли, они – жертвы рока, который определяет вывихи и повороты чувства, составляющего их жизнь.

Могут возразить, что подобный фарс не заслуживает такого серьезного нападения. Но пьеса оказалась бы значительно более комедийной, если бы она развивалась более остро. Блестящие диалоги Коварда служат не раскрытию характера, а наоборот, его затемнению. Лео и Отто ничем не отличаются друг от друга. Они похожи как две капли воды; и Гильда похожа на них как третья капля. Нисколько не интересно, кого любит Гильда – одного, или другого, или обоих, потому что у всех троих одни и те же причуды, одни и те же чувства.

«Отто. Вы часто ссоритесь?

Гильда. Порядочно. Время от времени.

Отто. Так же часто, как и мы когда-то?

Гильда. Примерно так же».

Обрисовка всех трех образов-близнецов поверхностна, потому что автор показывает нам только порывы и не раскрывает лежащих в их основе причин. Мы совершенно не представляем, как поступила бы Гильда, столкнувшись с действительно важной проблемой, так как она ни разу не попадает на наших глазах в ситуацию, требующую решения; она плывет по течению; она говорит о доброй старой романтике, которая вновь воскресла и набросила покрывала на наши чересчур прямолинейные стремления. Невольно задумываешься, что она стала бы делать в действительно драматической обстановке, то есть там, где ее импульс не смог бы найти легкого выхода при столкновении с силами, избежать которых не возможно.

Неспособность Коварда создать логически обрисованный образ особенно заметна на примере Эрнеста. В первых двух актах он изображен хорошим другом. В последнем же акте он, непонятно почему, вдруг превращается в старого дурака. Это превращение можно объяснить только требованием сюжета. Можно лишь согласиться с Эрнестом, когда он говорит в последней сцене: «Я никогда не мог понять этот отвратительный эротический треугольник».

Ковард, будучи искусным драматургом, несомненно, сознает свои недостатки. Он даже с улыбкой говорит о них в «Плане жизни»; Лео, драматург по профессии, жалуется, что критики называют его пьесы худосочными: «Отныне я стану писать тучные пьесы. Тучные пьесы, с очень тучными героями!» Но, как мы видели, даже пьеса столь тучная, как «Странная интерлюдия», может оказаться по своему идейному содержанию худосочной и однообразной.

Пьеса Сиднея Говарда «Серебряный шнурок» с научной тщательностью разбирает психологическую проблему. Говард рисует портрет женщины, которая действует, подчиняясь подсознательным импульсам, в которых не отдает себе отчета; в этих импульсах нет ничего метафизического. Подход Говарда к идее подсознания противоположен подходу О'Нейла. Поэтому «Серебряный шнурок» дает великолепную возможность изучить соотношение разумной воли с подсознательными побуждениями.

У миссис Фелпс двое сыновей; она любит их столь неврастеничной и эгоистичной любовью, что в результате старается разбить их жизнь. Ей удается разлучить Роберта с его невестой и навсегда оставить его при себе. Она пытается

разрушить и брак Дэвида, но жена Дэвида, Кристина, – женщина умная и с характером. Она заставляет Дэвида выбрать между ней и матерью, и в конце концов он выбирает ее. Драматический конфликт в этой пьесе очень четок; подобные семейные взаимоотношения типичны для зажиточной буржуазной семьи. С первого взгляда кажется, что образы героев слишком упрощены; создается впечатление, что миссис Фелпс обрисована односторонне и движущая ею страсть преувеличена. Преувеличение состоит не в том, что она любой ценой стремится властвовать над судьбами сыновей. Подобная эмоциональная концентрация понятна. Но нас смущает чрезмерная прямолинейность ее поведения. Невольно удивляешься, как может женщина до такой степени не понимать всей отвратительности своих поступков и побуждений. Это подводит нас к критическому моменту – к вопросу разумной воли. Мы не знаем, насколько миссис Фелпс осознает мотивы своих поступков, насколько она искренна или неискренна, как она оправдывает себя в собственных глазах. Не зная этого, мы вообще не можем судить об ее характере. Автор изображает ее женщиной, мучимой фуриями подсознания. Она ничего не решает, потому что путь ее предопределен. Действия ее не даются в развитии – они носят стихийный и иллюстративный характер. Например, она целует сыновей с чувством, близким к физической страсти; ей ненавистна мысль, что Дэвид находится в спальне с собственной женой. Даже когда Эстер, невеста Роберта, тонет в полынье, она пытается вернуть сыновей, побежавших спасти девушку. Драматический смысл этих поступков определяется степенью участия в них сознания и воли. Если нам это неизвестно, исчезает и развитие действия и конфликт. Это становится очевидным в последнем акте пьесы, где борьба между молодой женой и матерью достигает апогея. Кристина говорит миссис Фелпс то, что мы уже знаем, – что она во власти губительных чувств. Но здесь нет никакого развития, потому что обе женщины просто высказывают противоположные точки зрения. Обвинение Кристины – это статичное резюме всего содержания пьесы: «Знаете, вы не такие плохие люди, вы просто ошибаетесь, все вы страшно, жалко ошибаетесь, и все вы – в ловушке... Я кажусь себе сейчас чем-то вроде научной Немезиды. Я хочу содрать с этого дома все покровы и показать его таким, каков он есть». Она называет миссис Фелпс «эгоцентричной, жалеющей лишь себя, пожирающей свое потомство тигрицей, с подавленными наклонностями, которые не принято называть вслух». Этот монолог обнаруживает слабость социальной логики пьесы. То обстоятельство, что герои – в ловушке, очень мало говорит нам о них: мы хотим знать, как они к этому относятся. Отношение миссис Фелпс, видимо, проявляется в том, что она «тигрица, пожирающая свое потомство». Если это верно, то мы едва ли можем оправдать ее на том основании, что она не плохая, а только страшно ошибается. Она стала плохой, и мы должны понять – почему. Буржуазная семейная жизнь не превращает всех матерей в «тигриц, пожирающих свое потомство». Значит, поступки миссис Фелпс должны определяться какими-то особенностями характера и окружающей среды. Эти особенности могут быть объяснены лишь через разумную волю. Если поступки миссис Фелпс бессознательны и произвольны, нет никаких оснований, называть ее «тигрицей-людоедкой». В конце пьесы миссис Фелпс остается вдвоем с Робертом, она говорит ему о материнской любви, и «ее голос звучит все сильнее, по мере того как она находит опору в своей религии»:

«...И ты должен помнить то, что в своей слепоте забыл Дэвид. Любовь матери долготерпелива и всепрощающа, она не знает зависти и эгоизма, ее нелегко обратить во гнев, она все выносит, всему верит, на все надеется, все терпит... по крайней мере, я полагаю, что именно такова моя любовь. Роберт (навсегда покоренный). Да, мама».

Что автор имеет в виду, упоминая «религию» в заключении пьесы? На протяжении всей пьесы нет ни одной строчки, указывающей, что миссис Фелпс отличается глубокой религиозностью. Можем ли мы поверить, что ее заключительные слова искренни? После пылкого обвинения Кристины и ухода другого сына библейские интонации звучат лицемерно. Но мы лишены возможности судить. Вспомная всю пьесу, мы понимаем, что совсем не знаем миссис Фелпс, потому что разумную волю заслонила «научная Немезида».

Все вышесказанное никак не означает, что выбор драматургом темы или его отношение к ней подлежит каким-то ограничениям. Недостаток «Серебряного

шнурка» в том, что автор, с нашей точки зрения, недостаточно глубоко представляет собственную цель. Отношения матери и сына – животрепещущая тема. Подход Говарда к теме определяется теориями психоанализа. Эти теории по-новому освещают эмоциональные комплексы, характеризующие подобные ситуации. Драматург не обязан ограничиваться лишь поверхностным изучением этих комплексов. Он может изучать их так же глубоко, как психиатр, практикующий психоанализ. Но в этом случае он должен идти тем же путем, что и врач: он должен установить, как психические импульсы воздействуют на организацию воли; если врач не в состоянии ничего дать сознанию, он не может подействовать на пациента. Его задача состоит в том, чтобы изучить человека и помочь ему по-новому приспособиться к среде. Отпечатки памяти, в тех случаях, когда их удастся осмыслить, показывают, как в прошлом складывались взаимоотношения человека с окружающей средой.

Ошибка автора заключается в трактовке подсознания как «научной Немезиды» или возмездия в любом другом обличье. В этом смысле подсознание представляется ничего не говорящей абстракцией, потому что оно лежит вне нашего понимания характера и среды. В «Серебряном шнурке» Говард указывает на влечение к инцесту, которое скрывается за глубокой, слепой любовью матери к сыновьям. Это влечение он считает движущей силой действия. Однако, как могут возразить, драматург волен по-своему объяснять человеческое поведение; если в пьесе разбираются причины и следствия, нужно как можно глубже рассмотреть психическую причинность. Разумеется! Но вся система причинности (включая влечение к инцесту и возможные истоки этого влечения, теряющиеся в предыстории человеческого рода) проявляется во взаимодействии человека и среды. Иначе говоря, драматическое влечение к инцесту можно показать двояким образом: идея инцеста может проникнуть в сознание, и тогда человек не может уже уклоняться от конфликта и должен принять то или иное решение. Или можно проследить идею инцеста, как объективную черту окружающей среды. Это неизмеримо более трудная задача. Для этого нужно глубоко изучить социальные и экономические условия, системы человеческих взаимоотношений в детстве и в семейной жизни; для этого нужно изучить представления и чувства, влияющие на эти взаимоотношения; представления и чувства, обуславливающие объективную возможность инцеста в данной среде. Возможно (если драматург достаточно искусен и проницателен), что возникновение этой особенности среды удастся проследить в далеком прошлом. Именно таким образом разбирает Ибсен в своих социальных пьесах психические факторы. Надо признать, что в какой-то степени Говард применяет подобный метод в «Серебряном шнурке». Он показывает, что объективные причины существуют. Однако он не пытается воплотить эти причины в драматической форме, показать их влияние на характеры или использовать разумную волю в качестве критерия для определения масштаба конфликта человека со средой.

Вышеприведенный анализ рисует, казалось бы, удручающую картину современной драмы. Следует напомнить читателю, что этот раздел представляет собой клиническое исследование. Прослеживая развитие общественных концепций и социальных идей в той форме, в какой они отражаются на построении пьес, не обращай внимания на романтический ореол театра или на его внешний блеск. Могут сказать, что эта женщина прекрасна и ее вид в вечернем туалете заставляет сердце биться сильнее. Однако вполне возможно, что у этой красавицы не в порядке печень, анемия, несварение желудка и мания преследования.

Диагноз недуга, поразившего театр, не должен включать описание театра в вечернем туалете. Такой диагноз не принесет утешения для чувствительного театралла. Но для тех, кто любит театр не только таким, каков он есть, но и затаившиеся в нем неиссякаемые родники могучего и прекрасного, приемлемы лишь самые суровые мерилла достоинств любимого искусства. Если подходить к современной драме прагматически, очень легко допустить, что ее болезни неизбежны. Критерии недостатков или возможностей драмы можно найти лишь в истории театра и его традициях. С исторической точки зрения современная драма переживает ретроспективный период. Уильям Лайон Фелпс совершенно серьезно заверяет нас, что «ни одна форма искусства в Америке не развивалась так поразительно и так быстро, как искусство драматургии». Верно, что ретроспективное *** чение часто приводит к заметному увеличению числа «хорошо сделанных» пьес. Можно даже сказать, что это неизбежно, так как необходимо скрыть отсутствие свежих тем или острого социального содержания.

Но развитие любого искусства означает расширение его интеллектуального диапазона, увеличение эмоциональной проникновенности, поэтической яркости, разнообразия технических средств, изящества в построении. Единственные современные американские пьесы, которые в какой-то степени обладают перечисленными качествами, — это ранние пьесы Юджина О'Нейла, последняя из которых, «Волосатая обезьяна», появилась в 1922 году. То, что О'Нейл не сумел достичь настоящей зрелости как драматург, — не только его личная неудача; причины этой неудачи — неблагоприятные условия, отразившиеся на всех писателях того периода.

Системы идей, на которых я останавливался, можно найти в творчестве любого современного драматурга и они продукт его образования, условий жизни, привычек, социальной среды.

Но сегодня для нас уже вполне очевидно брожение новых идей. Настоящий художник должен ломать застывшие формы устаревших идей, мыслить творчески. Это — сложная задача, связанная с тяжелым внутренним противоречием. Чтобы мыслить творчески, надо осознать назначение искусства и принципы, управляющие творческим процессом.

2 Само собой разумеется, что мои собственные пьесы представляют эти течения в их наиболее злокачественной форме. «Н** вана» и «Чистый сердцем» исполнены мистицизма; окончание второй пьесы представляет собой типичную комбинацию чувства и насилия. «Женщина благородного происхождения» следует системе повторения при изображении неизменных взаимоотношений.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПОСТРОЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Изучение исторического развития теории и техники драмы показывает, что подход драматурга к сюжету и образу определяется господствующими идеями его класса и его эпохи. Эти идеи являются результатом длительного процесса культурного развития; идеологические системы, унаследованные от предшествующих поколений, претерпевают постоянное изменение, приспособляясь к новым условиям и отражая движение экономических сил и классовых взаимоотношений.

Форма, которую использует драматург, также складывалась исторически.

Европейская театральная традиция возникла в Греции: когда в VI веке до нашей эры первый актер Феспис выступил в исполняемых в честь Дионисия древних обрядах, отвечая на хоровую декламацию, возникла драма — представление сюжета при помощи пантомимы и диалога. С развитием драматической формы оказалось возможным сформулировать ее специфические законы. Еще в эпоху аттического театра стало очевидным, что драма изображает действия и что цепь событий должна подчиняться определенному плану или единству. Аристотель установил два общих принципа действия, способствующих его завершенности, — изменчивость судьбы и единство построения.

Эти принципы были забыты в средневековой Европе, потому что драма, как заранее созданное и затем разыгранное подражание действию, исчезла, уступив место сельским празднествам, религиозным обрядам, представлениям менестрелей. Это были тоже формы драматического общения людей, но в них отсутствовало единство построения, как понимал его Аристотель. В эпоху Ренессанса вновь появилась пьеса, как разыгрываемый сюжет, и это совпало с открытием наследия Аристотеля и принятием его теорий.

Однако театр Шекспира, Лопе де Вега и Кальдерона достиг размаха и свободы, которые вышли далеко за пределы формулы Аристотеля. Драма того времени отражала пробуждение новой веры в могущество науки и разума, в созидательную волю человека. Развитие капиталистического общества усилило внимание к человеческой личности, к правам и обязанностям индивидуума в условиях сравнительно гибкой и развивающейся социальной системы. В центре драмы оказывается психологический конфликт, борьба людей за утверждение своей личности, за воплощение в жизнь разумных целей и устремлений.

Театр конца XIX века характеризуется, как отмечал в 1894 году Брюнетьер, тем, что «сила воли слабеет, идет на убыль, дробится». Хотя движение независимого театра на рубеже столетий принесло большую зрелость и социальное сознание и европейской и американской драме, оно не сумело раскрыть секрет созидательной воли.

Мы не стремимся определить абстрактные и вечные законы построения драмы. Пас интересуют только принципы, приложимые к театру нашего времени и освещающие взаимосвязь между современными формами драмы и породившими их традициями. Поэтому мы начинаем с природы драмы в ее современном виде. Ее самой существенной и неотъемлемой особенностью является изображение конфликта воли. Но это утверждение слишком общо, чтобы его можно было конкретно использовать для построения драматического произведения. В первой главе делается попытка дать более точное определение закона конфликта и рассматриваются сознание и сила воли как факторы, определяющие развитие действия и приводящие его к осмысленной кульминации.

Что же мы имеем в виду, говоря о действии? Вопрос этот ставится во второй главе. В известном смысле любое событие можно назвать действием – боксерский матч, шествие пикетчиков, работу клепальной машины, мировую войну, падение старушки с трамвая, рождение пяти близнецов. Совершенно очевидно, что эти события в сыром, необработанном состоянии не составляют драматического действия, отвечающего требованиям сценичности. Если мы ограничим понятие «действия» событиями, совершающимися в рамках пьесы, мы обнаружим, что это слово все-таки охватывает беспорядочное смешение эпизодов. Все, что происходит на сцене – выход и уход актеров, жесты, перемещения, нюансы речи и мизансцены, – можно классифицировать как действие.

Мы должны выявить функциональную или структурную сторону драматического действия, которая способствует его развитию, движет его к кульминации. Это достигается через серию восходящих кризисов. Подготовка к завершению этих кризисов, сообщающих пьесе постоянное движение к намеченной цели, – это и есть то, что мы подразумеваем под драматическим действием.

Теперь становится ясно, что мы не можем следовать дальше, не изучив построения пьесы в целом. Анализ конфликта и действия имеет ограниченное значение в том смысле, что он относится лишь к сценам и положениям. Мы постоянно упоминаем о цели или кульминации, к которой движется пьеса. Но что такое эта цель и как она связана с событиями, которые ведут к ней? Мы вынуждены вернуться к аристотелевской проблеме единства. Что соединяет всю цепь событий воедино? Что способствует ее завершенности и органичности? Глава третья – «Единство в свете кульминации» – представляет собой кульминационную точку всего нашего исследования. Кульминация пьесы, будучи тем моментом, когда борьба разумной воли за осуществление своей цели достигает крайнего напряжения и максимального размаха, является ключом к пониманию единства пьесы. Это основное действие, определяющее значение и смысл всех предшествующих событий. Если кульминация недостаточно сильна и неизбежна, то и развитие действия по необходимости оказывается слабым и путанным, так как впереди нет ясной цели; отсутствует основное испытание, которое приводит конфликт к разрешению.

В двух следующих главах рассматриваются методы, посредством которых драматург отбирает нужные обстоятельства и события, устанавливая последовательность этих событий, ведущих к кульминации. Здесь мы начинаем рассматривать драматическую форму в более тесной связи с той социальной философией, которая лежит в ее основе. Основное действие пьесы выражает убеждения драматурга относительно социального предназначения человека, способности индивидуума подчинить себе судьбу или бессилия противостоять «стрелам и ударам яростной судьбы». Предшествующее действие – это исследование причин, опирающееся на социальные и психологические суждения драматурга.

Исследование причин ведет драматурга за пределы содержания пьесы. Жизнь и судьба героев не ограничиваются теми событиями, которые разворачиваются перед зрителями. У действующих лиц пьесы есть своя история. Комната, освещенная огнями рамп, – лишь часть дома, расположенного на городской улице или у деревенской дороги, на фоне города или полей, в гуще людей и событий, в центре какого-то мирка. Мы можем сказать, что такое расширение сценического действия – это дело воображения, и это само собой разумеется. Но к самым убедительным пьесам принадлежат те, в которых эта внешняя среда, совокупность событий, не показанных зрителю, исследована наиболее полно и передана с наибольшей силой. Действующие лица такой пьесы приобретают жизненные очертания, они живут собственной жизнью, они вышли из среды, которую мы можем ощутить и понять.

Поэтому необходимо рассматривать процесс отбора с двух сторон: в главе четвертой этот процесс изучается с точки зрения сценического действия. В

главе пятой анализируется внешняя среда, внутри которой развивается действие пьесы и из которой она черпает свою глубочайшую правдивость.

Глава первая ЗАКОН КОНФЛИКТА

Поскольку драма имеет дело с социальными взаимоотношениями, драматический конфликт должен быть конфликтом социальным. Мы можем представить себе драматическую борьбу человека с другими людьми или с окружающим миром – с социальными силами или силами природы. Но трудно вообразить пьесу, в которой одни силы природы противопоставлены другим.

Драматический конфликт определяется также проявлением разумной воли. Конфликт, в котором не участвует разумная воля, либо полностью субъективен, либо полностью объективен; поскольку такой конфликт не раскрывал бы поступки одних людей по отношению к другим или к окружающей среде, он не был бы социальным конфликтом.

В качестве отправного пункта для дальнейшего анализа может послужить следующее определение. Основой драмы является социальный конфликт, в котором находит свое выражение разумная воля людей: люди сталкиваются с другими людьми, люди выступают против коллективов, коллективы противостоят другим коллективам, отдельные личности или коллективы противостоят социальным силам или силам природы.

На первый взгляд такое определение все же слишком широко и вряд ли имеет какую-то практическую ценность: состязание боксеров – это конфликт между двумя людьми, в котором заложены драматические свойства и незначительное, но тем не менее ощутимое социальное значение. Мировая война – это столкновение между группами государств, столкновение, обладающее глубокой социальной подоплекой.

И состязание боксеров и мировая война могут послужить материалом для развития драматического конфликта. Дело здесь не просто в концентрации и отборе, хотя необходимость и того и другого очевидна. Состязание боксеров или мировая война из возможного материала для драмы превращаются в ее действительное содержание, по-видимому, благодаря методу, с помощью которого выявлены ожидания и побуждения людей или коллективов. Это не только вопрос проявления разумной воли; здесь важны особенности разумной воли и степень ее проявления.

Брюнетьер говорит, что разумная воля человека должна быть направлена на достижение какой-то определенной цели: он сравнивает роман Лесажа «Жиль Блаз» с пьесой «Свадьба Фигаро», на сюжет которой Бомарше натолкнул этот роман. «Жиль Блаз, как и всякий другой, хочет жить, и, по возможности, жить приятно. Это не то, что мы называем проявлением целеустремленной воли. Но Фигаро стремится к конкретной, определенной цели: не дать графу Альмавиве осуществить его привилегию сеньора по отношению к Сюзанне. В конце концов он добивается своего, хотя я согласен, что не благо даря избранным им средствам, большинство из которых оборачивается против него; тем не менее он, не отступая, стремился к своей цели. Он без конца придумывал способы для ее достижения, а когда они оказывались неудачными, он тут же изобретал новые». Уильям Арчер выступает против теории Брюнетьера, исходя из того, что, «подтверждаясь многими драматическими произведениями, эта теория тем не менее не устанавливает какой-либо истинной отличительной черты, какой-либо особенности, присущей всем драматическим произведениям, в отличие от всех других литературных жанров». Возражения Арчера, по-видимому, направлены прежде всего против идеи целеустремленной воли. Он приводит ряд пьес, в которых, по его мнению, нет настоящего конфликта воли. Он утверждает, что «Царь Эдип» и «Привидения» не подпадают под формулу Брюнетьера. Очевидно, он имеет в виду, что столкновение стремлений различных людей в этих драмах выражено недостаточно отчетливо. Арчер говорит: «Никто не может сказать, что сцена на балконе в «Ромео и Джульетте» или сцена «galeoto fu ii libro» в пьесе Стефана Филиппа «Паоло и Франческа» лишены драматизма; однако суть этих сцен не в столкновении, а в экстатическом слиянии стремлений».

В этом высказывании смешивается понятие конфликта между людьми с конфликтом, при котором определенная и сознательная цель поставлена вопреки желанию других людей или противодействию социальных сил. Конечно, «столкновение стремлений» в сцене на балконе в «Ромео и Джульетте» не относится к двум

героям этой сцены. Нелепо было бы предполагать, что драматург произвольно ограничивает свое искусство изображением ссор. Брюнетьер нигде не утверждает, что подобное прямое столкновение должно быть обязательно вынесено на сцену. Наоборот, он говорит, что театр показывает «развитие человеческой воли, преодолевающей препятствия, воздвигнутые на ее пути роком, судьбой или обстоятельствами». И еще: «Вот что можно назвать волей – поставить себе цель и все подчинить стремлению к ней, чтобы все способствовало ее достижению». Можно ли хоть секунду сомневаться, что Ромео и Джульетта идут к цели, стремясь, чтобы «все способствовало ее достижению»? Они точно знают, чего хотят, и представляют себе те трудности, которые их ждут. То же самое можно сказать о несчастных влюбленных в «Паоло и Франческа».

Ссылка Арчера на «Царя Эдипа» и «Привидения» очень интересна, потому что раскрывает направление его мысли. Он говорит, что Эдип «вообще не борется, Его борьба, насколько это слово вообще применимо к тем слепым попыткам вырваться из когтей рока, – дело прошлое; в самой же трагедии он просто корчится под градом непрестанных открытий прошлых ошибок и невольного преступления».

Возражение Арчера против закона конфликта идет гораздо дальше вопроса о целенаправленной воле: хотя он утверждает, что его несколько не интересуют философские аспекты этой теории, его собственная позиция по существу метафизична; он принимает идею абсолютной необходимости, которая отрицает и парализует волю.

Арчер проходит мимо важной технической особенности «Царя Эдипа» и «Привидений». Обе пьесы начинаются в момент кризиса. Поэтому, разумеется, значительная часть действия ретроспективна, относится к событиям прошлого. Но это не значит, что действие как в предыстории, так и в самой пьесе пассивно. «Царь Эдип» представляет собой ряд сознательных действий, направленных к отчетливо осознанной цели; это поступки людей с сильной волей, стремящихся предотвратить надвигающуюся опасность. Их действия приводят как раз к обратному результату; но нельзя же исходить из того, что проявление разумной воли обязательно приводит к достижению цели. Наоборот, напряженность и значимость конфликта определяются несоразмерностью цели и результата, намерения и достижения.

Эдипа никак нельзя назвать пассивной жертвой. В начале пьесы он сталкивается с трудностью, которую пытается вполне сознательно преодолеть. В результате его воля сталкивается с волей Креона. Затем Йокаста осознает, куда ведут поиски Эдипа; она переживает тяжелый внутренний конфликт; она пытается предостеречь Эдипа, но он не хочет отказаться от осуществления своей воли; что бы ни случилось, он должен узнать свое происхождение. Когда Эдипу открывается не выносимая истина, он совершает вполне сознательное действие – он ослепляет себя; и в последней сцене с дочерьми Антигоной и Исменой он по-прежнему поглощен теми событиями, которые сокрушили его; он думает о будущем, о том, как отразятся его деяния на его детях, о степени собственной ответственности.

Я уже указывал, что в «Привидениях» Ибсен с наибольшей глубиной исследует проблему личной и социальной ответственности. Жизнь фру Альвинг – это долгая сознательная борьба с окружающей средой. Освальд тоже не принимает покорно свою судьбу; он противопоставляет ей всю силу своей воли. В конце пьесы фру Альвинг должна принять страшное решение, требующее от нее предельного напряжения воли: она должна решить – убить или нет собственного сына, потерявшего рассудок.

Что представляли бы собой «Привидения», если бы эта пьеса была (как предположительно предлагает это сделать Арчер) лишена столкновения сознательной воли различных людей? Очень трудно представить себе эту пьесу сделанной в таком плане – единственными событиями, которые сохранились бы более или менее без изменений, оказались бы пожар сиротского приюта и безумие Освальда. Но никакого действия, подводящего к этим событиям, не было бы. И даже слова Освальда «дай мне солнце» пришлось бы опустить, поскольку в них выражена разумная воля. Более того, без предварительного проявления разумной воли никогда бы не был построен и сиротский приют.

Отрицая обязательность конфликта в драме, Арчер не согласен и с теорией Метерлинка, которая отвергает действие и ищет драматизм в человеке, «с преклоненной головой предстающим перед своей душой и судьбой». Арчер прекрасно знает, что театр должен избирать такие положения, которые оказывают влияние

на жизнь и чувства людей. Поскольку он относится не одобрительно к идее конфликта воли, он высказывает предположение, что слово «кризис» отражает более точно и полно сущность драматического изображения. «Драму, – говорит он, – можно назвать искусством кризисов, так же, как художественная литература является искусством постепенного развития событий». Хотя вышеупомянутое определение нельзя считать исчерпывающим, однако несомненно, что идея кризиса – существенное добавление к нашей концепции драматического конфликта. Можно без труда вообразить конфликт, который не разрешается кризисом; в нашей повседневной жизни мы постоянно участвуем в таких конфликтах. Но борьба, которая не завершается кризисом, не драматична. И все же мы не можем согласиться с Арчером, что «суть драмы есть кризис». Землетрясение – это тоже кризис, но драматический смысл его заключается в поступках и реакции людей. Если бы «Привидения» включали только безумие Освальда и гибель приюта, в пьесе было бы два кризиса, но в ней отсутствовали бы проявление разумной воли и весь процесс подготовки. Когда назревает кризис, люди, участвующие в событиях, не просто стоят в стороне, пассивно ожидая развязки. Они стремятся повернуть течение событий в свою пользу, отвести те опасности, которые они в какой-то степени предвидят. Деятельность разумной воли, стремящейся найти решение, и порождает те условия, которые ускоряют кризис.

Генри Артур Джонс, анализируя взгляды Брюнетьера и Арчера, пытается объединить их, определяя пьесу как «последовательность напряжений и кризисов, или последовательность конфликтов надвигающихся и конфликтов разрешающихся, в нарастающих и ускоряющихся кульминациях на протяжении осуществления определенного замысла» .

Это очень содержательное определение. Но это определение драматического построения, а не драматического принципа. Такое определение многое сообщает нам о построении пьесы; особенно полезно упоминание о «нарастающих и ускоряющихся кульминациях». Но в нем не упоминается о разумной воле, и поэтому оно весьма слабо освещает психологический фактор, который придает кульминациям их социальный и эмоциональный смысл. Драматические положения определяются характером проявления воли, степенью ее проявления и тем, как она действует; кризис – иначе говоря, драматический взрыв – происходит вследствие разрыва между целью и результатом, то есть вследствие нарушения равновесия между силой воли и силой социальной необходимости. Кризис наступает, когда равновесие сил достигает максимального напряжения и нарушается, что приводит к перегруппировке сил, к новой системе взаимоотношений.

Воля, которая порождает драму, стремится к определенной цели. Но для того, чтобы воля могла оказывать воздействие на окружающую действительность, цель, которую она избирает, должна быть достаточно реалистичной. Эта цель и возможности ее осуществления должны быть понятны нам, зрителям. Осознание реального мира, соответствующее нашим представлениям, должно определять характер проявляемой воли. Это переменный фактор, который можно точно установить путем анализа социальных взглядов зрителя.

Но нас интересует не только разумность, но и сила воли. Проявление воли должно быть достаточно энергичным, чтобы поддержать развитие конфликта и довести его до развязки. Конфликт, которыми не достигает кризиса, – это конфликт слабых волей. В греческой трагедии и в трагедии елизаветинского периода напряжение достигает максимума в сцене смерти героя: он "гибнет под ударами враждебных сил или кончает самоубийством, признавая свое поражение. Брюнетьер приходит к выводу, что единственным критерием драматических достоинств пьесы является сила воли. «Одна пьеса оказывается лучше другой в зависимости от большей или меньшей степени проявления воли, в зависимости от того, насколько роль необходимости превышает роль случайности». С этой механистической формулировкой нельзя согласиться. Во-первых, невозможно точно определить степень проявления воли. Во-вторых, борьба носит относительный, а не абсолютный характер. Необходимость есть лишь совокупность окружающей среды и, как мы отмечали, является переменной величиной, зависящей от социальных представлений. Это – вопрос не только количества, но и качества. Наше представление о качестве воли и качестве ял, которым она противостоит, определяет нашу оценку глубины и размаха конфликта. Шедевр драматического искусства создается не изображением столкновения самой гигантской воли с

самой абсолютной необходимостью. Отчаянная борьба слабой воли, пытающейся приспособиться к враждебной среде, может быть глубоко драматичной. Но какой бы слабой ни была воля, она должна быть достаточно сильной, чтобы поддержать развитие конфликта. Драма не может строиться на судьбах людей, воля которых атрофирована, которые неспособны принять хотя бы временного решения, которые не проявляют сознательного отношения к событиям и никак не пытаются подчинить себе окружающую среду. Точная степень необходимой силы воли – это воля, которая доводит действие до развязки, создает изменение в равновесии между индивидуумом и средой.

Определение, с которого мы начали эту главу, можно пересмотреть и перефразировать следующим образом: основой драмы является социальный конфликт – люди сталкиваются с другими людьми, люди выступают против коллективов, коллективы противостоят другим коллективам, отдельные личности или коллективы противостоят социальным силам или силам природы, – в котором разумная воля, проявляемая для осуществления осознанных и понятных целей, обладает достаточной силой, чтобы довести развитие конфликта до кризиса.

Глава вторая ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Определение, заключающее предыдущую главу, может послужить отправной точкой для анализа понятия действия. Главный кризис, который доводит единый драматический конфликт до кульминации, – не единственный кризис пьесы: драматическое развитие состоит из серии нарушений равновесия; любое изменение равновесия представляет собой действие. Пьеса – это система действий, система малых и больших нарушений равновесия. Кульминация пьесы – это максимальное нарушение равновесия, которое может произойти в данных условиях.

Говоря об Аристотеле, мы подчеркивали важность его трактовки действия не как свойства построения, как основы построения, как объединяющего стержня пьесы. До сих пор мы не развивали этого положения; мы исследовали силы, создающие драматический конфликт, но мы не показали, как эти силы облекаются в определенную форму; утверждение, что пьеса есть система действий, ведущих к сильнейшему нарушению равновесия, представляет собой обобщение, но оно совсем не объясняет нам, как строится эта система; оно не показывает, чем определяется ее начало, середина и конец. В таком смысле проблема действия означает проблему построения пьесы в целом, и ее нельзя рассматривать самостоятельно. Однако представляется целесообразным рассмотреть качественную роль действия, то есть его сценичность. Это важно, потому что это – единственная сторона всей проблемы, которая рассматривается в исследованиях формальной стороны драмы. Нам сообщается, что короткий диалог, или сцена, или вообще вся пьеса сценична или не сценична. Поскольку общепринято, что это качество является основным элементом драмы, оно должно быть очень тесно связано с принципом действия, объединяющим все построение.

В этой главе рассматривается действие как качество, придающее силу, жизненность и колорит конкретным сценам. Сент Джон Эрвин замечает: «Когда драматург говорит о действии, он не имеет в виду суету или чисто физическое движение: он подразумевает развитие и рост». Эрвин сожалеет, что это не всем понятно: «Когда вы говорите им о действии, они сразу же воображают, что вы имеете в виду конкретные поступки». Не может быть никакого сомнения, что действие включает развитие и рост; но вполне можно понять тех, кто полагает, что действие означает конкретные поступки. Если разумная воля не побуждает людей к совершению поступков, как же тогда она проявляется? Развитие и рост не могут быть результатом бездеятельности. Джордж Пирс Бэйкер говорит, что действие может быть либо физическим, либо умственным, при условии, если оно вызывает эмоциональный отклик. Эта формулировка ничего не дает, если мы не знаем, что представляет собой эмоциональный отклик. Поскольку нас в любом действии волнует зрелище изменения равновесия между человеком и средой, действие не может быть только умственным или только физическим; изменение должно затронуть и сознание человека и объективную реальность, с которой он соприкасается. Такое изменение не обязательно выражается в суете или насилии, но оно обязательно связано с поступками, так как если ничего не совершается, равновесие остается неизменным. Более того, изменение равновесия происходит не механически, в заданный момент; это процесс, в который входят ожидание изменения, стремление вызвать это изменение и само изменение.

Как применить этот принцип к конкретной сцене или нескольким сценам? Брюнетьер, определяя действие, возвращается к своей основной предпосылке – к проявлению разумной воли. Он говорит, что участие разумной воли «отличает действие от движения или возбуждения». Но подобное рассуждение ни к чему не ведет. Разумная воля – обязательный критерий при изучении действия, однако смешивать ее с самим действием нельзя. Мы исследуем разумную волю, чтобы раскрыть происхождение и обоснованность действия. Но мы не видим и не слышим разумную волю. То, что мы видим и слышим, это физическое действие, которое и надо определять с точки зрения зримости и слышимости. Брюнетьер прибегает к весьма неубедительному примеру, поясняя, что он подразумевает под действием, в отличие от движения или возбуждения: «Когда два человека искренне отстаивают противоположные точки зрения в очень важном для них вопросе, перед вами состязание или спектакль – интересный, волнующий, захватывающий». Я думаю, нам всем приходилось видеть таких двух людей. Они часто встречаются и в жизни и на сцене, где они «отстаивают противоположные точки зрения в очень важном для них вопросе». Предположить, что поэтому «перед вами состязание или спектакль», – это, мягко выражаясь, означает проявить чрезмерный оптимизм.

Спор – это еще не действие, какими бы убежденными ми и волевыми ни были его участники. Так же очевидно и то, что любая суета может свестись к неизмеримо малому количеству действия. В каждой сцене может происходить дуэль, в каждом акте – генеральное сражение, а зрители будут крепко спать или бодрствовать лишь благодаря шуму на сцене.

Давайте начнем с того, что проведем различие между действием (драматическим движением) и деятельностью (под которой мы подразумеваем движение вообще). Действие – это вид деятельности, определенная форма движения. Эффективность действия зависит не оттого, что делают люди, а от значения того, что они делают. Мы знаем, что значение действия определяется разумной волей. Но как это значение проявляет себя в драматическом движении? Как мы можем судить о его объективном осуществлении?

Может ли напряженный смысл выражаться в разговоре двух человек, сидящих друг против друга и ни разу не шелохнувшихся в течение продолжительной сцены? Монолог Гамлета «Быть или не быть» имеет большое драматическое значение. Действие ли это? Или он вызывает возражения как момент торможения развития пьесы?

Действие может быть сведено к минимуму физической деятельности. Но надо помнить, что этот минимум, каким бы незначительным он ни был, определяет значение действия. Физическая деятельность всегда наличествует. Сидение на стуле – уже действие, требующее определенного мускульного напряжения. Речь предполагает произнесение слов, движение голосовых связок, движение губ и т. д. В процессе напряженного конфликта простой акт сидения или разговора соответственно требует более значительных физических усилий.

Проблема создания действия состоит в том, чтобы отыскать характерную и необходимую деятельность. Действие должно включать физическое движение (каким бы слабым оно ни было) данного качества, несущее определенную долю выразительности. В этой связи особую ценность для драматурга представляет изучение искусства актерской игры. Методы Станиславского и Вахтангова, несмотря на некоторую их ограниченность, исключительно ценны для актера, так как помогают ему найти именно ту физическую деятельность, которая выражает эмоциональную напряженность, привычки, цели, желания данного персонажа. Актер стремится создать характер через осмысленное и жизненное движение.

Примерно та же задача стоит и перед драматургом: он должен найти действие, усиливающее и обостряющее конфликт воли. Таким образом, в беседе двух спокойно разговаривающих и не двигающихся людей может быть заложена точная степень деятельности, необходимой для данной сцены. Однако в этой сцене важна не незначительность совершаемых движений, а их качество – степень мускульных усилий, выразительности. Даже если сцена может показаться статичной, статичность эта негативна, а позитивная сторона ее – движение.

Что же можно сказать о речи? Речь также является формой действия. Абстрактный или выражающий общие мысли и чувства диалог лишен драматичности. Речь не обходима, поскольку она раскрывает или выражает действие. Действие, передаваемое устной речью, может быть ретроспективным или потенциальным, а может и непосредственно сопровождать эту речь. Но единственным критерием

того, что говорится, является конкретность содержания речи, ее физическое воздействие, качество ее напряжения.

Мнение, что речь лишь раскрывает духовное состояние, нелогично: акт говорения конкретизирует духовное состояние. До тех пор пока действие существует лишь в мыслях, зритель ничего не знает о нем. Как только персонаж начинает говорить, возникают элементы физической деятельности и цели. Если речь затуманена и ей недостает точности, она будет слабо выражать сознание и цель; такая речь будет недоходчивой. Тем не менее мы спрашиваем: почему говорит этот человек? Чего он хочет? Если даже он заверяет нас, что у него нет никаких устремлений, мы не верим ему, мы по-прежнему хотим знать, почему он говорит, чего он надеется этим добиться.

Существует еще одна важная черта действия: ее можно назвать связностью. Очевидно, что действие по самой своей природе не может быть статичным. Однако, если повторяются одни и те же поступки или мы не чувствуем связи одних поступков с другими, все равно возникает впечатление статичности. Действие (в отличие от деятельности) должно быть процессом становления, поэтому оно должно вытекать из одного действия и вести к другому, отличному от него действию. Каждое изменение равновесия предполагает предшествующие и последующие изменения в равновесии. Это означает также, что нельзя забывать о времени, затрачиваемом на каждое действие, — о соответствии временной протяженности количеству деятельности.

Таким образом, положение, когда двое людей сидят друг против друга и спокойно беседуют, можно теперь рассматривать с нескольких определенных точек зрения: просто ли они сидят? Или их поза выражает определенный этап в развитии конфликта? Показывает ли тот факт, что они сидят, перемену в их взаимоотношениях друг к другу или к окружающему миру? Сидят ли они потому, что боятся пошевелиться? Или такая поза дает одному из них преимущество в борьбе? Ставит ли себе целью один из них вызвать таким образом раздражение, страх и тревогу у противника? Или оба сидят в ожидании новости или какого-то события, то есть сидят для того, чтобы утешить или ободрить друг друга? Самым серьезным вопросом применительно к этой сцене является тот, на который можно ответить, лишь рассмотрев ее развитие в связи с предшествующими и последующими сценами и в связи с пьесой в целом. Во всех рассмотренных вариантах содержанием сцены является ожидание изменения в равновесии. Если два человека сидят друг против друга потому, что они боятся пошевелиться, или стремятся вызвать раздражение или страх у противника, или ожидают какого-то сообщения, в такой сцене, несомненно, наличествует элемент напряжения. Но мы должны спросить: ведет ли это напряжение к чему-нибудь? Такая сцена должна действительно привести к изменению равновесия, как в отношении предыдущих и последующих сцен, так и в отношении внутреннего развития самой сцены. Если она не приводит к такому изменению, значит, напряжение было поддельным, и элемент действия отсутствовал. Развитие требует физического движения, но оно также заключается в ходе диалога, в расширении и развитии действия посредством речи.

В таком свете можно рассматривать монолог Гамлета. Его речь выражает надвигающиеся изменения равновесия, так как он решает — жить ему или умереть. Это отражает новую фазу в борьбе Гамлета и ведет непосредственно к следующей фазе, потому что монолог прерывается встречей с Офелией. Речь конкретизирует конфликт, выражает стоящую перед героем проблему в четких образах. Физическая деятельность выражает напряженность: человек на сцене в полном одиночестве, лицом к лицу со смертью. Но одиночество это вытекает из предыдущего действия и непосредственно ведет к следующему. Если бы действие монолога затянулось, оно стало бы статичным.

Обратите внимание на место монолога в пьесе. Ему предшествует сцена, где король и Полоний разрабатывают план якобы случайной встречи Офелии с Гамлетом, которую будут тайно наблюдать враги принца; а за этим следует бурно эмоциональная сцена между Офелией и Гамлетом, когда он понимает, что возлюбленная предала его: «Ах, так вы порядочная девушка? И вы хороши собой?.. Ступай в монастырь: зачем плодить грешников».

«Гамлета» часто называют субъективной пьесой. Воля изменяет Гамлету — поставленная перед ним задача оказывается ему не по силам. Но его попытка приспособиться к миру, в котором он живет, показана с убедительной объективностью: он убеждается, что не может доверять своим друзьям Розенкранцу и Гильденштерну, что даже женщина, которую он любит, обманывает

его. Тогда конфликт вступает в новую фазу – Гамлет в отчаянии хочет узнать правду о своей матери и дяде, еще и еще раз удостовериться в том, что так терзает его. Эти терзания Гамлета запечатлены в исполненной деятельности пьесе внутри пьесы. Далее, уже ни в малейшей степени не сомневаясь в правде, он вынужден принять невыносимые последствия этой правды в сцене с матерью. Здесь также объективная деятельность сопровождает душевный конфликт: Полоний убит; Гамлет сравнивает портрет убитого отца и живого дяди; появляется призрак, чтобы напомнить Гамлету о его «костыль готовности», советуя ему лучше понять свою мать: «О, встань меж нею и ее душой смятенной». Эта строка представляет собой исключительно удачный пример действия – диалога. Хотя сама идея психологична, она выражена через действие. Она вызывает представление не о чувстве, а о действии.

Драматическое действие есть деятельность, объединяющая физическое движение и речь; оно включает стадию ожидания, подготовки и осуществления нарушения равновесия, являющегося частью целой цепи подобных изменений. Движение к нарушению равновесия может быть постепенным, но само изменение непременно должно произойти. Ложное ожидание и ложная подготовка не являются драматическим действием. Действие может быть сложным или простым, но все его компоненты должны быть конкретны, осмысленны и способствовать развиту. Это определение само по себе верно. Но мы отнюдь не утверждаем, что оно полно. Трудность состоит в словах «способствующее развитию» и «осмысленность». Развитие действия – это вопрос построения, а смысл – вопрос темы. Нельзя разрешить ни одной проблемы, пока мы не найдем цементирующий принцип, который делает пьесу единым целым, связывая цепь действий в действие органическое и неделимое.

Глава третья ЕДИНСТВО В СВЕТЕ КУЛЬМИНАЦИИ

«Не так-то легко определить, – писал в 1660 году Корнель, – что такое единство действия. Поэт должен подходить к своей теме в соответствии с «вероятным» и «необходимым». Так говорит Аристотель, и все ее истолкователи повторяют слова философа, представляющиеся им столь ясными и понятными, что ни один из них, как и сам Аристотель, не снизошел до объяснения, что же это такое – «вероятное» и «необходимое».

Это сразу и определяет сущность проблемы и указывает направление, в котором следует искать ее раз решения. Выбирая тему, драматург руководствуется своим представлением о вероятном и необходимом; решимость достичь вероятной цели пробуждает разумную волю, а «железный строй фактов» ограничивает действие этой воли необходимыми пределами. Аристотель говорил просто о «начале, середине и конце пьесы. Очевидно, что пьеса, которая начинается случайно и заканчивается потому, что истекло два с половиной часа, а это не пьеса. Ее начало и конец, связанное построение всех ее частей определяются необходимостью конкретного выражения той социальной концепции, которая составляет тему пьесы.

Основной принцип, гласящий, что единство действия совпадает с единством темы, бесспорен. Однако это не решает вопроса, потому что понятие единства темы столь же абстрактно, как и понятие единства действия. На практике действительное единство заключается в синтезе темы и действия, и наша задача – узнать, как достигается это слияние.

Многие драматурги-практики полагают, что построение пьесы является делом умелого применения несложной формулы: Фрэнк Крейвен (цитируемый Артуром Эдвином Кроусом) предлагает: «Окуните зрителей с головой в кипяток, а потом вытащите». Эмиль Ожье советует драматургу «пропитать пятый акт слезами умиления, а остальные четыре сдобрить блесками остроумия». Бронсон Говард говорит о драматургии, как об «искусстве применения своего здравого смысла при изучении собственных эмоций и эмоций других людей».

Лопе де Вега, писавший в 1609 году о «Новом искусстве писать комедии», дал краткое, но полезное резюме построения пьесы: «В первом акте изложите дело. Во втором так переплетите события, чтобы до середины третьего акта нельзя было догадаться о развязке. Всегда обманывайте ожидания».

Согласно Дюма-сыну, «прежде чем создать какую-то ситуацию, драматург должен задать себе три вопроса. Как поступил бы в подобном положении я? Как поступили бы другие люди? Как следует поступить? Автору, не чувствующему

расположения к такому анализу, надо оставить театр, потому что он никогда не станет драматургом». Это разумный практический совет, и он имеет разумную теоретическую основу. Три вопроса Дюма-сына имеют первостепенную важность, поскольку они охватывают взгляды драматурга, психологию его героев и социальный смысл ситуации.

Однако, ставя вопрос: «как следует поступить?», Дюма не дает каких-либо рамок, в пределах которых должны совершаться эти поступки. В результате социальный анализ пришлось бы прилагать к целому ряду распыленных и беспорядочных положений. Дюма не спрашивает, как, собственно, возникла эта ситуация? Что побудило драматурга запомнить или придумать именно эту ситуацию и выбрать ее, как звено своего, драматического построения? А ведь именно в этом во просе, охватывающем процесс возникновения и развития темы в сознаний драматурга, и заключается сущность единства.

Если мы обратимся к более теоретическим работам о технике драмы, мы обнаружим, что в них происхождение и развитие темы либо игнорируется, либо считается мистически-таинственным. Формулируя свою теорию «драмы, как искусства кризисов», Арчер говорит, что «драматическая сцена – это кризис (или кульминация), ведущий к решающей кульминации, являющейся основой действия». Драматические сцены связываются воедино непрерывным и все возрастающим напряжением. «В огромной степени секрет драматической архитектуры заключается в одном слове – напряжение; он в том, что бы возбуждать, поддерживать, ослаблять, усиливать и разрешать напряжение». Джордж Пирс Вэйкер говорит, что неугасающий интерес к пьесе зависит от «ясности и верности ударения... и третьего основного качества – движения... непрерывного возбуждения интереса, настойчивого желания узнать, что случится дальше». И далее – «энергичное движение должно быть и в сцене, и в акте, и даже в пьесе в целом».

Фрейд с присущей ему высокопарностью описывает драматическое построение как «поток волевой силы, завершение деяния и его воздействие на человеческую душу, движение и контрдвижение, борьбу и контрборьбу, взлеты и падения, связывание и развязывание».

Проливает ли это свет на высказывание Аристотеля о гармонии между частями событий? Напряжение, «непрерывное возбуждение интереса», «движение и контр движение» – все это свойства действия; но они вовсе необязательно подразумевают органичное и заверщенное действие. Если прав Аристотель, видящий гармонию частей в том, что «при перемене или отнятии какой-нибудь части изменяется и приходит в движение целое», значит, должен существовать определенный критерий единства, который поможет нам установить и удалить «то, присутствие или отсутствие" чего незаметно».

Часто считается, что единства можно добиться механически, путем непосредственной концентрации драматического материала: действие сосредоточивается на одном лице или группе тесно связанных между собой лиц, вокруг одного эпизода или узко ограниченной группы эпизодов. Но попытки такого рода приводят к обратному результату. Аристотель разрешает вопрос с характерной для него ясностью. «В самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства. Точно так же и действия одного лица многочисленны, и из них никак не составляется одного действия».

Драматург не в состоянии «составить одно действие», суживая рамки пьесы или занимаясь «жизнью одного человека». Многие пьесы достигают максимального единства содержания, показывая множество событий и персонажей. Например, в пьесе Гергарта Гауптмана «Ткачи» в каждом акте вводятся все новые группы действующих лиц. В третьем акте в деревенской гостинице появляются совершенно новые персонажи. В пятом акте мы переносимся в мастерскую старого ткача Хильзе в Ланген-Билау и знакомимся с ним я членами его семьи, которые до этого никак не участвовали в развитии действия. Однако пьеса производит впечатление гармоничности и единства. С другой стороны, пьеса «Обе твои палаты», посвященная одному незначительному эпизоду, страдает чрезмерной расплывчатостью.

Русский кинофильм «Три песни о Ленине» охватывает широкий круг событий, включая эпизоды из жизни Ленина, труд и жизнь советского народа, впечатление, которое смерть Ленина оказала на людей во всех концах Советского Союза. Тем не менее этот фильм компактен, ясен и композиционно строен.

Объединяющей силой является идея, однако любая идея, какой бы цельной она ни была, сама по себе не драматична. Кажется, что благодаря чудесному превращению в сознании драматурга абстракция оживает! Сент Джон Эрвин говорит, что «пьеса должна быть живым организмом, настолько живым, что когда отрезана любая его часть, все тело начинает кровоточить!» Как возникает эта живая сущность? Вдыхает ли создатель жизнь в свое творение благодаря напряжению собственных чувств? Является ли жизненность этого творения скорее эмоциональной, чем анатомической? Или творческий процесс и эмоционален и глубоко рационален?

В критических работах Шлегеля мы находим противоречие между теорией, рассматривающей искусство как вдохновение, и глубокой логикой творческого процесса, раскрытого в наиболее ясной форме. Шлегель требовал «более глубокого, более проникновенного, более таинственного единства». Он был прав, говоря, что единство «возникает из первичной и стихийной деятельности человеческого сознания». Но он запутал вопрос, добавив, что «идея единого и целого никоим образом не вытекает из нашего опыта». А как же можно что-то знать или испытать, если не через первичную деятельность человеческого сознания?

Хотя Шлегель объявил, что единство непостижимо для разума, он сам коснулся существа вопроса и указал путь к точному пониманию того, как идея драматического единства возникает из опыта. Единство действия, говорит он, «состоит в его направленности к единственной цели; для завершенности действия необходимо все, что лежит между первоначальным решением и осуществлением самого деяния... его абсолютное начало есть утверждение свободной воли и признание необходимости его абсолютной цели».

Казалось бы, сфера действия ограничивается, таким образом, определенными рамками, но абсолютное начало и абсолютная цель останутся простыми фикциями, если мы не сумеем достичь практического понимания свободы воли и необходимости, проявляющихся в нашей жизни. До тех пор пока эти понятия остаются метафизическими, границы вероятного и необходимого совпадают с границами вселенной. Именно эту трудность не смог разрешить Шлегель. Мы уже отмечали, что взаимосвязь между свободой воли и необходимостью представляет собой непрерывно изменяющееся равновесие сил. Эта непрерывность движения исключает всякую идею абсолютного начала или абсолютного конца; мы не можем представить себе свободную волю, которая была бы действительно свободна; это было бы ничем не обоснованное решение в неисследованной области человеческого опыта. Когда воля устремлена в определенном направлении, решение опирается на совокупность тех потребностей, с которыми мы сталкивались ранее. Это дает нам возможность выработать более или менее верную картину будущих вероятностей, которая определяет пути нашего действия. Следовательно, начало действия зависит не от желания проявить волю; начало действия коренится в необходимости так же, как и окончание его, — окончание заключает в себе проверку всего происходящего, принятие или отрицание картины необходимости, которая обусловила начало действия.

Так мы подходим к подлинно органической концепции единства: движение драмы — это не беспорядочное колебание между противоположными полюсами свободной воли и необходимости; решение совершить поступок включает картину того, каким будет этот поступок и каковы будут его последствия: здесь отсутствует дуализм вероятного и необходимого; вероятность — это наше представление о будущей необходимости.

Поэтому каждое звено действия предопределяется целью, к которой направлено это действие. Однако эта цель не более абсолютна, чем начало: она не отражает необходимость в какой бы то ни было окончательной форме: под необходимостью мы подразумеваем законы, управляющие действительностью; действительность же находится в непрерывном движении, и мы не можем представить ее себе в какой бы то ни было окончательной форме. В кульминации пьесы, являющейся точкой наивысшего напряжения, наиболее полно выражаются законы действительности, как их представляет себе драматург. Кульминация разрешает конфликт путем изменения равновесия, что создает новое соотношение сил: необходимость, которая обуславливает неизбежность этого события, — это необходимость, воздействующая на сознание драматурга: она выражает социальную идею, побудившую его придумать данное действие.

Кульминация – это конкретное выражение темы через события. В практике драматургии кульминация есть своего рода критерий обоснованности всех элементов данного драматического построения.

Иногда представляется возможным выразить тему пьесы в единственной фазе: например, пьеса Леопольда Атласа «Дитя среды» посвящена переживаниям болезненно восприимчивого мальчика, родители которого разошлись; это исчерпывающее изложение темы, которая составляет стержень драмы. Ясно, что каждая сцена пьесы что-то добавляет к картине переживаний подростка. Действие сохраняет единство темы, но означает ли это, что каждый поворот действия неизбежен и удаление любой части приведет к «изменению и приведению в движение целого». Мы не можем ответить на этот вопрос, ссылаясь на содержание пьесы или ее цель: ту же самую тему можно было бы развить посредством другой цепи эпизодов. Можно придумать десятки, сотни и даже тысячи эпизодов, которые все будут иметь непосредственное отношение к переживаниям болезненно восприимчивого ребенка, родители которого разошлись. Обратившись к кульминации пьесы «Дитя среды», мы получим точный критерий ее развития, мы больше не задаем туманных вопросов о ее теме. Скорее мы спрашиваем: что происходит с мальчиком? Какова в конечном итоге постановка его проблемы через действие? Драматург в кульминационном эпизоде обязательно должен был воплотить свою точку зрения, свое сознание и свои намерения по отношению к героям пьесы. Ведет ли каждая сцена к этому окончательному положению? Можно ли опустить какой бы то ни было эпизод, не нарушив и не запутав развязки?

В последней сцене пьесы Бобби Филиппе, уже в форме военной школы, охвачен чувством невыразимого одиночества, но полон решимости не терять мужества. Это действительно трогательное заключение, но мы сразу же замечаем, что кульминация не нашла полного осуществления. Если кульминация является критерием всего смысла пьесы, то она должна обладать и достаточной четкостью и достаточной силой, чтобы придать пьесе единство: кульминация должна быть действием, достигшим полного развития, действием, которое отражает окончательное изменение соотношения сил между героями пьесы и окружающей средой.

Дух военной школы и его социальное значение должны непосредственно воздействовать на характер Бобби Филиппса. Поскольку автор вводит военную школу, он обязан раскрыть смысл этого нового этапа во взаимоотношениях между Бобби Филиппсом и окружающим его миром. Чтобы придать создавшейся ситуации драматический смысл, мы должны связать ее со всей совокупностью жизненного опыта мальчика. Автор не ставит задачу в таком плане: возвращаясь к ранним сценам пьесы, мы находим, что действие построено без учета будущей развязки: оно строится на отношениях мальчика с родителями, каждая сцена пьесы не ведет со всей неизбежностью к одиночеству мальчика в военной форме. Развязка пьесы – уход от темы, позволяющий опустить занавес. Ошибка драматурга не в том, что пьеса не завершена. Подчас уместно и даже необходимо закончить пьесу знаком вопроса. Но мы должны знать, что означает этот знак вопроса: мы должны видеть, как он возникает из данных социальных взаимоотношений и к каким альтернативам ведет. Когда драматург задает вопрос, он должен иметь собственное мнение об этом вопросе, в противном случае на вопрос возможны любые ответы и действие распыляется, вместо того чтобы концентрироваться. Именно благодаря проявляющейся в заключении идейной путанице пьесы «Дитя среды» по мере развития становится все слабее. Первые три сцены производят захватывающее впечатление, так как автору удалось в них показать сознание и волю ребенка по отношению к среде. Мастерски построенная вступительная сцена в столовой Филиппсов в напряженном действии раскрывает 'Семейный конфликт; мы чувствуем мучительную тревогу мальчика и паутину необходимости, из которой пытаются выпутаться родители. Вторая сцена, на пустыре, показывает отчаянную попытку мальчика подружиться с соседскими детьми. В третьей сцене противоречия между родителями доходят до кульминации; мы знаем, что мальчик их подслушивает, и воспринимаем все происходящее через его сознание и волю. Начиная с этого момента, развитие пьесы теряет свою четкость. Действие начинает подчиняться судьбе; горечь положения мальчика и трудности решения даны в плане эмоциональной пассивности: социальная проблема, с такой силой воплощенная в первых трех сценах, повторяется уже статично в сцене суда, которой заканчивается первый акт. Во втором акте действие концентрируется вокруг родителей; они полны благих намерений, но беспомощны; добрая воля

заменяет волю, направленную на осознанную цель; их добрые побуждения не имеют драматического значения, так как их совершенно перестала волновать судьба ребенка: поскольку такое отношение пассивно, оно не может породить осмысленного развития. Сцены второго акта про сто повторяют противоречия между родителями, а так же растерянность и тоску мальчика. Драматург исходит из положения, что необходимость абсолютна и выхода нет. Поэтому действие становится менее убедительным; мы не уверены, могут ли установиться удовлетворительные отношения между мальчиком и одним из родителей, так как не видим целеустремленного проявления разумной воли героев. С другой стороны, если мальчик мешает родителям, драматург совершает ошибку, посвящая большую часть второго акта обоснованию этого негативного положения; ему следовало бы скорее проанализировать разумную волю одинокого мальчика, старающегося приспособиться к новым обстоятельствам. Заключительная сцена передает полное одиночество мальчика, но передает его как эмоцию, то есть негатив но, потому что мы недостаточно глубоко проникли в душу мальчика, чтобы понять, как его сознание и воля воспринимают новое окружение.

Пожалуй, здесь необходимо уточнить содержание термина «кульминация». У читателя может возникнуть сомнение, правильно ли называть кульминацией пьесы сцену в военной школе. Кульминацией часто называют центральный момент действия, с последующим «падением действия», ведущим к развязке или разрешению. Подробный анализ терминов «кульминация и развязка» дается ниже. Пока что достаточно указать, что термин «кульминация» употребляется здесь для обозначения решающей и самой напряженной стадии действия. Это не обязательно должна быть заключительная сцена; это сцена, в которой конфликт пьесы достигает решающей фазы. Я полагаю, что в пьесе «Дитя среды» сцена в военной школе представляет собой самый напряженный момент столкновения мальчика с окружающей средой и поэтому ее следует считать кульминационной.

Сосредоточенность действия на определенной цели создает связанное движение, являющееся основой драмы: это вкладывает новый смысл в понятия «ясности и верности удара» и «непрерывного возбуждения интереса», о которых говорит Бэйкер. Это дает возможность практически использовать высказанную Арчером мысль о том, что «решающая кульминация» есть «основа действия».

Принцип единства с точки зрения кульминации не является чем-то новым; но, насколько мне известно, его никогда четко не анализировали и не применяли. Ближе всего к логическому изложению этого принципа подошел в «Опыте о драматической поэзии» Джон Драйден. «Что касается третьего единства, единства действия, то древние понимали под ним то же, что понимают логики под своими *finis*, — цель или объем действия, то, что стоит на первом месте в замысле и на последнем в осуществлении».

Многие драматурги указывали на необходимость проверки действия с точки зрения развязки. «Не следует приступать к работе, — говорил Дюма-сын, — пока вы совершенно ясно не представляете себе заключительную сцену, движение и речь». Тот же совет дает Эрнест Легув: «Вы спрашиваете меня, как пишется пьеса. Начиная с конца». Того же мнения придерживается Персиваль Уайлд: «Приступайте к пьесе с конца и идите назад, пока не дойдете до начала. Тогда начинайте». Совет «начинать с конца» сам по себе вполне разумен. Но автор, слепо следующий этому совету, достигнет лишь весьма убогих результатов; начинать создание пьесы с кульминационной сцены бесполезно, если драматург не понимает назначения кульминации и цепи причин и следствий, которая делает ее органической частью пьесы. Законы мышления, лежащие в основе творческого процесса, требуют, чтобы драматург начинал с основной идеи. Он может не сознавать этого; он может думать, что творческий порыв вырастает из случайных и бесцельных мыслей; но беспорядочный мыслительный процесс не может привести к организованной деятельности; какими бы смутными ни были социальные взгляды драматурга, они достаточно осознаны и целенаправлены, чтобы привести его к волюнтарному изображению действия. Бэйкер говорит, что «толчок к созданию пьесы может дать что угодно — отдельная мысль, пронесшаяся в сознании; этическая или искусствоведческая теория, в которую драматург твердо верит или в которую хочет поверить; обрывок подслушанного или воображаемого разговора; подлинная или воображаемая обстановка, вызывающая какое-то настроение; совершенно изолированная сцена, предшествующие и последующие обстоятельства которой пока неизвестны; человек, промелькнувший в толпе, который почему-то привлек внимание драматурга, или человек близко знакомый; противоположность или сходство между двумя людьми или условиями жизни; какой-то незначительный

эпизод, попавшийся в газете или книге, услышанный или увиденный; или, наконец, чей-нибудь рассказ, коротким или очень подробный». Нет никакого сомнения, что драматург может начинать с любой из вышеперечисленных реальных или воображаемых деталей. Он действительно может написать целую пьесу, стихийно соединяя обрывки наблюдений и сведений и совершенно не представляя себе тех принципов, которые лежат в основе его творчества. Но сознает он или нет, процесс этот совсем не так стихийен, как кажется. «Обрывок разговора», или «человек, промелькнувший в толпе», или «подробный рассказ» заинтересовали его не случайно; причина заключается во взглядах, сложившихся у него на основании собственного опыта; эти взгляды уже достаточно определены, чтобы у него возникла потребность точно их сформулировать; он ищет событие, которое связано с картиной, существующей в его сознании. Найдя «обрывок разговора», или «человека, промелькнувшего в толпе», или какой-то рассказ, он не удовлетворяется тем, что это доказывает или оправдывает его взгляды, — если бы он этим удовлетворялся, то больше ничего не предпринял бы. Он ищет наиболее полного волюнтарного изображения основной идеи. Основная идея абстрактна, потому что она — итог многократного опыта. Драматург не удовлетворится, пока не превратит эту абстракцию в живое событие. Основная идея является началом процесса. Следующий шаг — нахождение действия, выражающего основную идею. Это действие — ведущее действие пьесы; оно представляет собой кульминацию и границы развития пьесы, потому что оно олицетворяет идею драматурга о социальной необходимости, определяющую круг вопросов, затрагиваемых пьесой, и ее цели. В поисках этого основного действия драматург может собрать множество мыслей, эпизодов и характеров; он может полагать, что все это ценно само по себе, но он не в состоянии проверить их ценность или воспользоваться ими, пока не обнаружит основного события, служащего кульминацией. Значение любого эпизода зависит от его связи с действительностью; изолированный эпизод (и в пьесе и в жизни) приобретает смысл для нас постольку, поскольку он отвечает нашим представлениям о вероятном или необходимом; однако не существует абсолютной истины в отношении вероятного и необходимого; цепь эпизодов, составляющих пьесу, зависит от того, что считает вероятным и необходимым драматург: пока он не установил этого, определив цель и объем действия, в попытках его не может быть единства или рациональной целеустремленности.

В то время как жизненное развитие идет от причины к следствию, развитие волюнтарного изображения идет назад, от следствия к причине. Это неизбежно в силу того, что изображение волюнтарно; драматург творит на основании своих знаний и опыта, и поэтому ему приходится оглядываться на свои знания и опыт, отыскивая причины, ведущие к цели, которую избрала его разумная воля. Таким образом, концентрация всего внимания «а кризисе и (ретроспективный анализ причин, которые мы встречаем во многих крупнейших пьесах мира (в греческой трагедии и в социальных пьесах Ибсена), следуют логике драматического мышления в ее самой естественной форме. Расширение действия в елизаветинском театре вырастает из более широких и менее скованных социальных воззрений, которые допускают более свободное исследование причин. Драматическая система событий может быть как угодно пространна и сложна при условии, что результат (основное действие) отчетливо определен.

Несомненно, многие драматурги создают предварительное действие будущей драмы, не представляя, какой будет кульминация. До некоторой степени это, оправданно, потому что таким образом драматург получает возможность уточнить свою цель. Но он должен отдавать себе отчет в направляющих его творческий процесс принципах, которые действуют независимо от того, сознает он их или нет.

Разрабатывая предварительные эпизоды, он ищет основное действие; неуверенность в отношении основного действия отражает неуверенность в отношении основной идеи пьесы; драматург, ощупью идущий к неведомой кульминации, лишь смутно представляет себе социальный смысл изображаемых им событий; чтобы избежать этой идейной путаницы, он должен ее сознавать; он должен стремиться определить свою точку зрения и воплотить ее в кульминации. Драматург имеет право писать предварительные сцены, не имея определенной цели, лишь в том случае, если он знает, почему он так поступает; многое из этого предварительного материала окажется полезным, потому что он отражает туманные взгляды, которые драматург стремится уточнить; но, когда это ему удастся, и он определит смысл и объем действия, он должен строжайше проверить вес написанное с точки зрения кульминации. В противном случае путаница

взглядов сохранится, действие будет беспорядочным или отрывочным, связь между эпизодами пьесы и кульминацией будет затемнена. Может даже случиться – как поразительно часто случается в современных пьесах, – что автор нечаянно забудет о кульминации.

Пользуясь кульминацией в качестве критерия, мы должны помнить, что имеем дело с живым материалом, а не с неорганической материей. Кульминация (как и всякая другая часть пьесы) – это движение, изменение равновесия. Внутренняя связь отдельных частей пьесы сложна и динамична. Кульминация служит силой, связывающей пьесу воедино, но сама она не статична; хотя пьеса строится исходя из кульминации, но в то же время каждый эпизод пьесы, каждый элемент действия по-своему также воздействует на кульминацию, преобразуя ее и вливая в нее жизнь.

Это станет ясно, если мы вспомним, что драматург – человек, совершающий определенное действие действие иррациональное, лишенное сознательной цели изменение цели в процессе ее осуществления говорит о слабости и идейной путанице и о том, что до начала действия цель не была как следует проанализирована. Если оказывается, что цель недостижима, от действия приходится отказаться (драматург может показать не удачу своих героев, но он не может показать, что ему вообще не удалось написать пьесу). Но с каждым шагом в совершении действия возрастает понимание собственной цели, изменяются ее смысл и ценность.

Арчер говорит о записных книжках Ибсена: «На сколько мне известно, ничто не дает такого ясного представления о процессах, происходящих в сознании великого драматурга». Творческий метод Ибсена, о чем свидетельствуют его записные книжки, показывает, что драматург шел от основной идеи к основному действию, работа над пьесой состоит в согласовании всех эпизодов с кульминацией. Первый шаг Ибсена – абстрактное изложение темы. О социальной идее, лежащей в основе «Гедды Габлер», уже говорилось. Ибсен излагает проблему пьесы подробно и конкретно: «Отчаяние Гедды объясняется тем, что в мире, без сомнения, существует множество путей к счастью, но найти их она не в состоянии. Отсутствие цели в жизни – вот что мучит ее». Затем драматург дает несколько коротких набросков и отрывков диалога. Этот материал охватывает весь ход пьесы – драматург явно ищет физическое действие, выражающее тему.

Установив таким образом развитие своей темы, Ибсен обращается к третьей задаче, которую он определяет в письме к Теодору Каспари как «более энергичную индивидуализацию персонажей и форм их самовыражения». Конечно, такой процесс является процессом «индивидуализации»; но с композиционной точки зрения это процесс приведения всех эпизодов пьесы в соответствие с будущим кризисом. Мы видим, что в ранних вариантах «Гедды Габлер» отсутствуют некоторые моменты, имеющие важное значение для понимания самоубийства Гедды. В первом варианте не упоминается мадемуазель Диана; зависть Гедды к чудесным волосам фру Элвстед: «А волосы твои я все-таки, пожалуй, спалю» – также появляется лишь позднее. И мотив зависти и упоминание мадемуазель Дианы играют существенную роль в развитии кульминации. Поскольку самоубийство Гедды должно быть результатом уверенности, что счастье для нее невозможно, все действие пьесы должно раскрывать крушение ее надежд, отчаяние, овладевшее ею. Интересно и то, что, судя по первым наброскам, рукопись должен был уничтожить Тесман, а не Гедда. Это изменило бы центр тяжести конфликта, в результате Тесман стал бы более активным, а Гедда более пассивной. Судя по всему, первоначально Ибсен собирался сделать Тесмана более деятельным. Сначала именно Тесман завлек Ллевборга на вечеринку асессора Бракка. Пожалуй, в результате взаимоотношения между мужем и женой стали бы более интересными; однако развитие пьесы в таком направлении ослабило бы драматизм лихорадочного стремления Гедды к счастью, а это означало бы отход от намеченной Ибсеном основной идеи. Отчаяние Гедды объясняется не тем, что ее брак несчастлив, но тем, что в мире, «без сомнения, существует множество путей к счастью», но она не в состоянии найти их. Обстоятельства самоубийства Гедды, последовавшего за известием о смерти Ллевборга и угрозами асессора Бракка, выражают основную идею пьесы. Все изменения, внесенные Ибсеном, рассчитаны на то, чтобы усилить впечатление от самоубийства героини и объяснить его.

По первоначальному замыслу и Тесман и фру Элвстед обнаруживают значительно большую осведомленность о взаимоотношениях Гедды и Ллевборга. В первом акте окончательного варианта пьесы фру Элвстед говорит: «Между Эйлертом Ллевборгом

и мной стоит тень женщины», Гедда спрашивает: «Кто бы это мог быть?» – и фру Элвстед отвечает: «Не знаю». Но в раннем варианте фру Элвстед прямо отвечает: «Это ты, Гедда». Подобная осведомленность фру Элвстед и Тесмана могла бы придать большую драматичность раз витию пьесы; однако единственная проверка, после которой этот момент можно принять или отвергнуть, состоит в его влиянии на кульминацию пьесы. Ибсен прибегает к этой проверке: если отношения Гедды и Левборга были бы известны, тогда их развязка наступила бы раньше и была бы иной; это означало бы, что с самого начала разумная воля героини была бы устремлена на самозащиту и попытку найти выход.

Однако Ибсен хочет показать, что разумная воля Гедды сосредоточена не на отношениях с Левборгом или с собственным мужем; «отсутствие цели жизни – вот что мучит ее». Ибсен раскрывает эту проблему в конкретной драматической форме, так как показывает, что Гедда знает о ней и что воля ее напряжена до предела в стремлении найти выход. А чтобы лучше показать эту борьбу, нужно, чтобы фру Элвстед и Тесман ничего не знали о прошлых «товарищеских отношениях» Гедды и Левборга. Героиня получает таким образом больше возможностей исследовать все пути к счастью в окружающем ее мире. И поэтому обстоятельства ее смерти приобретают черты большей неизбежности и большей убедительности.

Остальные пьесы Ибсена возникали в результате подобного же процесса. В раннем варианте «Кукольного дома» второй акт заканчивается нотой безнадежного отчаяния: Нора говорит... «Нет, нет, нет пути назад. (Смотрит на часы.) Пять-семь часов до полуночи. И еще двадцать четыре часа до следующей полуночи. Двадцать четыре да семь – тридцать один час жизни. (Уходит. Занавес.)». В окончательном варианте вводится сцена, во время которой Нора бурно танцует тарантеллу. Затем мужчины уходят в столовую, за ними фру Линне, и Нора остается одна: «Пять часов. Семь часов до полуночи. Тогда тарантелла будет закончена. Двадцать четыре да семь – тридцать один час жизни». Тут из-за двери раздается голос Хельмера: «Ну, где же мой жаворонок?» Нора, бросаясь к нему с распростертыми объятиями: «Вот он, жаворонок!» (Занавес.) Такое окончание второго акта несомненно гораздо лучше с чисто драматургической точки зрения. Но, кроме того, введение тарантеллы и в особенности иронически звучащий обмен репликами между женой и мужем в конце акта имеют прямое отношение к развязке пьесы.

Безумная тарантелла находит ответ, завершение в отчаянной прямолинейной честности ухода Норы. Заключительные строки раннего варианта второго акта должны были бы повести к отчаянию, самоубийству, крушению всех надежд. Эти слова не создают того напряжения, которое разрешается историческим стуком захлопнувшихся ворот, когда Нора уходит навстречу свободе. Строки, которыми заключается окончательный вариант второго акта, представляют идеальную подготовку финальной сцены. Слова «Где же мой жаворонок?» прямо связаны с последними строками пьесы:

«Нора. Ах, Торвальд, тогда надо, чтобы совершилось чудо из чудес.

Хельмер. Скажи, какое!

Нора. Такое, чтобы и ты, и я изменились настолько ко... Нет, Торвальд, я больше не верю в чудеса.

Хельмер. А я буду верить! Договаривай. Изменились настолько, чтобы?..

Нора. Чтобы сожителство наше могло стать браком. Прощай.»

Эти слова, выражающие суть социальной идеи «Кукольного дома», служат критерием для каждой сцены, каждого хода, каждой реплики пьесы.

Глава четвертая ПРОЦЕСС ОТБОРА

Достижение единства в свете кульминации не исчерпывает процесса создания пьесы. Это только начало процесса; кульминация сама по себе не обеспечивает отбора и расположения в определенной последовательности отдельных эпизодов. Как же происходит этот отбор? Как поддерживается и усиливается напряжение? В чем состоит непосредственная причинная связь между сценами? Как достигается правильное расположение и выделение эпизодов? Как драматург устанавливает точный порядок, то есть последовательность событий? Как он определяет, какие сцены являются центральными, а какие второстепенными и в чем связь между

ними? Как он определяет продолжительность сцен и число действующих лиц? А вероятность, случайность и совпадение? А внезапность? А обязательная сцена? Какую часть действия необходимо вынести на сцену, а что можно дать в ретроспективном рассказе? Каково, собственно, взаимоотношение единства темы и единства действия в развитии пьесы?

На все эти двенадцать вопросов надо найти ответ, они тесно переплетаются друг с другом и связаны с проблемами, которые можно объединить в две группы: проблемы отбора и проблемы непрерывности (вторая представляет собой последующую и более детализированную ступень отборочного процесса).

Определив принцип единства, мы должны далее выяснить, как он действует: мы должны проследить, как происходит отбор и расположение материала, начиная от основной идеи и кончая завершением пьесы.

Драматург создает пьесу. Однако нельзя считать, что пьеса создается из ничего, или из абстрактного единства жизни, или из «великого непознанного». Наоборот, пьеса вырастает из всем известного материала, который должен быть хорошо знаком зрителю; иначе между зрителем и событиями на сцене не возникнет кон такта.

Было бы не совсем точно сказать, что драматург придумывает события. Более верно рассматривать его работу как процесс отбора. Драматург – это, так сказать, человек, попавший в огромный склад, забитый множеством всевозможных эпизодов; теоретически запасы этого склада бесконечны; для каждого драматурга сфера выбора определяется степенью его знаний и опыта. Чтобы творчески отбирать нужный материал, он должен обладать богатым воображением; воображение заключается в способности так сочетать образы, возникающие в сознании, но заимствованные из знания и опыта жизни, чтобы они приобрели новый смысл и новые возможности. Этот смысл и эти возможности кажутся новыми, но их новизна возникает из отбора и рас положения.

«Каждая пьеса, – пишет Клейтон Гамилтон, – является драматизацией какого-то происшествия, выходящего за рамки самой пьесы. Драматург должен хорошо представлять себе не только то сравнительно небольшое число эпизодов, которые он выносит на сцену, но так же и те многочисленные события, которые происходят вне сцены во время развития действия и совершаются между актами, а также бесчисленное множество событий, предположительно имевших место до начала пьесы». Внимательно рассмотрев это положение, мы увидим, что в нем затрагиваются две проблемы, имеющие первостепенное значение для изучения процесса отбора. Во-первых, что это за события, которые предположительно имели место до начала пьесы? Теоретически произойти могло все, что угодно. «Вопрос, по-видимому, сводится к тому, – говорит Арчер, – что медленные и постепенные процессы и самостоятельные линии причинности (следует оставить за пределами изображаемой картины) . Верность этого утверждения неоспорима, но опять-таки неясно, что понимать под «медленными и постепенными процессами». Или это просто то, о чем драматург упоминает на протяжении действия, или это «какие-то самостоятельные линии причинности», которые изобретает зритель? Тот факт, что действие пьесы – это часть более широкого комплекса событий, не вызывает сомнений; нужно, следовательно, определить объем и характер этого более широкого комплекса. Во-вторых, Гамилтон говорит о «драматизации происшествия», как будто оно, включая все события, которые можно считать совершившимися, уже имеет место, а не находится в процессе становления. Ошибка (обычная для исследований специфики драмы) состоит в смешении процесса создания пьесы с результатом этого процесса. Эта ошибка основывается на представлении, что драматург рассказывает о готовом происшествии и ему нужно только умело расположить уже имевшие место события.

Драматург может часто ограничивать сферу выбора, строя развитие пьесы вокруг какого-то известного события; он может драматизировать (роман, биографию или историческую ситуацию. Античный театр обращался к уже существующим сюжетам; греки использовали религиозные мифы и полуисторические легенды; елизаветинцы обрабатывали сюжеты, уже неоднократно встречавшиеся в литературе и в исторических хрониках. Это отнюдь не меняет характера самого процесса: если драматург просто переносит материал из одного жанра в другой, он всего-навсего литературный поденщик: например, диалог можно слово в слово взять из романа и конечно, и про такую работу нельзя сказать, что она совершенно лишена творческого начала, поскольку она требует умения выбрать речевые куски и должным образом их разместить. Но истинный драматург не может удовлетвориться повторением чужих диалогов или положений:

остановившись на том или ином романе, биографии, историческом событии, он начинает затем анализировать этот материал, выявляя основное действие, отвечающее его целям; разрабатывая и оформляя материал, он опирается на всю совокупность своих знаний и опыта.

Шекспир использовал исторические события и литературные сюжеты в качестве фундамента для своих пьес, но он свободно выбирал наиболее прочные фундаменты и свободно строил свои пьесы, повинувшись лишь собственному сознанию и воле. Процесс отбора нельзя понять, если исходить из предпосылки, что эпизоды, которые надо выбрать, уж известны. Поскольку это творческий процесс, ни один элемент сюжета не возникает в готовом виде; все возможно (в пределах знаний и опыта драматурга) и ничто не известно заранее. Как ни странно, далеко не все понимают, что фабула может находиться в процессе становления: путаница в этом вопросе встречается во всех учебниках по драматургии и является камнем преткновения для всех драматургов. Если драматург рассматривает свой сюжет как раз и навсегда принятую неподвижную цепь событий, он не может проверить развитие пьесы в свете кульминации. Он будет отрицать, что это возможно. Он будет доказывать свою правоту примерно таким образом: откуда мы можем что-то знать о кульминации, пока нам неизвестны ее причины? А узнав причины, мы узнаем и всю пьесу. «Я намереваюсь написать пьесу, — говорит такой воображаемый драматург, — об обстоятельствах, которые я считаю трогательными и достойными внимания. Я лишен каких бы то ни было предубеждений; жизнь меня интересует такой, какая она есть; я исследую причины и следствия, которые ведут к этим избранным мной обстоятельствам и вытекают из них. Эти обстоятельства, может быть, послужат кульминацией, а может быть, и нет; я решу это в свое время и не стану делать никаких выводов, пока не взвешу все за и против».

Однако это логика журналиста, но не художника-творца. Простое сообщение о каком-то обстоятельстве — еще не творчество. Как только драматург подойдет к той или иной ситуации творчески, — эта ситуация преобразится; каково бы ни было ее происхождение, она перестает быть фактом и становится вымыслом. Драматург не обязан рассматривать заранее данные причины, он отбирает любые нужные ему причины, черпая их из всей совокупности своего жизненного опыта. Нелепо было бы утверждать, что драматург вначале изобретает ситуацию, потом — причины, предположительно приводящие к ней, и лишь затем, анализируя собственный вымысел, вскрывает его смысл и значение.

Голсуорси говорит: «Драматург, в совершенстве владеющий своим искусством, заключает всех героев и все факты в ограду господствующей идеи, выражающей стремление его, драматурга, духа». Драматург, не владеющий в совершенстве своим искусством, также придет — сознательно или бессознательно — к выражению «стремления своего духа» в выборе событий.

Часто думают, что главная трудность для драматурга заключается в выборе драматических событий («должно быть, так трудно придумать ситуацию!»), но что он ничем не стеснен в толковании этих событий. Конечно, придумать ситуацию нелегко, и умение это зависит от силы воображения писателя; однако в выборе тех или иных событий драматург подчиняется главной идее. В своем отборе он сравнительно свободен; но его сдерживает главная идея, не дающая ему исследовать весь объем раскрывающихся возможностей.

Несомненно, весьма желательно, чтобы самый процесс отбора охватывал как можно более широкую сферу. С другой стороны, чем шире сфера, там больше возникает трудностей. Любое событие, каким бы простым оно ни было, является результатом взаимодействия чрезвычайно сложных сил. Чем свободнее драматург исследует эти силы, тем труднее ему оценивать значение всех сопутствующих событий.

Для того чтобы систематически исследовать как можно более широкую сферу, драматург должен поставить перед собой определенную цель: исследование причин и следствий вообще, без четкого критерия неизбежно будет лишено конкретности. Если же драматург полно и подробно разработал основное действие, он пробирается по чаще возможных причин значительно свободнее и увереннее. В пьесах с неубедительной кульминацией система причинности, как правило, чересчур упрощена: автору, не имеющему четкого критерия, нечем руководствоваться в отборе необходимых событий, и он вынужден довольствоваться простейшими причинами, чтобы избежать безнадежной путаницы. Лессинг дает блестящий психологический анализ процесса отбора: «Поэт находит в истории женщину, убившую мужа и сыновей: такое злодейство способно возбудить страх и сострадание, и он решает сделать его сюжетом трагедии. Но

история не сообщает ему ничего больше, кроме этого голого факта, а последний столь же возмутителен, скаль и необычен. Больше трех сцен из этого не выйдет, и притом совершенно неправдоподобных, так как отсутствуют детали, поясняющие события. Что же делает поэт?

Смотря по тому, в какой мере он заслуживает это имя, он может усмотреть более важный недостаток сюжета или в его неправдоподобии, или в краткости и сухости содержания.

Если он истинный поэт, то он прежде всего постарается придумать такой ряд причин и следствий, в силу которых эти невероятные преступления должны совершиться. Ему недостаточно будет основывать возможность их просто на исторической достоверности. Он будет стараться соответственно изобразить характеры действующих лиц; будет стараться, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, вытекали одно из другого с необходимостью, а страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такой постепенностью, чтобы во всем этом был виден только самый естественный, самый правильный ход вещей» .

Этот ретроспективный анализ представляет собой процесс преобразования социальной необходимости в вероятность человеческих отношений: основное действие – это завершение всей цепи событий, наиболее законченное утверждение необходимости; все предшествующие события кажутся бесформенной массой вероятностей и возможностей, но, после того как мысль драматурга отобрала нужные события и поставила каждое на свое место, перед нами открывается логическое развитие необходимости и намерений, ведущее к заключительной ситуации.

Часто в кульминационном положении наличествует, элемент неправдоподобности – это объясняется тем, что в кульминации сконцентрированы все представления автора о социальной необходимости, и поэтому она не несет в себе большую напряженность и большую окончательность сравнительно с нашим будничным опытом. Отбор предшествующих событий рассчитан на обоснование кульминации, на раскрытие ее смысла с точки зрения нашего обыденного опыта.

Мы ответили сейчас на второй вопрос, возникший в связи с описанием процесса отбора, сделанного Клей тоном Гамилтоном: сфера отбора не является известной в узком смысле слова; она столь же обширна, как и весь опыт драматурга. Однако цель причин, которую он ищет, носит специфический характер и связана с определенным событием. Более того, драматург не стремится обнаружить цепь причин и следствий вообще, он ищет те причины, какими бы отличными друг от друга они ни были, которые ведут к одному определенному следствию. Система причин должна показать, что цель и объем действия неизбежны, что это рациональный результат конфликта между личностью и средой. Но мы еще не остановились на вопросе о более широком комплексе событий: отбирает ли драматург только те действия, которые совершаются на сцене? Или он отбирает более широкую систему действий? Если верно последнее, то како вы пределы этой более широкой системы? Где она начинается и где кончается? Это основа всего процесса отбора. Чтобы понять процесс в целом, мы должны видеть всю сумму событий, которыми занимается драматург; мы должны знать, что ему нужно для завершения внутреннего, и внешнего комплекса событий. Это означает, что мы должны возвратиться к основному действию (началу процесса) и более полно уяснить себе его роль в координации всего действия в целом.

Пожалуй, стоит указать какое-то определенное событие в качестве примера основного действия: предположим, мы возьмем в качестве отправного момента характерную для современной салонной пьесы ситуацию – жена, не выдержав невыносимого положения, кончает жизнь самоубийством, чтобы развязать руки своему мужу и женщине, которую он любит. Это происходит в пьесе «Час светлой радости» Кейт Винтер. Почему автор избрал именно это событие? Мы уверены, что его привлекла не колоритность и не сенсационность. Это событие было выбрано потому, что в нем достигает наивысшего напряжения серьезный социальный конфликт.

Факт, что женщина при таких обстоятельствах решается на самоубийство, сам по себе недостаточен, чтобы сообщить этой ситуации качество основного действия. Нужно шаг за шагом строить ситуацию и отчетливо представлять ее себе. Исследуя данную ситуацию, определяя, почему он выбирает именно ее, драматург неизбежно углубляется в изучение предшествующих причин; в то же самое время он проверяет собственное отношение к ситуации, устанавливая, в

достаточной ли степени данное событие отражает его социальную точку зрения, действительно ли оно имеет то значение, которое он в него складывает. Он драматизирует это событие не вследствие его самодовлеющего значения, ибо, по сути дела, оно и не имеет самодовлеющего значения. Это событие обладает этическим значением в силу того, что занимает определенное место в структуре общества. Оно поднимает много важных проблем, в частности касающихся института брака, отношений между полами, проблему развода, права на самоубийство. Однако следует заметить, что эти проблемы не следует рассматривать абстрактно; как соображения общего порядка или как взгляды отдельных действующих лиц, они не имеют ни какой цены. Событие это не изолировано, оно связано с жизнью всего общества, но оно не является и абстрактным символом различных социальных сил, в нем драматически воплощены эти социальные силы в той мере, в какой они воздействуют на сознание и волю живых людей.

Другими словами, драматург не занимается людьми вне среды или средой без людей – потому что ни то, ни другое невозможно представить драматически. Любовь и ревность иногда называют «универсальными» чувствами: допустим, нам скажут, что жена покончила с собой вследствие простой комбинации любви и ревности и что ситуация этим исчерпывается. Такое положение столь «универсально», что вообще лишено смысла; как только мы попробуем подойти к этой женщине как к личности, чтобы понять причины ее поступка, нам придется столкнуться со множеством социальных и психологических факторов. Утверждать, что ее поступок вы зван только страстью, столь же нелепо, как утверждать, что она лишила себя жизни только из уважения к английскому закону о разводе.

Чем больше мы думаем об этой женщине как о личности, тем больше мы вынуждены защищать или обвинять ее, считать, что поступок ее социально оправдан или достоин порицания. Это объясняется тем, что сами мы социальные существа; любые события мы оцениваем с точки зрения наших собственных отношений со средой. Анализ, предложенный Дюма, не только желателен, он неизбежен. Мы должны задать вопрос: «Как поступил бы я? Как поступили бы другие? Как следовало бы поступить?» Драматург избрал данную ситуацию как средство волюнтарного изображения; в подходе к ней он не может оставаться беспристрастным, и смысл ее определяется его волей.

Отношение к подобной ситуации может быть выражено весьма абстрактно, например так: а) чувство – единственный смысл жизни; или: б) буржуазное общество проявляет признаки все усиливающегося разложения. Здесь перед нами два различных мировоззрения, которые ведут к различным толкованиям любого социального явления. Разбирая данное самоубийство с этих двух точек зрения, мы придем к следующему выводу:

- а) жена умирает в порыве высокого самопожертвования, чтобы дать двум любовникам час светлой радости;
- б) самоубийство – неврастенический результат ее ложных представлений о любви и браке, порожденных распадом буржуазного общества.

Я не собираюсь утверждать, что метод автора дол жен был сводиться к столь примитивной формуле или следовать по столь очевидному пути, как в выше приведенных примерах. Социальные отношения могут быть весьма различными и индивидуальными. (Наиболее серьезное обвинение против современного театра сводится к тому, что он постоянно использует избитые, всем известные системы идей, что ему недостает, как говорил Ибсен, «энергичной индивидуализации».) Но какой бы индивидуальностью ни отличалась такая точка зрения автора, она должна быть отчетливой и эмоционально жизненной (т.е., иначе говоря, она должна быть осознана и подкреплена волей). В этом случае основное действие становится определенным и детальным: то, как умирает женщина, реакция других действующих лиц, окружающие условия, время и место подчинены главной идее автора. Драматург не избирает тему, чтобы потом включить в нее тот или иной смысл. Любой навязанный извне смысл драматически никчемен. Драматург не выводит морали события; вернее будет сказать, что он выводит событие из морали (а мораль, которую он хочет вывести, сама по себе обусловлена всей совокупностью его жизненного опыта).

Структура основного действия зависит не столько от предыстории и поступков персонажей, сколько от их взаимоотношений с окружающим миром в заданный момент наивысшего напряжения: если этот момент нам по казан, он так много сообщит о характерах персонажей, что мы без труда сможем воссоздать их

прошлые поступки. Если разумная воля действующих лиц раскрывается под давлением обстоятельств, эти лица предстают перед нами как живые, страдающие люди. Драматург не может выразить свою главную идею через упрощенные образы. Художник не смотрит на дело рук своих, как посторонний наблюдатель. Все происходящее касается его столь же близко, как если бы героиня драмы была его женой; героиня обладает сложным духовным миром, — ведь автор избрал ее (точно так же, как он избрал свою жену) потому, что она была очень нужна ему. В развязке «Кукольного дома» нет ничего абстрактного. Столкновение Норы с мужем отличается яркой эмоциональностью и в высшей степени индивидуализировано. Однако это событие возникло из желания Ибсена сказать нечто важное об эмансипации женщин. Поскольку проблема была ему совершенно ясна, он сумел показать ее в момент наивысшего напряжения, в зените конфликта. Достигает ли кульминация такой убедительности вопреки тому, что хочет оказать Ибсен, или благодаря этому? Сумел ли он выразить социальный смысл своих взглядов с помощью марионеток? Уход Норы с такой силой выразил его тему, что, как говорит Шоу, «звук захлопнувшихся за ней ворот заглушает гром пушек Ватерлоо или Седана» .

Обратимся теперь к кульминации «Часа светлой радости» и рассмотрим ее в качестве критерия всего действия пьесы. Самоубийство происходит в конце второго акта .

Случайно загорается амбар, и жена бросается в пламя. Третий акт посвящен последствиям этого события для влюбленных, которые в конце концов приходят к выводу, что любовь их достаточно сильна, чтобы преодолеть происшедшую трагедию. Точка зрения автора окрашена романтизмом, но он не целиком стоит на позициях романтизма. Временами он отчетливо показывает нам неврастеническую сторону характера своих героев, но он заключает пьесу довольно путаной мыслью, что в жизни нужно мужество и что все к лучшему.

Очевидно, у автора было что сказать; это видно по полнокровно обрисованной ситуации (он слишком глубоко прочувствовал свою тему, а потому не дает ей истощиться в бесплодных разговорах). Но он не проанализировал свои взгляды, не уяснил себе собственных намерений; поэтому самоубийство выглядит случайным, а третий акт получился растянутым и некульминационным.

Мы не чувствуем, что смерть жены — единственный выход, что у нее больше нет сил бороться, что положение ее совершенно беспросветно.

Если мы обратимся к предшествующим сценам «Часа светлой радости», то увидим, что в центре развивающегося действия совсем не жена, а отношения ее мужа и другой женщины. В пьесе — как можно догадаться по ее названию — речь идет о любви. Таким образом, нам приходится заключить, что драматург написал либо не ту пьесу, либо не ту кульминацию. Дело обстоит буквально так. Поскольку внимание сосредоточено на отношениях влюбленных, оно не может строиться на действии, в котором влюбленные, как бы сильно они ни были затронуты, играют все же пассивную роль. Само убийство не меняет взаимоотношений между влюбленными; оно просто потрясает их; в конце пьесы они уезжают вместе, что они могли бы сделать, даже если бы жена была жива и здорова.

Хотя отношения влюбленных доминируют в пьесе, смерть жены, несомненно, является наиболее сильным эпизодом. Его вполне можно назвать основным действием пьесы, потому что здесь, в значимом событии, воплощена главная идея автора. Идея эта затуманена, но тем не менее ее можно обнаружить.

Первостепенную роль играет самопожертвование: автор не подготавливает самоубийства, считая, что стихийный эмоциональный акт несет в себе собственное объяснение и оправдание. Смерть — это освобождение; жена находит выход из невыносимого положения, но в то же время освобождается и в абсолютном смысле. Поэтому влияние ее самоубийства на влюбленных также двойственно. Оно приносит им освобождение не только физически, но и метафизически. Скрытый в основании пьесы идейный замысел следует тому же общему направлению, с которым мы уже до некоторой степени знакомы. Автор соглашается с Филиппом Барри, что «чувство — это единственная реальность в нашей жизни; это — сам человек; это — душа». Непосредственный взрыв чувства оправдан, потому что он — часть более могучего потока эмоций, жизненного порыва Бергсона, потока сознания и подсознания. У влюбленных в «Часе светлой радости» нет выбора. Нет выбора и у жены. В пьесе Барри «Завтра и завтра» чувство отрицается, его приносят в жертву; в то же время чувство любовников утверждает себя само по себе; их самоотречение обогащает их жизнь, В «Часе светлой радости» та же концепция находит более драматическое выражение.

Самоубийство (акт наивысшего отрицания) освобождает влюбленных и приносит оправдание их любви. Этот мистицизм представляет собой уклонение от социальной проблемы: действительная необходимость смерти жены заключается в том, что она уменьшает ответственность всех участников. Торжествуют чувства, утверждая незыблемость социальной системы. Самопожертвование — это выход, не вызывающий сомнений и не бросающий тени на существующие условности. Неврастенические разговоры в последнем акте, путанный эмоционализм типичны для ситуации, в которой так ничего и не разрешилось и в которой не было истинного развития.

Композиционно эта неясная концепция проявляется в очевидном дуализме действия. Пьеса состоит из серии любовных сцен, в которых жена играет роль докучной помехи. Кульминация, по-видимому, была введена только ради ее эффектности, а не как завершение темы. Однако, как всегда в таких случаях, тщательный анализ показывает, что форма построения пьесы есть продукт социальных намерений автора.

Это возвращает нас (после долгого, но необходимого отступления) к процессу отбора. Порок «Часа светлой радости» заключается в неумении воспользоваться кульминацией как критерием развития всего действия. Кульминация, в том виде, в каком ее представил автор,

не могла служить критерием. Самоубийство само по себе достаточно драматично и достаточно действенно, но оно дано как эмоциональное бегство от решения проблемы, а не как неизбежный результат социального конфликта. Если возникновение том или иной ситуации не вызвано социальными силами, совершенно бесполезны попытки проследить социальные причины, которых в дан ном случае не существует. Разумеется, мы можем про следить эмоциональные причины; однако эмоции, в этом общем смысле, и качественно и количественно весьма туманны; отделение чувства от социальной причинности приводит также к отделению его от разума; если чувство порождается душой, значит, оно может возникнуть и в связи с любым внешним событием или само по себе, и, следовательно, нет нужды цокать породившие его события.

Использование основного действия в процессе отбора зависит от того, в какой степени оно воплощает социальный смысл события; оно должно показать изменение равновесия во взаимоотношениях между людьми и совокупностью окружающей среды. Если оно не отражает такого изменения, значит, оно не поможет драматургу разобраться в ранних этапах развития противоречия между героями и средой. Социальный «смысл основного действия может выразиться и в физическом и в психологическом плане. Например, пожар амбара в «Часе светлой радости» — случайное событие; само убийство тоже, в основном, случайно. Если бы физическое событие — пожар — имело социальный смысл, оно бы перестало быть случайным и дало бы нам возможность проследить предшествующую цепь событий. По жары в пьесах Ибсена (в «Привидениях» и «Строителе Сольнесе») показывают, какое огромное значение может играть подобное происшествие. Психологическое состояние, непосредственно предшествовавшее самоубийству, настоятельно требует сложного социального анализа. Предположим, что акт самоубийства явился завершением давнего стремления, проявлявшегося и ранее: в таком случае возникает необходимость выяснить происхождение этих стремлений, внешние условия, которые их породили, и социальную основу этих условий. С другой стороны, предположим, что самоубийство — это результат романтического стремления к самопожертвованию; следовательно, это романтическое стремление должно было в течение весьма длительного времени противостоять прозе неблагоприятной обстановки. Самоубийством завершается долгий период компромиссов и исканий: жена мучилась и страдала, ища выхода.

Развязка «Кукольного дома» показывает, как действие может соединять глубочайшую индивидуализацию с исторической широтой. Когда Хельмер говорит: «Но кто же пожертвует даже для любимого человека своей честью?», — Нора отвечает: «Сотни тысяч женщин жертвовали». Мы знаем, что это правда, что Нора не одинока, что борьба, которую она ведет, — лишь один из эпизодов социальной действительности.

В этом же и ответ на вопрос о более широком показе социальной среды: идея необходимости, выраженная в основном действии пьесы, шире и глубже, чем все ее действие. Чтобы в пьесе был необходимый смысл, эта система социальной причинности должна получить драматическое воплощение, она должна выйти за пределы событий, происходящих на сцене, связать их с жизнью класса, с местом и эпохой. Объем этой внешней социальной среды определяется широтой воззрений

драматурга, этот объем должен достаточно далеко уходить в прошлое и быть достаточно широким, чтобы обеспечить неизбежность наступления кульминации, как результат не личных прихотей или мнений, а социальной необходимости. Даже самым слабым пьесам, пусть в незначительной степени, свойственна эта масштабность. В ней основа волюнтарного изображения. Она дает нам ключ к тому, что можно назвать доминирующей особенностью действия. Действие (вся пьеса или любое из вспомогательных действий, из которых она складывается) представляет собой противоречивое движение. Это противоречивое движение заключается в расширении и сжатии.

С философской точки зрения это означает, что действие воплощает в себе и разумную волю и социальную необходимость. Говоря языком практики, это означает, что в действии заключена наша целеустремленная непосредственная воля, направленная на совершение чего-либо; но в нем воплощен также и наш предшествующий опыт и наше представление о последующих возможностях. Рассматривая действие как нарушение равновесия, мы замечаем, что законы его движения напоминают законы, управляющие дизельным двигателем: сжатие вызывает взрыв, который в свою очередь ведет к распространению энергии; степень расширения соответствует количеству выделенной энергии, сжатие можно уподобить эмоциональному напряжению, а расширение – социальному потрясению, вызванному разрядкой напряжения.

Принцип расширения и сжатия играет чрезвычайно важную роль в изучении механики драматического движения. Пока мы рассмотрим только его воздействие на органическое единство пьесы. Этот принцип объясняет отношение каждого вспомогательного действия ко всей системе событий; каждое действие – это разрядка напряжения, которая влияет на все остальные действия пьесы. Основное действие обладает максимальным сжатием, а также максимальным расширением, объединяя события внутри данной системы.

Но пьеса как целое – это тоже действие, обладающее, как целое, качествами сжатия и расширения; ее взрывная сила зависит от ее единства как целого; и опять-таки степень расширения, включение более широкой системы причинности, соответствует количеству про изведенной энергии.

Весь процесс станет более ясным, если мы рассмотрим его в связи с проявлением разумной воли. Каждый волевой акт влечет за собой непосредственное столкновение со средой; но, кроме того, этот акт занимает свое место в целой цепи явлений, с которыми он связан прямо или косвенно и с которыми он должен гармонизировать. Сознание человека отражает эту более широкую систему, к гармонии с которой он стремится; его волеизъявление вступает в борьбу с непосредственными препятствиями. Сценическое действие пьесы (внутренний комплекс событий) охватывает прямой конфликт между людьми и теми условиями, которые ограничивают или сдерживают проявление их воли; этот конфликт раскрывается нам через разумную волю персонажей. Но со знанием каждого героя включает свою собственную картину действительности, в соответствии с которой он и хочет в конечном итоге привести свои действия. Если в пьесе десять персонажей, значит, она может включать или предполагать десять самостоятельных картин реальности: все эти представления касаются социальной среды (внешнего комплекса событий), которая обрамляет эту пьесу, но единственный критерий этих представлений, единственный объединяющий принцип в двойной системе причинности заключается в сознании автора.

Основное действие – ключ к пониманию двойной системы: поскольку оно воплощает высшую степень сжатия, оно также отличается и наиболее значительным расширением. Кроме того, это самый напряженный момент прямого столкновения с непосредственными препятствиями: события, происходящие на сцене, ограничиваются этим прямым столкновением. Начало этого столкновения, как указывал Шлегель, «заключается в утверждении свободы воли». Но это утверждение далеко от того, чтобы быть, как говорил Шлегель, «абсолютным началом». Решимость бороться с препятствиями основывается на представлении о вероятном, – на картине будущей необходимости, которая определяется прошлым и настоящим опытом. Кульминация подводит итоги этого столкновения и определяет его место во всей системе явлений.

Часто точный смысл причины и следствия представляется неясным: мы исходим из того, что простая ссылка на причины и следствия разрешает весь вопрос, о рациональной связи событий. Я отмечал ранее, что пьеса – это не цепь причин и следствий, но соответствующее расположение причин, ведущих к одному следствию. Это важно, так как помогает нам понять идею единства: если мы

будем рассматривать все причины и следствия, мы утратим критерий, с помощью которого можно проверить единство пьесы. Основное действие полезно рассматривать как одно следствие, объединяющее всю систему причин. Но это просто удобная рабочая формулировка. Любое действие включает в себя и причину и следствие; момент (наивысшего напряжения внутри действия – это тот момент, когда причина преобразуется в следствие, Расширение основного действия не только ведет его к результатам, но также динамически связывает его с причинами. Объем его результата – это объем его причин. Основное действие – это взрыв, вызывающий максимальное изменение равновесия между людьми и окружающей средой. Сложность и сила этого следствия зависят от сложности и силы причин, которые ведут к взрыву. Расширение внутреннего действия ограничено причинами, которые заключены в разумной воле героев. Расширение внешнего действия ограничено социальными причинами, составляющими совокупность фактов, в пре делах которой развивается действие. В целях анализа мы рассматриваем эту двойную систему события как систему причин, на сцене же она представляется совокупностью следствий. Мы не видим и не слышим проявления разумной воли; мы не видим и не слышим сил, которые составляют окружающую среду. Однако драматический смысл того, что мы видим и слышим, заключается в лежащих за этим причинах: совокупность следствий, проецируемая в основном действии, зависит от совокупности причин. Рассмотрев теоретические посылки, лежащие в основе подхода драматурга к его материалу, мы можем теперь перейти к изучению приемов, посредством которых он отбирает и создает более широкий комплекс событий, обрамляющий действие.

Глава пятая СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА

Обратимся еще раз к той конкретной ситуации, о которой говорилось в предыдущей главе. Предположим, что самоубийство преданной жены происходит в условиях, которые с точки зрения драматургии можно считать идеальными, – в данном положении заложены огромные возможности сострадания и страха, социальный подтекст очень глубок. Но цепь причинности, которая приводит к этому событию, остается незатронутой, – тогда мы имеем дело лишь с возможностями и предположениями, так как нельзя понять следствий этого поступка, пока причины его не получают драматического воплощения. Драматургу известно значение происходящего, для него реальны потенциальные сострадание и страх. Но он должен доказать обоснованность своего восприятия реальности; он должен показать всю систему явлений, которые сделали это событие правдивым в самом глубоком смысле. Драматургу приходится иметь дело с бесчисленным множеством возможных причин. Он может, например, начать с перечисления вопросов, относящихся к истории самоубийства. Пожалуй, наиболее поверхностным является то обстоятельство, что муж полюбил другую женщину. Большинство женщин в подобных положениях не лишает себя жизни. Начав анализ психологических факторов данного случая, мы сталкиваемся с необходимостью исследовать глубокие социальные и экономические проблемы, связанные с самоубийством. Очевидно, отношение жены к мужу носит особо эмоциональный характер. Это значит, что ее отношение к окружающему миру тоже особо эмоционально. Мы должны изучить ее окружение, ее отношение к другим людям, ее наследственность, воспитание, материальное положение. В свою очередь это заставит нас рассмотреть наследственность, воспитание и материальное положение всех тех людей, с которыми ее что-то связывает. Должны ли они зарабатывать себе на жизнь или имеют постоянный доход? Каковы были размеры их дохода в течение последних десяти лет, каковы его источники и как расходуются эти деньги? Как они развлекаются, каков их культурный уровень? Каковы их этические принципы, и насколько они придерживаются их на практике? Как они относятся к браку, и чем обусловлено такое отношение? Каковы были их интимные отношения? Есть ли у них дети? Если нет, то почему? Все это необходимо проследить на протяжении многих лет. Однако личная жизнь героини и ее психология также представляют большой интерес: каково было состояние ее здоровья? Проявляла ли она какие-либо признаки нервного расстройства? Мы должны знать, думала ли она раньше о самоубийстве. Если да, то когда, при каких условиях? Мы должны знать, как протекала ее жизнь до брака, как физически и умственно она развивалась в детстве.

Может возникнуть необходимость таким же образом воссоздать личную жизнь и других персонажей в частности мужа и женщины, которую он полюбил. Исследование каждой новой личности приводит нас к новому комплексу взаимоотношений, определяющихся различными социальными и психологическими причинами.

Этот перечень вопросов способен вызвать некоторый трепет, но ведь это только те возможные пути, которыми может воспользоваться драматург, работая над своим материалом. Какое впечатление может произвести этот далеко не полный перечень? Вопросы не очень конкретны, они носят скорее психологический, нежели фактический характер, в них отражается скорее статичность, чем динамичность. Но мы стремимся как раз к конкретным, фактическим, динамическим событиям. Эти специфические вопросы требуют ответа, но при такой постановке ответить на них нельзя. Стремление воссоздать законченную историю всего, что способствовало наступлению кульминации, привело бы к нагромождению необъятной массы данных. Попытка полностью осуществить подобное предприятие далеко превзошла бы самые честолюбивые замыслы Пруста.

Процесс отбора – это не процесс повествования. Драматург ищет не иллюстративный или психологический материал, а цель действий; точно так же, как в кульминации сосредоточено максимальное изменение, равновесия между индивидами и окружающей средой, так в любом из второстепенных кризисов заключено изменение равновесия, ведущее к максимальному изменению. Эффективность каждого кризиса пропорциональна его сжатию и расширению. Ни одно действие пьесы не может превзойти по значению основное действие, так как в этом случае оно вышло бы за пределы пьесы.

Список вопросов, вроде приведенного выше, полезен лишь для того, чтобы наметить события, которые мы ищем, события в конденсированной форме, отражающие духовную жизнь героев в мгновения разрядки наивысшего напряжения и приобретающие предельное расширение при воздействии на окружающую среду. Разрабатывая оформление пьесы, драматург обращается к материалу, который явно уступает по драматической насыщенности самой пьесе. События, которые предположительно произошли до начала пьесы или о которых рассказывается во время действия, а также события, совершающиеся за сценой или между актами, обладают меньшей драматической силой, чем действие на сцене. Но отсюда не следует, что оформление пьесы – это лишь смутный вымысел, выраженный в нескольких туманных упоминаниях о прошлом героев и о социальных силах данного периода. Поскольку более широкий комплекс событий отражает объем воззрений драматурга, он должен быть максимально драматизирован. Драматург, который мыслит о решающих причинах, лежащих в основе его произведения, повествовательно, привнесет эту повествовательность и в сценическое действие. Драматург, отображающий эти решающие причины в осмысленных сосредоточенных кризисах, создает основу для последующего более детального отбора сценического действия. События за сценой и вокруг нее придают действию размах и уверенность, наполняют большим содержанием каждую реплику, каждый жест, каждую ситуацию.

Итак, мы выявили еще два принципа, помогающих в изучении предпосылок, ведущих к кульминации: 1) нас интересуют только кризисные положения; 2) мы стремимся охватить совокупность событий, которая включает не только внутреннее действие пьесы, но и идею социальной необходимости (всю картину жизни, в которой происходит кульминация), насколько это вообще возможно. Мы приходим к выводу, что в одних событиях разумная воля проявляется с гораздо большей энергией, чем в других: это наиболее бурно развивающиеся события, вызывающие самые серьезные изменения в окружающей среде и обладающие самой мощной движущей силой. Но эти моменты разрядки порождены другими событиями, которые отличаются меньшей напряженностью, потому что более жесткая социальная необходимость противопоставлена в них еще не вполне пробудившейся разумной воле. Что же такое эта более жесткая социальная необходимость, и откуда она берется? Она возникает из еще более ранних проявлений разумной воли, которые обладали достаточной силой, чтобы изменить условия и выкристаллизовать их в их современной форме: именно эта на первый взгляд неизменная форма жесткой социальной необходимости определяет пределы драматической схемы. Драматург принимает эту необходимость как картину действительности, обрамляющей ее пьесу. Он не может выйти за пределы этой необходимости и расследовать породившие ее волевые акты – пойти по такому пути значило бы усомниться в ней, тем самым отрицая концепцию реальности, воплощенную в его кульминации.

К событиям меньшей напряженности относятся те, которые составляют обрамление пьесы: это драматические события, подразумевающие проявление разумной воли; однако они менее динамичны и оказывают меньшее воздействие на среду; в них проявляется прочность социальных сил, которые формируют разумную волю героев и которые в конце концов оказываются основными преградами на пути осуществления этой разумной воли.

Если мы возвратимся к вопросам, относящимся к самоубийству жены, и попытаемся применить к ним выше указанные принципы, нам станет ясно, что вопросы нужно разбить на группы и постараться создать ситуацию, являющуюся кульминацией данных социальных и психологических факторов. Например: каково материальное положение семьи? Каковы были размеры ее дохода за последние десять лет и его источники и как расходуются эти деньги? Нас не интересует статистика, хотя она могла бы помочь при драматизации проблемы; но мы должны найти событие, из которого можно было бы сделать наиболее широкие выводы; это не обязательно должен быть финансовый кризис; нас интересует, как деньги влияют на разумную волю этих людей, как они определяют их отношение к представителям собственного класса и представителям других классов, как деньги влияют на их взгляды, иллюзии, мировоззрение. Пробным камнем является основное действие, поэтому искомое событие должно включать в себя элементы основного действия: стремление героини к самоубийству или ее страх перед смертью, ее эмоциональная оценка брака и любви, ее психологическая несамостоятельность и отсутствие уверенности в себе. Изучение материального положения семьи помогает вскрыть социальные корни психологии героини.

Тот же принцип применим и при анализе ее детских лет. Нам не нужны отдельные исключительные события, которые могут быть психологически связаны с кульминацией; такая связь, изолированная от живой ткани событий, вероятно, оказалась бы лишенной динамической силы. Всякое детство – это не набор более или менее важных эпизодов, которые можно перечислить, это процесс, который следует рассматривать как единое целое. Ключ к этому процессу надо искать в том факте, что при определенных обстоятельствах она покончила самоубийством. Мы исходим из того, что совокупный итог детских лет героини раскрыт в основном конфликте между девочкой и средой (в котором участвуют и другие люди); мы должны рассматривать этих людей и среду как единое целое. Нам известен финал этого конфликта. Мы хотим проследить в кульминации влияние его ранних стадий.

Если общий фон пьесы – жизнь английского сельского дворянства, значит, мы должны обратить внимание на глубокие изменения, происшедшие в этой жизни: помещицы «дома, где разбиваются сердца», потрясенные войной в Европе; прекращение военных действий, которое празднуют люди, пьяные от усталости и надежды; крушение старых социальных идеалов; страшные экономические бури. В пьесах Ибсена видна удивительно тщательная драматизация обрамления. События, случившиеся в прошлом, в детстве персонажей, играют важную роль в действии пьесы.

В «Привидениях» Ибсен проецирует в действии пьесы целую цепь кризисов, имевших место в прошлой жизни его героев. В первый год замужества фру Альвинг убежала от мужа к Мандерсу, однако тот заставил ее вернуться домой; когда у нее родился сын, ей пришлось «бороться еще отчаяннее, бороться не на жизнь, а на смерть, чтобы никто никогда не узнал, что за человек отец моего ребенка»; а скоро она столкнулась еще с одним испытанием: ее муж соблазнил ее собственную служанку, и та родила от него дочь; тогда она приняла еще одно отчаянное решение: она отослала из дома своего семилетнего сына и не разрешала ему вернуться, пока был жив его отец. Когда умер ее муж, она решила основать приют – в память человека, которого она ненавидела жгучей ненавистью.

Конкретность этих событий изумительна. Пьеса построена чрезвычайно сильно, а детализированное действие представлено резко и отчетливо. В рамки пьесы входят события, связанные с браком фру Альвинг. Ибсен считал семью основной ячейкой общества. Основное действие «Привидений», когда фру Альвинг должна решиться – убить собственного сына или нет, – поднимает вопрос, на который автор не в состоянии дать ответ; здесь мы лицом к лицу сталкиваемся с той социальной необходимостью, которая определяет и объединяет действие. Брак знаменует начало и предельное расширение всей системы событий. Суть основного действия пьесы выражена в словах Освальда: «Я никогда не просил тебя о жизни. И что за жизнь ты мне дала?» Сконцентрированный конфликт

воли, вынесенный на сцену, начинается с возвращения Освальда из-за границы. На этом этапе воля героев становится разумной и активной: конфликт не влечет за собой попытку изменить существующую семейную структуру; это столкновение с меньшей необходимостью, заключающееся в попытке привести ее в соответствие с большей необходимостью; семья, очищенная от порока, обмана и болезни, – вот та цель, к которой стремятся герои пьесы, вот критерий их действий.

В «Гамлете» граница расширения действия – это отравление отца Гамлета, которое автор зрительно изображает с помощью приема «пьесы внутри пьесы». Проблема, занимающая Шекспира (и имевшая в то время большое социальное значение), – это освобождение воли через действие. Способность к решительным, ничем не сдерживаемым действиям была жизненно важной для людей эпохи Возрождения, выступивших против застывших канонов феодализма. Когда Гамлет говорит: «Так всех нас в трусов превращает мысль», – он «подчеркивает силу идей и запретов, столь же реальных, как и «отжившие понятия», о которых упоминает фру Альвинг. По этому внешнему фону пьесы представляет собой систему событий, порожденных страстью и алчностью людей с сильной волей. Это и есть мир Гамлета, к требованиям которого он должен приспособиться. Таким образом, насилие составляет цель и начало действия, определяя его объем.

С другой стороны, сценическое действие начинается и появлением призрака, это тот момент, когда разумная воля Гамлета пробуждается и обращается на достижение определенной цели. Призрак воплощает оправдание этой цели; он говорит Гамлету, что тот должен свершить свое деяние в пределах социальной необходимости. Он говорит Гамлету, что это деяние необходимо во имя целостности семьи. Но концепция семьи меняется, этим и объясняется смятение Гамлета, скованность его воли; привязанность к матери ослепляет его – он не решается сразу отомстить ей, и в то же время он не может понять ее; он отравлен «скрытым гноем, который выедаёт все внутри», гноем, оскверняющим мир, в котором он живет.

Он ищет помощи у матери и у Офелии, и обе предают его, потому что и та и другая материально и морально полностью зависят от людей, с которыми они связаны. Это тоже звено «железного строя фактов», с которым сталкивается Гамлет. Основное действие трагедии показывает, как Гамлет уступает необходимости и погибает, чтобы осуществить свою цель; его последние слова цели ком посвящены миру действия –

«...Уж меня в живых
Из Англии известья не застанут.
Предсказываю: выбор ваш падет
На Фортинбраса. За него мой голос».

Процесс отбора в основном является процессом исторического анализа. Можно провести прямую аналогию между работой драматурга и историка: драматург не может в полной мере овладеть своим материалом, если в подходе к нему он руководствуется личными взглядами или соображениями эстетического порядка; с другой стороны, упор на социальные силы легко может привести к абстракции. Очень полезно для драматурга изучать историю и овладеть историческим методом. Старый метод изучения истории был статичен и не историчен – сражения, договоры, отдельные капризы и поступки выдающихся личностей. Плеханов так говорит об исторических взглядах французских материалистов XVIII века: «Религия, нравы, обычаи, весь характер на рода, с этой точки зрения, оказываются созданием одного или нескольких великих людей, действовавших с определенными целями» .

Пятьдесят лет назад биографии великих людей рисовали их героями, совершающими благородные деяния, возвышенно мыслящими на неподвижном фоне. В наши дни историки и биографы пользуются совершенно иными методами. Сейчас признано, что настоящая биография должна показывать человека на фоне эпохи. Низведение с пьедестала и выискивание пикантных подробностей – одна из второстепенных черт этого направления: вместо того чтобы давать реальное изображение человека через его эпоху, ему придается лишь некоторая жизненность через его пороки.

Занимаясь той или иной эпохой, историк (так же, как и драматург) сталкивается с проблемой отбора: он должен изучить исторические анекдоты, беллетристику, мемуары, газеты той же эпохи, военные и гражданские архивы. Он должен

обнаружить в этой массе материала цепь причинности. Эта причинность определяется воззрениями историка на смысл изучаемых событий; внутренняя связь и развитие (взгляд на историю как на процесс, а не набор бессмысленных эпизодов) зависят от его оценки исторических величин, его понимания цели процесса.

При исследовании исторического события или группы событий необходимо определить объем рассматриваемого действия. Чтобы понять американскую войну за независимость, нужно рассматривать ее с точки зрения ее исхода — победы колоний или какого-либо более позднего и более значимого результата. Рассматривая конец войны как предел этого действия, мы тем самым определенным образом освещаем каждый эпизод конфликта. Это дает ключ к логике событий, окрашивает их и делает весомыми. В драматическом и военном смысле лагерь Валли-Фордж приобретает особое значение в свете йорктаунской капитуляции. Нельзя рассматривать отдельные эпизоды американской войны за независимость вне всего сложного комплекса связанных с ней явлений: личность руководителей, цели американской буржуазии, отношения собственности в колониях, освободительные идеи того времени, тактика сражавшихся армий. Это не значит, что нужно создавать путаную и перегруженную картину. Это значит только, что при отборе необходимо учитывать связь между частями и целым.

Предположим, писателя интересуют менее героические и более личные моменты американской войны за независимость: например, личная трагедия Бенедикта Арнольда. Можно ли показать в пьесе его измену вне обстоятельств того времени? Одно из этих самых важных обстоятельств заключается в том, что, если бы он умер немного раньше, он считался бы величайшим героем войны за независимость; обстоятельства, толкнувшие его на путь измены, тесно связаны с теми, которые вызвали его великодушный и отчаянный поход на Квебек. Это интереснейший личный конфликт, но он окажется лишенным всякого содержания, если мы не знакомы с исторической обстановкой, с социальными силами, приведшими к революции, с отношением самого Арнольда к этим силам, с тем, что значила для него революция, с культурой и нравами его класса.

Драматург вправе предполагать, что его творчество относится к конкретному отрезку истории (безотносительно к тому, основывается ли его сюжет на факте или на вымысле). Драматург, считающий, что его персонажи не столь историчны, как Бенедикт Арнольд, что они остаются в стороне от водоворота истории, судит несправедливо и о своих персонажах и о тех положениях, в которые он их ставит.

Так существует ли различие между пьесами, посвященными историческим событиям и знаменитым личностям, и пьесами, рассматривающими узко семейные проблемы? Именно это я и хочу установить. И в том и в другом случае драматург должен оценивать своих героев в связи с их эпохой.

Это не значит, что в самой пьесе должны быть события и эпизоды, рисующие очень обширную сферу. Основа действия должна быть широкой и прочной, а само действие может слагаться из нескольких тщательно отобранных эпизодов.

В современном театре проявляется склонность к пьесам, стоящим не на прочном основании, а, так сказать, на сваях. С другой стороны, более молодые драматурги, которые мыслят более социально, жаждут показать нам события вширь и вглубь и потому бросаются в другую крайность. По этому поводу Герберт Клайн в обзоре одноактных пьес для рабочего зрителя замечает: «В результате получается то, что можно назвать все объемлющим сюжетом. Например, драматург пытается изобразить положение эксплуатируемых голодающих шахтеров, старания администрации снизить зарплату и увеличить прибыли, поддержку шахтерской забастовки со стороны всего рабочего класса, условия труда шахте ров в Советском Союзе и ряд других подробностей, включая и призыв к зрителям сделать взнос в фонд помощи забастовщикам».

Пьеса «Мир на земле» Альберта Мальца и Джорджа Оклэра в некоторой степени является примером такого всеобъемлющего сюжета. Намерения в таких случаях бывают самые благие: драматурги стремятся расширить границы действия. Но поскольку материал недостаточно переварен, он так и не приобретает драматизма. История — это не распродажа на аукционе.

Можно привести множество примеров использования исторического метода в пьесах, которые вовсе не отличаются широтой действия и посвящены узким семейным проблемам. Например, две английские пьесы девятисотых годов отличаются значительным историзмом, это «Цепи» Элизабет Бейкер (1909) и «Хиндл Уэйкс» Стэнли Хоугтона (1912). Их нельзя отнести к числу выдающихся

пьес, им недостает глубины и проникновенности, тем не менее они обе построены на трезвом понимании социальных сил эпохи.

Независимость Фанни в «Хиндл Уэйкс», ее пренебрежение к современной морали имеют гораздо меньшее социальное значение, чем бунт в «Кукольном доме». Тем не менее Фанни – это исторический тип; ее отношение к мужчинам, ее цельность, поверхностность, ее жизнерадостная уверенность в том, что она завоюет мир, – все это было свойственно тысячам девушек, подобных Фанни; бунт героини в 1912 году – предвестник смелого, но бесплодного бунтарства нью-йоркской богемы.

Когда Фанни отказывается выйти замуж за Аллена, отца ее будущего ребенка, он говорит: «Я знаю, почему ты не хочешь выйти за меня». – «Неужели? – отвечает она. – Ну, давай, говори». – Аллен: «Ты не хочешь испортить мне жизнь». – Фанни: «Спасибо. Весьма благодарна за комплимент».

Здесь интересно для сравнения рассмотреть, как подходит к вопросу взаимоотношения полов Шоу в пьесе «Человек и сверхчеловек», где он изображает «вечную» женщину в погоне за своим «вечным» мужчиной. Рас суждения Шоу, несмотря на весь их блеск, остаются общими, а обрисовка образов – статичной, потому что ему всегда не хватает исторической перспективы.

Действие пьесы Хоутона реалистически разворачивается на фоне эпохи 1912 года: текстильная промышленность, мелочный деспотизм предпринимателей, экономические проблемы, классовые взаимоотношения.

Это в равной степени верно и в отношении пьесы «Цепи»; в ней тщательно, с документальной достоверностью изображена жизнь английской мелкой буржуазии в 1909 году. Автор с почти научной точностью рисует деловую и домашнюю атмосферу, привычки, материальные отношения и культуру класса, тщетные попытки вырваться из тисков этой действительности.

В Советской России идет сейчас широкое обсуждение метода социалистического реализма, основного эстетического направления, которое порывает и с романтизмом и с механическим натурализмом XIX столетия. Я ничего не говорил о советском театре, потому что мои познания в этой области ограничены; на английский язык переведены всего лишь несколько русских пьес и несколько коротких статей по теории театра.

Социалистический реализм – это метод исторического анализа и отбора, цель его – в достижении наивысшей степени драматического сжатия и расширения.

С. Марголин в дискуссии «Художник и театр» описывает влияние социалистического реализма на работу постановщика: постановщик должен, – говорит автор, – «проникать как можно глубже в разнообразие явлений живого мира... На советского зрителя может произвести впечатление лишь обобщенный образ, который объясняет всю эпоху; только это он считает большим искусством. Натурализм, наследие буржуазии, совершенно чужд советскому театру». Выражение «обобщенный образ» довольно туманно; впечатление о целой эпохе можно передать лишь в том случае, когда воспроизводитесь энергичное воздействие разумной воли на окружающую среду. Русские художественные фильмы подтверждают это положение; «Чапаев» и «Юность Максима» раскрывают личный конфликт героев, который, однако, достаточно широк, чтобы дать «обобщенный образ, объясняющий целую эпоху».

Объем действия в «Чапаеве» ограничен рамками конкретного этапа русской революции: это период героического пробуждения крестьян и рабочих, бросающихся на защиту своей только что обретенной свободы, выковывающих новое восприятие всего мира в самом горниле противоречий. Смерть Чапаева выбрана в качестве момента наивысшего напряжения в этой цепи событий.

Историческое построение действия исключительно сложно. В него входят: 1) гражданская война; 2) политический фон эпохи; 3) социальный состав враждующих сторон; 4) индивидуальная психология и личные противоречия самого Чапаева; 5) личная роль Чапаева в военных действиях, его достоинства и недостатки, как командира; 6) моральная проблема – право человека на счастье и его революционный долг.

Теоретически весь этот материал представляется слишком сложным, не укладываемым в единый сюжет. Однако именно это и было сделано в фильме «Чапаев», причем сделано с такой сверхъестественной точностью, что в результате получился очень ясный худо жественный фильм. Создатели фильма добились конкретизации материала путем искусного отбора. Например, та сцена, в которой Чапаев раскладывает на столе картошку, объясняя тактические принципы, говорит нам о том, как он командует своими войсками, больше, нежели дюжина сражений и маневров. В характере Чапаева соединяются вспыльчивость,

веселое добродушие, жадное стремление к знаниям и детское самомнение. Все эти качества раскрываются в одной короткой сцене, когда он разговаривает с комиссаром об Александре Македонском. Как же показывается социальная сущность враждующих сторон? Столкновение Фурманова с Чапаевым в связи с ограблением крестьян дает ключ к пониманию духа большевистской армии (и в то же время способствует развитию характера самого Чапаева). Атмосфера в белой армии, взаимоотношения между солдатами и офицерами показаны в одном блестящем драматическом эпизоде: денщик полковника Бороздина просит помиловать его брата; полковник притворяется, что исполнит его просьбу, и в то же время цинично подписывает смертный приговор. Война представлена рядом незабываемых драматических сцен; например, «психическая атака», когда белые идут вперед, невозмутимо попухивая папиросами. А как дается моральная проблема? В истории нежной любви Анки и Петьки кристаллизуется резкое противоречие между личным счастьем и великой целью. С особой драматической силой это передано в сцене объяснения в любви, когда он показывает ей, как обращаться с пулеметом. Любовь Анки и Петьки – не побочная линия. Любовь и молодость – часть революции, но на сентиментальную идиллию нет времени; борьба продолжается. Точно так же нет времени оплакивать Чапаева, гибнущего под огнем пулеметов; красная конница вихрем пронесется по экрану – борьба продолжается.

«Моряки Каттаро» Фридриха Вольфа – это рассказ о восстании в австрийском флоте в конце первой мировой войны. Восстание терпит поражение, потому что рабочие были недостаточно подготовлены. Но Франц Раш идет на смерть с твердой надеждой и уверенностью, что рабочие не сломлены, что они подготовятся к будущим битвам и победам. В пьесе дан широкий исторический фон, охватывающий два интересных момента: мировую войну и особенно участие в ней Австрии, а также распространение в стране марксизма, развитие рабочего движения. Сценическое действие «Моряков Каттаро», хотя и следует единому замыслу, кажется расплывчатым; нам не вполне понятен конфликт воли Франца Раши и других руководителей восстания. Значительная часть действия происходит за сценой; эти события за сценой столь тесно связаны с непосредственным действием, что простое описание их представляется недостаточным. Ошибка автора состоит в методе отбора сценического материала (как в отношении внутреннего действия, так и в отношении внешнего комплекса событий): 1) исторический фон недостаточно драматизирован, и поэтому восстание теряет черты конкретности – моряки восстают против власти вообще; 2) поэтому конфликт раскрывается преимущественно в диалогах и не воплощается в действии; 3) поскольку автор не сумел драматизировать цепь кризисов, приведших к восстанию, непосредственные причины действия (в отличие от исторического фона) представляются малоубедительными и рассудочными. В пьесе выступают рабочие, недостаточно подготовленные к борьбе, но мы слишком мало о них знаем, чтобы судить о том, насколько правдиво обрисовано их поведение; 4) так как исторические силы и предшествующее действие показаны недостаточно, слишком большое внимание уделяется личным качествам рабочих, незначительным подробностям. Образ героя рисуется через его личные качества, а не через события; Франц Раш показан абстрактно, это идеал благородной личности, а не живой человек.

Сравнение двух пьес С. Н. Бермана освещает вопрос о влиянии исторического фона на построение салонных пьес. Темы «Биографии» и «Дождя с небес» одинаковы. В основе их лежит одна и та же концепция, расхождение же целиком сводится к процессу отбора.

Обе пьесы рассматривают положение либерала в современном обществе: в обеих центральной фигурой является женщина – культурная, очень порядочная, прямолинейная, с пониманием относящаяся к мнениям других. В обеих пьесах героиня любит человека, захваченного ненавистью и горечью современной социальной борьбы. Кульминация в обеих пьесах одна и та же: страстно любящие друг друга люди должны расстаться. Героиня глубоко страдает, но остается верна себе. Ее по-прежнему отличает терпимость, и она не может переделать любимого человека.

В пьесе «Биография» автор пренебрег историческим фоном. Социальные силы, определяющие действие, не получили драматического воплощения. В результате объем действия настолько сужен, что нет места развитию; конфликт между Марион Фруд и Ричардом Куртом статичен, ибо он основывается на неизменных свойствах человеческого характера. Основа конфликта в последней сцене та же, что и в первой. Марион говорит о себе, как об «очень покладистой девушке». Она,

очевидно, была такой и в юности, потому что Леандру Нолану, своему первому любовнику, она говорит: «Я подозревала в себе, как бы тебе сказать, стремление все испытать – духовную и физическую жажду странствий, которая, я знаю, ужаснула бы тебя, если бы ты о ней догадался. Даже и теперь ты приходишь в ужас, хотя мы давно уже чужие». Берман очень тщательно обрисовывает свою героиню, но совершенно очевидно, что он не рассматривает ее в «процессе становления». Чем была вызвана «духовная и физическая жажда странствий» Марион, как влиял на это окружающий мир – подобные вопросы тщательно исключены из пьесы. В ходе действия она сталкивается с внешними силами, но эти столкновения просто раскрывают различие целей у нее, Нолана и человека, в которого она влюбилась. В последней сцене с Куртом она говорит: «Ты ненавидишь мое самое главное качество – то, что и есть я». Таким образом, это основное качество личности изображено статично; в конечном итоге оно мистично и поэтому невоспроизводимо. В сценических ремарках автор говорит об «огромных, непроходимых пустынях, разделяющих человеческие души». Поскольку автор исходит из существования этих воображаемых «пустынь», реальные взаимоотношения героев ограничены и сентиментальны.

Взгляды Курта объясняются его прошлым; он рассказывает Марион о случае из его детства, породившем в нем горечь; поскольку в этом эпизоде заключена подлинная драматизация социальных сил, он ведет к наиболее сильному моменту пьесы – к любовной сцене, завершающей второй акт. Однако характер Курта не по казан в процессе дальнейшего развития, и мы не видим возможности такого развития.

Берман старается убедить нас, что затронутые социальные взаимоотношения гораздо шире и глубже, чем это показано в сценическом действии. Марион пытается объяснить социальные взгляды Курта: «Для тебя все эти, в сущности слабые, заблуждающиеся люди символизируют силы, которые причинили тебе боль, и поэтому ты ненавидишь их». Это говорит о ясности авторских намерений. Но, к сожалению, люди, трактуемые как символы, не могут выполнить возложенную на них роль; лишь через решающие события можно показать социальные силы. Отбор событий здесь отличается беспорядочностью и способствует скорее ослаблению, чем развитию смысла самого действия. Марион достигла известности, рисуя портреты знаменитых европейцев. Ричард Курт – молодой радикал, редактор еженедельного журнала с трехмиллионным тиражом. Эти данные личного свойства не способствуют возникновению серьезного конфликта воли; карьера Марион скорее говорит о богемных привычках и мужестве, а не о той исключительной честности и терпимости, которые (как нам неоднократно по вторяют) наиболее для нее характерны. В образе Курта – еще более любопытное противоречие: как может такой непреклонный радикал быть редактором журнала с трехмиллионным тиражом? Это так и не объясняется. А поэтому сценическое действие переходит в обсуждение эпизода, лишённого широкого социального смысла; Курт хочет опубликовать автобиографию Марион, потому что она произведет сенсацию. Предположение, что автобиография послужит какой-то социальной цели, нелепо. Нам говорят, что «стихия Курта – в протесте», однако в дни голодных походов, массовой безработицы, нависшей угрозы фашизма и войны протест его выражается в том, что он редактирует один из крупнейших в стране журналов, который помещает довольно пикантную автобиографию женщины.

В «Дожде с небес» Берман берет за ту же тему, но в этой пьесе проявляется более зрелое понимание социальных сил, вызывающих конфликт. Логика пьесы не везде выдержана; по-прежнему проскальзывает тяготение к обобщениям и скорее к иллюстративным, чем к драматическим событиям. Но основное действие строится на подлинной проблеме; концепция социальной необходимости точно определена и рассмотрена. Леди Уингейт не принадлежит к миру поддельной богемы; она – подлинная представительница либерализма; она знает, что происходит в мире, и по мере своих сил пытается что-то сделать. Гуго Вилленс – беженец из гитлеровской Германии. Леди Уингейт видит, что ее мир рушится, и она смело глядит в лицо фактам. В этой пьесе нет «непроходимых пустынь»; в ней – злободневные проблемы: угроза фашизма, растущие антисемитские настроения, отчаянное положение капитализма, подготовка войны. Когда между двумя влюбленными происходит столкновение и Гуго решает вернуться в Германию, чтобы принять участие в борьбе с фашизмом, это решение представляет собой подлинный волевой акт.

Имеет смысл подробно проследить отбор эпизодов в этих двух пьесах: буквально каждая строчка пьесы, каждая ситуация определяется тем, как автор понимает социальный фон пьесы. Финансист Хобарт Элдридж из «Дождя с небес» — просто пересмотренное издание Оррина Кинникотта из «Биографии». Кинникотт напоминает карикатуру на Бернара Макфаддена, однако его мировоззрение четко не обрисовано. В «Дожде с небес» финансист перестает быть шаржем и становится живым человеком, потому что поступки его социально осмыслены. Элдридж поступает так же, как и другие люди его типа: он помогает рождению фашизма, причем действует сознательно и целеустремленно.

В «Биографии» любовная интрига усложняется благодаря Нолану, который обручен с дочерью Кинникотта, а любит Марион: Нолан занимается политикой и надеется стать сенатором с помощью денег финансиста. В «Дожде с небес» в леди Уингейт кроме Гуго влюблен Рэнд Элдридж. Он соединяет в себе черты двух персонажей «Биографии»: Нолана и Тимпи Уилсона, красивого молодого киноактера, мелькающего во втором акте «Биографии». Когда появление персонажа в пьесе кажется неоправданным, можно с уверенностью сказать, что этот персонаж отражает какой-то неосуществленный замысел в тайниках сознания драматурга. Таков Тимпи; любимец публики — киноактер превращается в «Дожде с небес» в любимца публики — летчика; но образ его обретает важное значение: это то сырье, из которого вербуются фашистские штурмовики. Нолан из «Биографии» — это напыщенный ханжа. Он не имеет прямого отношения к судьбе героини. В «Дожде с небес» Берман развил и проанализировал этот образ; соединив его с образом молодого киноактера, придав ему социальное звучание; в итоге новый образ обрел черты реальности, объемности, теперь это человек с живыми чувствами и своим мировоззрением.

Действие в «Дожде с небес» недоработано. Композиция рыхла. Берман мастерски владеет диалогом, и это уводит его в дебри растянутых рассуждений и описательных эпизодов. Тот факт, что пьеса столь отвлеченно трактует современные проблемы, объясняется односторонним к ним подходом; идея судьбы, ломающей и парализующей человеческую волю, оказала определенное влияние на метод Бермана, заставив рассматривать среду как неведомую и непреодолимую силу; решения героев непоследовательны и изменчивы; гнет социальных сил проявляется в разговорах, а не в более глубоком воздействии их на сознание и волю человека. Образы героев полностью не раскрыты; они обладают определенными качествами, побуждающими их к борьбе с окружающей средой. Однако корни этих качеств не ясны. Мы уже видели те же тенденции у Шоу; сходство мировоззрения придает творческому методу Бермана черты сходства с методом Шоу.

Поскольку тема полностью не продумана, отдельные действия пьесы лишь туманно связаны с основным действием. Различные вспомогательные сюжетные линии развиваются параллельно с ним и не связаны с кульминацией. Разлука влюбленных действительно трогательна, но не убедительна. Это не высочайшая точка неизбежной борьбы, в которой драматически воплощены сокровеннейшие побуждения и чувства. Поскольку эта ситуация развита лишь частично, она не может быть вполне эффективной с театральной точки зрения.

Тенденция рассматривать внешние силы (социальные, этические, политические или психологические) как окончательные проявления судьбы характерна для отношения современного человека к среде. Поскольку среда рассматривается как нечто статичное или непонятное, она не может быть драматизирована; абстрактная трактовка внешних сил подрывает социальную обоснованность пьесы. Этот недостаток встречается во многих пьесах, посвященных борьбе рабочего класса; социальные изменения рассматриваются механически или метафизически, как будто причина их — в некоей разумной неизбежности или динамической жизненной силе, более могучей, нежели совокупность волевого устремления участников борьбы. В авторских замечаниях к пьесе «1931» Клэр и Поль Сифтон говорят, что пьеса посвящена «личности в водовороте нации, оказавшейся в положении, которого она не в состоянии ни объяснить, ни избежать, ни развить». Пожалуй, будет несправедливо утверждать, что это высказывание напоминает «противоречивые приливы и отливы в человеческой душе», о которых говорил О'Нейл. Несомненно, однако, что «водоворот нации» слагается из индивидуальных и коллективных попыток «объяснить, избежать или развить»; там, где нет этих попыток, вообще не может быть никакого водоворота. Ремарки в первой сцене пьесы «1931» говорят о «приливах усталости, безнадежности, слепой бессмысленной скуки и подсознательного отчаяния». Если бы авторы попытались изобразить нечто

подобное, их пьеса была бы лишена всякой драматической силы; однако значительная часть драматического движения пьесы пульсирует жизнью и исполнена духа протеста. Тем не менее конфликту не хватает глубины, он очень ограничен; социальный фон пьесы изображен слишком отвлеченно, и поэтому события лишены перспективы.

В первой сцене Адама выгоняют с работы — он был грузчиком при складе. В его словах сила и разумная воля; он напрягает свои могучие мускулы; «Поглядите на них. Это — бобы, это — яичница с ветчиной. Это — женщины, это — бензин. Это — все. Они у меня есть. Я могу поднять больше ящиков, железа, мешков, быстрее грузить их, быстрее оборачиваться и вообще лучше и больше работать, чем любой из ваших...», — и он уходит, бросая вызов миру. Но вот воля Адама сломлена, он и его девушка сломлены жизнью, и идея слепого «водоворота нации» делает действие все более механическим. Поскольку социальные силы не получили точного изображения, психологическое воздействие их так же расплывчато. Нам не дано видеть, что происходит в сознании двух главных героев; они плывут по течению, неспособные «объяснить, избежать, развить». В конце, когда, Адам говорит: «Пожалуй, посмотрю, что нужно этим парням на улице... Черт, авось и мне найдется дело...», — мы не в состоянии догадаться, что значат эти слова в свете его характера. Решение не является критическим, потому что картина реальности носит документальный характер, а не принципиальный; реше ние остается просто эпизодом, а не резким изменением равновесия сил.

«Желтая лихорадка» Сиднея Говарда, лучшая из его пьес, является замечательным примером исторического отбора, охватывающего широкий круг событий. Перспектива Говарда страдает определенной ограниченностью. Однако пьеса обладает размахом, редко встречающимся в драматургии. Несомненно, это в какой-то мере объясняется темой. Изображая развитие медицины в период ее наиболее интенсивного роста, Говард, по-видимому, был захвачен возможностями, которые предоставлял ему материал. Значительность темы заставила Говарда искать соответствующие средства изображения. С другой стороны, он мог бы воплотить эту тему антиисторично, как борьбу великих одиночек; или как чисто местный сюжет, в основном передающий атмосферу на Кубе 1900 года; или как повесть о долге, самопожертвовании и страсти с напряженной историей любви мисс Блэйк и Кэрролла. Эти предположения отнюдь не притянуты за уши; именно таковы методы современного театра. Удивительно, что Говард в одной пьесе высвободился из-под влияния этих методов и сделал определенный шаг по пути к более широкому драматическому построению.

Говоря о более широком драматическом построении, я не имею в виду собственно постановочные средства, использованные в «Желтой лихорадке». Говард указывает, что «действие пьесы протекает в постоянно меняющемся световом ритме». Это — эффективный способ создания единства движения, блестяще осуществленный в декорациях Джо Милзинера и постановке Гатри Маклинтика. Однако мастерство драматурга не измеряется тем, сколько в его пьесе сцен — одна или сорок, пользуется ли он конструктивистской или салонной декорацией. Преувеличенное внимание к внешней стороне постановки — одно из наиболее глупых проявлений старого спора о форме и содержании. Количество и тип художественного оформления определяются потребностями действия; драматург, как советует Аристотель, не должен также забывать об ограничениях театральной сцены. Говард мог бы ограничиться в «Желтой лихорадке» одной самой обыкновенной декорацией, не ограничивая в то же время исторической перспективы пьесы.

Важная особенность этой пьесы состоит в стремлении раскрыть борьбу с желтой лихорадкой как процесс столкновения, в котором принимают участие и отдельные люди и вся эпоха. Ограниченность Говарда проявляется в том, что он подчеркивает определенные моменты среды, игнорируя другие линии причинности. Это объясняется тем складом ума, о котором уже говорилось при разборе «Серебряного шнурка». Подобно тому как в той пьесе научные достижения психоанализа превращаются в «научную Немезиду», так в «Желтой лихорадке» могущество медицины идеализируется, при обретае космический размах. Автор в какой-то степени ослеплен идеей «чистой» науки, стоящей над социальными и экономическими силами.

Эта неспособность охватить весь материал целиком проявляется в заключительной сцене пьесы. Идею борьбы за науку надо было бы изобразить здесь как глубочайший и решающий конфликт, однако последняя сцена статична; в 1929 году Стэкпул в своей лондонской лаборатории не столько борется, сколько объясняет:

«Рид привил эту болезнь от обезьяны человеку, Стоке – от человека обезьяне. Сейчас мы вновь привьем ее от обезьяны человеку». Могут сказать, что в этом – под ведение итога, что суть действия – кубинские события 1900 года. Но итог не может быть менее драматичен, чем события, развитие которых приводит к этому итогу.

Кульминация «Желтой лихорадки» – в сцене завершения опытов на четырех солдатах. Однако она затягивается и переносится в следующие далее короткие сцены. В сцене опыта автор с большим старанием избежал доведения действия до стадии максимального напряжения, оставив, таким образом, возможность развития в последующих сценах, в Западной Африке и в Лондоне. Могут сказать, что заключительные сцены затем и написаны, чтобы показать, что борьба за науку продолжается. Но это – содержание всей пьесы. Автор хочет сказать нам не то, что борьба за науку продолжается, но что она становится менее значительной и менее драматичной. Поэтому заключительные сцены нужно было бы сделать максимально драматичными.

Первая сцена экспозиции происходит в лондонской лаборатории Стэкпула в январе 1929 года, в заключительной сцене мы возвращаемся в эту же самую лабораторию. Такое начало является вполне логичным для сценического действия. Начиная пьесу 1929 годом, драматург показывает нам будни современной научной медицинской работы, ученых, которые с героическим безразличием относятся к смертельной опасности. После двух эпизодов показывают драматическую борьбу в прошлом; мы ощущаем возрастающий эмоциональный накал, осознаем смысл происходящей борьбы по мере того, как люди медленно ведут наступление на возбудителя смертоносной болезни. Однако внимательно рассмотрев первую сцену, мы увидим, что в ней содержится множество мыслей, не получающих в пьесе никакого развития. Эти мысли играют исключительно важную роль; они те самые элементы социального фона пьесы, без которых нельзя полностью попятить действие; но поскольку они никак не развиты, они остаются лишь намеками, лишенными реальной ценности.

Вступительная сцена открывается спором между Стэкпулом, майором британских военно-воздушных сил, и колониальным чиновником из Кении. Последний протестует против шестидневного карантина, установленного для пассажиров, летящих из Западной Африки в Европу. Драматург сознает, что империализм 1929 года находится в противоречии с «чистой» наукой; он ищет возможности как-то эту мысль использовать. Но он не сумел воплотить ее драматически. Тем самым он ослабляет систему причинности; это сужает размах событий 1900 года на Кубе; мы не можем понять, как наука влияет на жизнь и стремления человека, если нам не понятны социальные и экономические силы, влияющие на развитие науки. Существует очевидная параллель между давлением, которое английское правительство оказывает на Кению, и экономическими интересами Соединенных Штатов Америки на Кубе. Однако это остается лишь ассоциацией идей в сознании драматурга и никак не объясняется.

Кульминация вскрывает идейную неопределенность пьесы: одинокий ученый разговаривает в пустоте. Заключительный монолог Стэкпула накладывает отпечаток на все сцены пьесы; развитие действия ослаблено из-за того, что основному действию не придано полной эмоциональной силы и объема.

Главный принцип, который лежит в процессе отбора, сводится к тому, что драматическое содержание пьесы не может превысить социальное значение действия. Социальный фон, каким бы широким он ни был, теряет всякое значение, если он не отвечает требованиям драматического действия: он должен быть конкретным, определенным и развивающимся.

Развитие сценического действия – это следующая ступень процесса отбора и расположения материала; это целенаправленный анализ и изображение событий на фоне социальной среды. Это уже касается специфики построения пьесы; выявив динамические силы, определяющие ход развития пьесы, драматург обращается непосредственно к механике построения.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПЬЕСЫ

Разбирая вопросы композиции, мы вступаем в более известную область, которая исследовалась и разрабатывалась в бесчисленных трудах по технике драматургии.

Названия глав – «Экспозиция», «Диалог», «Обрисовка образов» – звучат успокоительно знакомо.

Но и в этой части мы будем следовать тем же принципам, которыми руководствовались при анализе построения пьесы в части третьей, и продолжим изучение социальных и психологических факторов, влияющих на драматурга при отборе и расположении материала. Все части пьесы – это подчиненные элементы действия. Каждая часть связана с целым через кульминацию, но каждая часть живет при этом своей жизнью, у нее свой смысл и внутреннее развитие напряжения, разрешающееся в кризисе.

Изучение композиции – это подробное изучение рас положения сцен и ситуаций, их внутреннего построения и взаимоотношения со всей совокупностью событий. В главе первой используется термин, заимствованный из кинематографии; интересно, что во всем техническом театральном лексиконе нет слова, точно соответствующего понятию «непрерывности», означающему последовательность или связь отдельных сцен. Отсутствие подобного термина в театральном языке можно объяснить стремлением рассматривать сцены и акты как самостоятельно существующие величины; при этом не уделяется соответствующего внимания их связи и органическому развитию. Непрерывность охватывает ряд проблем, затронутых в начале главы «Процесс отбора»: усиление и поддержание напряжения, продолжительность различных сцен, внезапные и постепенные переходы, вероятность, случайность и совпадение.

В конце главы первой сформулированы двенадцать принципов непрерывности. Ознакомившись с тем, как располагаются и связываются между собой сцены вообще, мы рассмотрим ту специфическую последовательность сцен, которая называется драматическим построением. Четыре следующих главы посвящены четырем основным элементам этого построения: экспозиции, развитию, обязательной сцене и кульминации.

Многие театральные учебники считают обрисовку образов описанием качеств, которые приписывает драматург выдуманной им личности. Эти качества не имеют отчетливой связи с построением пьесы и действия, в которых участвует пресонаж, лишь между прочим передают черты, составляющие его характер. В главе шестой ставится задача рассеять это заблуждение и показать, что обособленное изучение обрисовки образа ведет к путанице. Пьеса изображает людей в действии: каждый момент изображения проверяет и раскрывает проявления разумной воли; каждый момент – это обрисовка образов, и это единственная цель и назначение театра.

В главе седьмой подобным же образом рассматривается диалог, как неотделимая существенная часть всего драматического построения, которую нельзя оторвать от действия. Прозаический и выхолощенный язык многих современных пьес отражает смятенную и запутавшуюся волю персонажей, потерявших способность к решительным действиям.

Часть четвертая заканчивается краткой и, естественно, далеко не исчерпывающей главой о зрителе. Поскольку пьеса обретает жизнь и смысл лишь через зрителя, мы вступаем здесь в совершенно новую область исследований. Глава названа постскриптумом; но скорее ее следует считать наброском предисловия к другой книге, которая когда-нибудь, возможно, будет написана.

Глава первая НЕПРЕРЫВНОСТЬ

Поскольку вопрос о непрерывности – это вопрос детализированной последовательности действия, изучение его лучше всего вести на подробном анализе развития какой-либо конкретной пьесы. «Желтая лихорадка» – пример очень добротной сделанной пьесы, представляющей особый интерес благодаря достоверности материала, который лег в ее основу. Это обстоятельство дает исследователю возможность сравнить развертывание действия в пьесе как с данным Полем де Крайфом описанием кубинских событий (на котором Говард построил план своей пьесы), так и с историческими источниками, которыми автор пользовался.

Мы уже обращались к этой пьесе, как к примеру отбора достоверного материала, а сейчас можем продолжить предшествующий анализ, критически разбирая каждый этап в развитии действия.

Экспозиция распадается на три части: Лондон в 1929 году, Западная Африка в 1927 году и первые сцены на Кубе в 1900 году. Что достигается такой тройной экспозицией? Каждая из этих сцен служит определенной цели: действие в Лондоне говорит о размахе борьбы против желтой лихорадки и указывает на грозную опасность; западноафриканский эпизод драматизирует эту угрозу, расширяет ее

эмоциональный смысл путем более полного раскрытия разумной воли ученых, сражающихся со смертью; первые сцены на Кубе определяют (проблему – на Кубе произошел специфический конфликт между человеком и средой. Следует отметить, что этот конфликт, в том виде, в каком он изображен в пьесе, далеко выходит за пределы кубинских событий. Поскольку действие (не социальный фон, а само сценическое действие) не ограничивается этими событиями, экспозиция должна указывать на возможность расширения, равно как расширению сценического действия. Вот почему необходимы сцены в Лондоне и Западной Африке.

Пьеса открывается сценой прямого конфликта, возникшего в связи с введением карантина для пассажиров, едущих из Западной Африки. Но начавшийся спор пре-

293
рывается, когда помощник Стэкпула ранит себя шприцем с возбудителем желтой лихорадки. Болевший желтой лихорадкой Стэкпул без промедления дает ему свою кровь. Итак, эпидемия, ее опасность для людей, незавершенная борьба с болезнью – все это получает драматическое воплощение. Затем действие быстро переносится в Западную Африку, на восемнадцать месяцев назад; переход выполнен мастерски: в темноте стучат тамтамы, медленно светлеет. Мы снова сталкиваемся с «человеческой» стороной проблемы, видим одиноких, отчаявшихся людей в джунглях; видим, как протекает борьба науки с болезнью: доктору Стоксу удастся привить желтую лихорадку обезьяне. Снова тьма, – и мы слышим, как четыре голоса поют «Нынче ночью будет жарко в городишке». Мы на Кубе 1900 года, в Колумбийских казармах.

Оба эти перехода интересны в нескольких отношениях: 1) введением звука в качестве вспомогательного средства для развития драматического движения; 2) мастерским использованием резкого контраста: удары там-тама, врывающиеся в лондонскую лабораторию, тоскливое пение, нарушающее тишину джунглей; 3) определением примет места и времени простыми и ясными средствами.

В начале кубинской сцены показаны силуэты проходящих солдат, несущих носилки с трупами. Убедительно переданное чувство надвигающейся гибели, настроение армии, уничтожаемой неведомым врагом, придают пьесе социальную глубину. В этом грозном роке нет ничего метафизического; болезнь – враг, с которым можно бороться и которого можно победить.

Здесь перед нами интересная проблема отбора: какой момент борьбы против желтой лихорадки на Кубе выберет автор? Он выбирает минуту упадка, когда комиссия по борьбе с желтой лихорадкой охвачена растерянностью и отчаянием. Естественно, он должен избрать именно этот момент. В цикл конфликта включается: а) признание трудностей и решимости преодолеть их; б) постепенное развитие борьбы; в) частичное преодоление трудностей; г) новые трудности и возрастающая решимость преодолеть их. В начальной сцене «Желтой лихорадки» мы видим ученого, сталкивающегося с проблемой, требующей немедленного разрешения; затем – более ран-

294

ний период, Африка, разочарование и успех; далее – еще более ранний период, Куба, начало нового цикла.

До сих пор автор следовал единственной весьма простой линии: он прослеживал историю борьбы против желтой лихорадки, показывая ее фон и приводя исторические ассоциации. Однако в кубинских сценах он принужден разделить действие на две отдельные группы событий, которые лишь гораздо позднее сливаются воедино. В этом одна из важнейших причин введения ступеней и площадок, по которым при изменении освещения может перемещаться действие. Таким образом, автор получает возможность скрыть, что (до решающего опыта) две сюжетные линии – четырех американских солдат и американской комиссии по борьбе с желтой лихорадкой – связаны между собой весьма слабо. Перемещения действия создают впечатление связи более тесной, чем это есть на самом деле. Первые две сцены на Кубе являются продолжением экспозиции и вводят две самостоятельные линии действия. Мы видим, как панически боятся солдаты желтой лихорадки. Буш просит мисс Блейк взглянуть на его язык. А выше, на центральной площадке, члены комиссии подводят итог: «Нас послали сюда, чтобы положить конец этому ужасу! Обнаружить возбудитель и найти лечение! А мы потерпели неудачу». Этим" заканчивается экспозиция и начинается нарастание действия; переход выражен в словах Рида о задаче, которую надо выполнить: нужно обнаружить переносчика болезни. «Что именно вползло, впрыгнуло или влетело в окно гауптвахты, укусило этого заключенного и вернулось туда, откуда появилось?»

Интересно отметить, что в развитии пьесы отсутствует элемент неожиданности. Зритель знает, что «влетело в окно гауптвахты». Напряжение порождается силой конфликта, а не сомнением в его исходе. Сюжет лишен какой-либо искусственной напряженности. Напряжение поддерживается исключительно благодаря отбору событий и их расположению.

Основная трудность создания непрерывности в «Желтой лихорадке» состоит в сочетании двух самостоятельных линий действия: рассказа о солдатах и рассказа об ученых. Это Говарду удалось не вполне. Происходит ли так потому, что две линии развития, сливающиеся

295

в конце пьесы, вообще не желательны? Совсем нет. Одна из самых обычных проблем непрерывности состоит как раз в сочетании двух (или нескольких) нитей действия.

В пьесе «Детский час» Лилиан Хеллман композиция страдает разобщенностью, потому что писательница не сумела сочетать две самостоятельные (хотя и связанные между собой) линии действия: 1) конфликт между двумя женщинами и злобной истеричной ученицей"; 2) треугольник, возникающий между двумя женщинами и доктором Кардином. Но, как и в «Желтой лихорадке», в этой пьесе обе линии действия необходимы: развитие и внутренняя связь этих двух групп событий составляют основу авторского замысла. Хеллман не сумела четко воплотить этот замысел и довести действие до решающего перелома. Причины неудачи коренятся в кульминации; она вскрывает идейную путаницу, раскалывающую пьесу надвое.

С трудностью того же рода встречается автор «Желтой лихорадки». Поступок четырех солдат лишен ясности; их решение пожертвовать жизнью в сражении с болезнью героично, но случайно. О чем оно говорит? О том, что великую борьбу за научные знания приходится оплачивать человеческими жизнями? Разумеется. Но героичнее ли самопожертвование ученых, сознательно рискующих жизнью во имя осознанной цели, несколько стихийного героизма четырех солдат? Сам Говард не дает точного ответа на этот вопрос. Он показывает нам четырех солдат не столько в действии, сколько в многословных и пустых разговорах. Но поскольку в дальнейшем им отведена довольно массивная роль, они, действительно, могут только разговаривать и ждать своего часа.

Говард пытался придать образам четырех солдат глубину и значимость. Он пытался показать их экономические и социальные взгляды. Но с темой пьесы они связаны весьма слабо. Мнения солдат – это простые комментарии, не способствующие развитию действия. Солдаты представляют наиболее статичный элемент пьесы.

Крупнейшее достижение Говарда состоит в изображении динамического развития борьбы, которую ведут ученые в поисках переносчика болезни. Характеры Рида

296

и других докторов выписаны не слишком тонко и глубоко. И тем не менее сила эмоционального воздействия нарастает от сцены к сцене. Каждая сцена – это момент кризиса, выбранный и драматизированный с величайшей тщательностью; в каждой сцене затрагивается серьезная психологическая проблема, но психологические проблемы не заслоняют социального смысла; автор рассматривает конфликт не под одним углом, а во всем его многообразии. Деятельность участников борьбы против болезни отличается крайним разнообразием: ученый должен быть бесконечно терпеливым и аккуратным, малейшая ошибка может свести на нет месяцы труда; он должен подвергать сомнению собственные выводы, снова и снова проверять их; он должен быть всегда готов пожертвовать жизнью, он не должен отступить перед

ответственностью, если понадобится подвергнуть опасности жизнь других людей. Ученый работает в условиях экономического и социального давления, ему мешает его начальство; общество часто не понимает его, над ним часто смеются или вовсе не замечают. Эти элементы составляют совокупность среды, к которой должен при-

способиться ученый. В «Желтой лихорадке» мы наблюдаем этот процесс приспособления в момент максимального напряжения.

Первая важная сцена, с которой начинается нарастание действия, – это появление прозябающего в неизвестности. Финли: «Девятнадцать лет ученый мир смеется надо мной, майор, – говорит Финли, – над старым, выжившим из ума Финли и его москитами». Рид отвечает: «Я знаю, что значит ждать, доктор Финли». Нетрудно

заметить, как многосторонен конфликт в этой сцене; гордость заставляет Финли относиться к Риду враждебно;

но; понятно и его опасение, что другие, использовав сделанное им открытие, присвоят себе его славу. Нам понятна трагедия долгого ожидания Финли, но мы видим также его жадность и озлобленность.

Сцена с Финли – естественный исходный момент для наращивания действия; убежденность Финли, что переносчик болезни – самка москита, ставит врачей перед необходимостью проведения опытов на человеке: автор легко мог повернуть здесь пьесу в русло личного конфликта между долгом и чувством. Но он показывает

этих людей такими, какими они были на самом деле.

297

Им не чужды и опасения и честолюбие, а живут они в обществе, с

'предвзвешенными и мнениями которого приходится считаться. Рид говорит: «Они могут послать своих сыновей на убой, в сражения, но пусть хоть один из вас попробует только шевельнуть пальцем в этой войне – они проглотят вас!»

Необходимость проверки теоретических предположений на людях неизбежно приводит к решающему кризису – к опыту на четырех солдатах. Каково построение промежуточных событий? 1) Врачи решают поставить опыт на себе. 2) Майор Рид вынужден возвратиться в Вашингтон; в отсутствие руководителя в работе допускается небрежность, что затемняет результаты опытов.

3) Критическая сцена, когда им становится ясно, что Кэррол, по-видимому, заболел желтой лихорадкой.

4) Небрежность лишает опыт убедительности: Кэррол вскрывал труп человека, умершего от желтой лихорадки, и поэтому нельзя доказать, что болезнь вызвана укусом москита. 5) Положение вынуждает Лэзира и Аграмонте решиться на отчаянное средство: они зовут в лабораторию проходящего мимо солдата, рядового Дина; он, не зная, зачем это нужно, позволяет, чтобы его укусил один из москитов, сидевших в пробирке. 6) Кэррол при смерти. Следует захватывающая сцена: Лэзир ждет, надеясь, что Кэррол умирает не зря. Единственное, что может оправдать его страдания, – известие о болезни Дина, которое подтвердило бы, что источник эпидемии – москиты. Входит сестра и просит врача осмотреть нового больного.

«Лэзир. Как зовут солдата?»

Мисс Блей к. Дин... Уильям, первый эскадрон седьмого кавалерийского полка.

Лэзир (повернувшись к Кэрролу). Мы знаем! Слышите? Мы знаем!»

Однако тот факт, что это знают врачи, еще недостаточен. Сомнения остаются; заболевает Лэзир, и мы знаем, что москиты здесь ни при чем. Но теперь, зайдя столь далеко, врачи должны доказать свою правоту открытым публичным опытом. Другого выхода нет. Это приводит 7) к тому, что они вызывают добровольцев для опыта, и четверо солдат решают рискнуть жизнью.

298

Ясно, что до наступления решающего кризиса четверо солдат не принимают в действии никакого участия. Но непрерывность в изображении характеров ученых поддерживается мастерски. Давайте исследуем анатомию этих событий: их совокупность представляет цикл деятельности, который может быть сформулирован так: принимается решение действовать определенным образом; по мере осуществления этого решения возникает напряжение; затем – неожиданный триумф и новые осложнения, требующие нового решения на более высоком уровне. Каждый триумф – это кульминация волевого акта, приводящая к изменению равновесия между индивидуумами и средой. Это изменение требует нового приспособления и делает неизбежными новые осложнения. Пьеса состоит из трех таких циклов.

Первый цикл: врачи решают проводить опыты на себе; отъезд майора Рида вызывает осложнения; момент триумфа – Кэррол заболевает; небрежность Кэррола, вследствие которой возникла возможность заражения иным путем, приводит к новой задержке. Второй цикл: остальные врачи принимают отчаянное решение – следует страшная сцена, когда они используют ничего не подозревающего Дина в качестве подопытной морской свинки. Их поступок выглядит неоправданным; Кэррол при смерти, и нам кажется, что вся затея бесполезна; в момент наивысшего напряжения известие о болезни Дина приводит к триумфу, за которым следуют новые сомнения. Третий цикл: принимается ответственнейшее решение провести организованный публичный эксперимент; четверо солдат выступают

добровольцами; затем следует критическая сцена – добровольцы ждут своей участи.

В этих трех циклах совершенно ясно одно: каждый из них короче предшествующего, моменты напряжения выражены более резко, а объяснительное действие между моментами напряжения сокращается. В третьем цикле события тесно связаны между собой и каждое само по себе является великолепным кризисом, ибо воплощает решающие волевые акты, предпринимаемые действующими лицами, – решение ученых и решение четырех солдат.

Не следует полагать, что построение «Желтой лихорадки» можно использовать как обязательную формулу. Однако принцип, определяющий это построение, является

299
основополагающим и может быть применен во всех случаях, материал располагается по определенным циклам. Исследовав его, мы обнаружим, что каждый из циклов – это миниатюрная копия самой пьесы, включающая экспозицию, нарастание действия, столкновение и кульминацию. Наметив моменты кульминации действия, драматург с большой тщательностью подготавливает и развивает напряжение так, чтобы эти сцены занимали господствующее положение. Кульминационный момент первого цикла – начало болезни Кэррола. Кульминационный момент второго цикла – сцена у постели Кэррола. Каковы технические средства, с помощью которых автор увеличивает силу этих кризисов? Во-первых, он все время подчеркивает опасность и важность этих событий: мы убеждены, что кто-нибудь из врачей должен заболеть и что болезнь окончится смертью. Однако мало просто рассказать нам об этом. Убедительность сцены увеличивается благодаря подчеркиванию напряженного душевного состояния героев. Такой прием можно назвать «увеличением эмоциональной нагрузки». В своей самой простой форме он выглядит примерно так: один персонаж говорит: «Я не выдержу». «Ты должен...», – говорит другой. – «Я не могу, говорю тебе, я скорее умру» и т. д. и т. д. Обычно это проделывается в каждом фильме, но не вовремя и не так, как надо.

Наиболее блестящие образцы использования этого приема можно найти в пьесах Клиффорда Одетса. Он исключительно мастерски умеет усилить эффект сцены путем подчеркивания эмоционального напряжения. Такой прием совершенно правомерен, если эмоция порождается внутренним развитием конфликта. Однако он опасен, так как легко подменить подлинное действие искусственно созданной напряженностью. Увеличение эмоциональной нагрузки может быть достигнуто различными путями. Иногда используется повторение слов или движений, создающее определенный ритм. Удары там-тама в пьесе Юджина О'Нейла «Император Джонс» – пример использования механического ритма. Смертник в первом акте пьесы Джона Уэксли «Последняя миля», без конца твердящий одно слово «Холмс!», создает возрастающее физическое напряжение, являющееся также и психологическим; повторение

300

говорит о надломе разумной воли этого человека, а это создает драматический момент.

Нарастание напряженности должно строиться с учетом кульминации, к которой оно ведет. Когда врачи в «Желтой лихорадке» начинают производить опыты на себе, ясно, что нервы их напряжены до крайности. Вспыхивают внезапные ссоры. Аграмонте говорит: «Мое терпение иссякло!» Когда наступает очередь Кэррола подвергнуться укусу москита, он отталкивает пробирку: «Не тычьте в меня этой штукой!» (Он выбирает пробирку под номером сорок шесть с москитами, питавшимися кровью больного, у которого болезнь еще не развилась; именно поэтому он и заболевает: другие москиты питались кровью больных на более поздних стадиях.) Потом они чуть ли не кидаются друг на друга. Кэррол в бешенстве кричит: «Эта проклятая штука свела меня с ума!» Двое других смотрят на дико кричащего человека и внезапно понимают, что у него – желтая лихорадка. Однако сцена завершается неожиданно спокойным финалом. Напряжение увеличивается еще больше благодаря подчеркнутой сдержанности, с которой герои говорят о событиях исключительной важности.

«Лэзир. Я смертельно боюсь. Аграмонте. Чего? Что Кэррол заболел желтой лихорадкой или что он не заболел? Лэзир. И того, и другого». Нарастающее напряжение достигает максимума, равновесие сил меняется, возникает новое положение, ведущее к нарастанию нового напряжения. Нет необходимости изображать естественное течение событий; действия героев должны

быть переданы в усиленной и сжатой форме; скорость развития и момент наивысшего напряжения должны определяться кульминацией цикла и кульминацией всей пьесы. Финал вышеприведенной сцены показывает всю силу внезапного изменения настроения и темпа – момент кульминации отмечен мгновенным угасанием эмоции и использованием недоговоренности. Следует отметить и ясность реплик в пьесе Говарда. Он ставит основные проблемы с мастерской точностью.

Переходы (и физические и эмоциональные) представ-
301

\

ляют сложную техническую проблему. В этом отношении солдаты в пьесе «Желтая лихорадка» оказывают драматургу большую услугу. Хотя ему и не удалось органически ввести их в развитие действия, он с успехом пользуется ими для связи сцен – силуэты солдат, несущих носилки, старинные песни, обрывки разговоров. Здесь мы видим две очень важные формы непрерывности: 1) резкий контраст – обрыв сцены в момент ее наивысшего напряжения и внезапный переход к совершенно иным событиям, при этом единство сохраняется именно благодаря резкой контрастности; 2) наплыв одного эпизода на другой, одновременное изображение различных событий – новое действие начинается раньше, чем завершено первое. Оба эти приема отчетливо видны в «Желтой лихорадке»; оба в различных формах и с различными видоизменениями можно найти в огромном большинстве пьес.

Что касается переходов (так же как и других способов создания непрерывности), то драматург может многому научиться у кино. Артур Эдвин Кроус указывает, что кино широко пользуется приемом, который он называет «мгновенной смертью кадров»: «Ведущий принцип состоит в том, чтобы «мгновенно сменить» основную линию развития второстепенной. Принцип мгновенной смены кадров – это отражение законов работы человеческого сознания. В человеческом мозгу постоянно мелькают и исчезают мысли, усиливая и дополняя друг друга». Психологическая ценность контраста и использование второстепенных событий для усиления главной линии открывает очень широкое поле исследования, для которого кино дает неоценимый материал. Важный почин в деле анализа принципа непрерывности в кино был сделан Вс. И. Пудовкиным, с работой которого «Техника кино» должен ознакомиться всякий, изучающий театр. Показывая, как Эйзенштейн строит развитие эпизода, Пудовкин останавливается на сцене расстрела толпы, бегущей по нескончаемым ступенькам одесской лестницы в фильме «Броненосец «Потемкин». «Пробеги массы по лестнице даны очень скупо и впечатляют не так уж сильно, а коляска с крошечным ребенком, оторвавшаяся от убитой матери и катящаяся вниз, доходит, как острие трагического напряжения, как

302

впечатляющий удар»¹. В этом и в других подобных примерах смены кадров эффект достигается благодаря точному анализу взаимосвязи всех кадров и точно найденным моментом переходов. Пудовкин говорит: «Должен быть произведен с любым явлением какой-то процесс, подобный тому, который в математике называется «дифференцированием» – разбиением на части, на элементы»². Случай с коляской – это основное действие эпизода на одесской лестнице: оно концентрирует максимум эмоционального сжатия и придает содержанию максимальное расширение.

Вопросам вероятности и совпадения всегда уделяется большое внимание. Поскольку абстрактной вероятности не существует, проверка вероятности любого эпизода состоит в установлении его отношения к социальной идее, воплощенной в основном действии. Рассматриваемый в этом свете вопрос о том, что правдоподобно, а что нет, перестает быть просто темой для зыбких и неубедительных суждений и становится делом структурного единства. Принимают или отвергают зрители социальную идею, заложенную в пьесе, зависит от того, отвечает ли авторское понимание социальной необходимости их собственным потребностям и надеждам. Это относится к любой сцене и к любому образу пьесы. Однако обоснованность сцены или образа в драматическом произведении зависит не от их отношения к событиям вообще, а от того, насколько они нужны для основного действия. Цель пьесы – доказать, что основное действие возможно и необходимо. Поэтому ни один элемент пьесы, необходимый для развития кульминации, не может быть невероятным, если, конечно, вероятна сама кульминация.

Элемент совпадения присущ любому событию: допустить, что мы в состоянии исключить совпадение при изображении действия, значит полагать, что мы можем охватить все предпосылки действия. Совпадение проходит незамеченным, если оно соответствует нашим представлениям о вероятности. Действие пьесы «Желтая лихорадка» и достоверно и вероятно. Но даже если бы каж-

1 В. Пудовкин, Кинорежиссер и киноматериал. Избранные статьи, М., 1955. s T а м же.

303

\

дое событие прямо черпалось из надежных исторических источников, правдоподобие событий зависело бы не от точности следования этим источникам, а от той цели, которую ставит автор, и от его точки зрения.

Совпадение встречается во всех сценах «Желтой лихорадки». Кэррол случайно выбирает определенную пробирку, Дин случайно оказывается достаточно несообразительным, чтобы согласиться на укусы москита. Лэзир случайно заболевает желтой лихорадкой в самый подходящий момент. Эти события столь же правдоподобны, сколь и .необходимы, ибо они помогают раскрыть неотвратимость хода событий.

Существует важное различие между физическим неправдоподобием и психологическим неправдоподобием. Мы неоднократно подчеркивали, что в пьесе воплощены как сознание, так и воля драматурга. В результате изображение действительности носит волюнтарный, а не фотографический характер. Наши фантазии и надежды основаны на нашем опыте; когда люди представляют незнакомые места или будущий рай с целой иерархией ангелов, они черпают в знакомой им действительности цвета и формы воображаемого образа. В средние века картина загробного мира соответствовала психологической вероятности; Данте населил рай, чистилище и ад гражданами Флоренции. «Божественная комедия» психологически правдоподобна; нелепо было бы подвергать сомнению это правдоподобие на том основании, что события «Божественной комедии» физически невозможны.

Законы мышления позволяют нам углублять и расширять наше представление о действительности. Пьеса, построенная в согласии с законами мышления, порождает условности, которые ничтоже сумняшеся нарушают физическое правдоподобие: мы принимаем актеров за вымышленных лиц; мы принимаем декорации за то, чем они, без сомнения, не являются; мы признаем реальной цепь событий, которые начинаются в восемь сорок пять, заканчиваются в одиннадцать и повторяются каждый вечер, в то же самое время и в том же самом месте.

Многие события, совершавшиеся в театре прошлого, кажутся неправдоподобными, потому что они отражают уже устаревшие условности. Это не только технические условности. Театральные условности являются следствием социальных условностей. Мы можем судить об

304

этих приемах, исходя не из их физической вероятности, но из их смысла и назначения. В «Ромео и Джульетте» брат Лоренцо дает Джульетте напиток, чтобы она казалась умершей: это классический образец приема, который большинство теоретиков драматургии объявляют неправдоподобным. Условности такого рода были обычны для елизаветинского театра. В действительности нас в этом эпизоде смущает наша неспособность понять ту социальную необходимость, которая оправдывала поступок брата Лоренцо. По той же причине нам трудно понять основное действие «Ромео и Джульетты», — смерть обоих влюбленных кажется нам результатом случайного совпадения и драматургическим излишеством, потому что в нашем обществе к такому финалу привели бы иные причины. Если же мы взглянем на пьесу исторически, глазами зрителя тех времен, нам станет ясно, что система причинности точна и неизбежна.

Призрак в «Гамлете» — еще одна такая же условность. В одной из недавних постановок «Гамлета» слова, принадлежащие призраку, произносит сам Гамлет, создавая таким образом впечатление, что видение — это голос его подсознания. Это искажает смысл шекспировской пьесы и затемняет важную роль, которую играет в трагедии тень отца. И если сцена-выиграла в естественности, она проиграла в реальности. Современный драматург вполне закономерно может ввести в реалистическую пьесу привидение. Он не будет, конечно, думать, что мы поверим в подлинность привидения; но актер в роли мертвеца может служить вполне реальной и

понятной цели; мы должны понять, что означает привидение – не как символ, а как фактор развивающегося действия; если влияние этого фактора на действие соответствует нашему представлению о реальности, мы признаем психологическую правдивость условности, оказывающей это влияние. (Например, сразу же становится понятной роль масок в «Великом боге Брауне»; мы все имеем обыкновение в некоторых случаях жизни прятаться за воображаемыми масками, тогда как при других обстоятельствах мы говорим открыто и снимаем маски. Мы принимаем эти маски, как только их видим, и слабость «Великого бога Брауна» состоит в том, что сам автор не разобрался, для какой цели служат ему маски; мы постепенно все больше за-

305
путываемся, потому что автор стремится вложить в маски большой смысл, нежели они имеют.)

Драматург, неправильно понимающий проблему правдоподобия, обычно слишком упрощает и чересчур подчеркивает непосредственную связь причины и следствия между событиями. Он столь ревностно стремится изобрести правдоподобные причины, что забывает о цели действия. Если мы разберем совпадения в «Желтой лихорадке», то обнаружим, что в огромной степени сила пьесы объясняется направленностью действия и отсутствием всякого рода поясняющих подробностей. Возвращение майора Рида в Вашингтон является важным эпизодом в начале пьесы; бездарный драматург побоялся бы оставить отъезд майора без объяснений и прервал бы действие, чтобы дать их. Такой автор ввел бы целую сцену, чтобы раскрыть характер рядового Дина и тем самым усилить правдоподобность сцены, когда Дина используют для опыта. Однако это было бы излишне, потому что единственно необходимая причинная связь – это связь между данным событием и основным действием пьесы. Пьесу создает введение новых причин, которые могут вытекать, а могут и не вытекать из предшествующего действия, но которые вносят изменения в развитие конфликта и образуют новые препятствия, задерживая и усиливая таким образом кульминацию. Представление, что пьеса – это непрерывная цепь причин и следствий, очень опасно, потому что оно мешает накапливанию различных сил, ведущих к кульминации. Если бы «Желтая лихорадка» состояла из простой по следовательности прямых причин и следствий, она была бы значительно менее сложной и захватывающей.

На первый взгляд может показаться, что трактовка Говардом образов четырех солдат отличалась бы большей силой, если бы они были теснее связаны с исследованиями врачей; но просчет в толковании образов этих героев заключается в том, что они недостаточно органично спаяны с основным действием, а не в их взаимоотношениях с врачами. Две или несколько линий причинности могут существовать совершенно самостоятельно, если они развиваются к общей цели. Если бы деятельность солдат была достаточно связана с темой пьесы, связь их линии с линией врачей была бы понятна, даже если бы взаимодействие причины и следствия

306

между двумя группами отсутствовало до наступления кульминации. Сложное действие в пьесах Шекспира всегда ведет прямо к вершине максимального напряжения. Если эти пьесы вызывают у современного зрителя впечатление расплывчатости, причина лежит в несовершенной постановке и неумении понять идейную основу пьес. Шекспир не колеблясь вводит в свои произведения новые элементы и самостоятельные линии причинности. Конфликт заключается не в том, что «одно обстоятельство ведет к следующему», конфликт – это большое сражение, в котором решающему испытанию подвергнуты многочисленные силы. Убийство Клавдия в «Гамлете» происходит лишь после того, как Гамлет любой ценой пытался найти иной выход. Введение образов Розенкранца и Гильденштерна означает введение совершенно нового фактора; появление актеров не обусловлено предшествующим действием и поворачивает пьесу в новом направлении. Отсылка Гамлета за границу, его возвращение и сцена у могилы Офелии – это пути развития неожиданно открывающихся возможностей действия, задерживающих и в то же время усиливающих развязку.

«Замедление, – говорит Кроус, – всегда должно что-то добавлять к самому действию». Драматург, – продолжает он, – может «добиться силы благодаря задержке». Это правильно, однако действительная сила состоит не в задержке, а во введении новых элементов, создающих новое соотношение сил и таким образом делающих задержку неизбежной и оправданной. Это усиливает напряжение, потому

что увеличивает возможности кризиса, которые присущи данному положению и которые проявляются в момент кульминации.

Обычно драматическое напряжение считают некоей мистической связью, возникающей между актером и зрителем, их таинственным отождествлением. Значительно разумнее рассмотреть научные значения этого слова. В электричестве оно означает разность потенциалов, в механике — соотношение нагрузки и сопротивления, которое можно тщательно подсчитать.

В архитектонике пьесы напряжение зависит от прочности на разрыв составных элементов пьесы, от степени нагрузки и сопротивления, которая может быть выдержана до наступления кульминации.

307

Принципы непрерывности можно суммировать следующим образом; 1) экспозиция должна быть драматическим действием; 2) экспозиция должна представлять возможности расширения, равные расширению сценического действия; 3) возможно наличие двух или нескольких линий причинности, если они находят свое разрешение в основном действии пьесы; 4) нарастание действия разделяется на неопределенное число циклов;

5) каждый цикл — это действие, обладающее всеми характерными элементами развития действия — экспозицией, нарастанием, столкновением и кульминацией;

6) нарастание напряжения по мере приближения каждого цикла к кульминации осуществляется путем увеличения эмоциональной нагрузки; это достигается подчеркиванием значения происходящего, ярким изображением иррационального страха, мужества, гнева, истерии, надежды; 7) в поддержании и усилении напряжения важную роль играют темп и ритм; 8) связь между сценами осуществляется резким контрастом или наплывом одной сюжетной линии на другую; 9) по мере того как отдельные циклы приближаются к главной кульминации, темп возрастает, вспомогательные кульминации приобретают все большую напряженность и учащаются, а действие между ними сокращается; 10) вероятность и совпадение зависят не от физической вероятности, а от значения эпизода для основного действия; 11) пьеса — не простая непрерывность причин и следствий, а взаимодействие сложных сил; без всякой подготовки могут вводиться новые силы, при условии, что их влияние на действие очевидно; 12) напряженность зависит от предельной эмоциональной нагрузки, которую может выдержать действие до момента кульминации.

Глава вторая ЭКСПОЗИЦИЯ

Поскольку экспозицию обычно рассматривают как подготовительный момент, зачастую считается вполне достаточным, если драматург изложит все необходимые сведения как можно яснее и быстрее. «Есть сведения, — заявляет Пайнеро, — которые нужно обязательно как

308

можно быстрее и доступнее сообщить зрителям в самом начале пьесы. Почему же не сделать это со всей откровенностью и поскорей?» У Пайнеро слово не расходится с делом; в начале пьесы «Вторая миссис Танкерей» Обри Танкерей за холостяцким обедом с тупой откровенностью рассказывает двум старым друзьям о себе и о своей предстоящей женитьбе.

Учебники по драматургии признают опасности, которые таятся в статичной или лишенной фантазии экспозиции; но предполагается, что драматург должен преодолеть эти опасности благодаря своему умению обращаться с несценичным материалом. Бэйкер утверждает, что драматург «должен предполагать, что он пишет для людей, которые ровно ничего не знают о его материале, за исключением очень немногих исторических тем. А если это так, то драматург обязан как можно скорее дать зрителям понять: 1) кто его персонажи; 2) где они находятся; 3) когда происходит действие; 4) что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях его персонажей служит завязкой сюжета». Эти сведения действительно должны быть сообщены зрителю, и, поскольку экспозиция является частью пьесы и подчиняется требованиям драматического конфликта, эти сведения должны быть даны через действие. Вопросы, перечисленные Бэйкером: «кто», «где» и «когда» — входят в настоящие и прошлые взаимоотношения действующих лиц, служащие завязкой сюжета. Если драматург интересуется только сюжетом, который он намеревается воплотить в сценическом действии, и если он не проанализировал социальный фон, он неизбежно подаст экспозиционный материал в самой статичной форме. Если рассматривать начало пьесы как начало абсолютное, нельзя придать драматическую жизненность изложению предшествующих

фактов, как бы они ни были полезны. Объяснения остаются объяснениями, несмотря ни на какие уловки и старания их скрыть. До тех пор пока начальные сцены считаются сценами пояснительными, они неизбежно остаются скучными или слабо разработанными; драматург заглядывает вперед; он торопится поскорее разделаться с ними и всерьез заняться самой пьесой.

1 Op. cit.

309

Однако начало пьесы – не абсолютное начало; это всего лишь какой-то момент в более широком комплексе действий; это момент, который может быть точно определен и непременно является очень важным моментом в развитии сюжета, потому что это момент, когда принимаются решения (чреватые последствиями). Выше этот момент определялся – как момент пробуждения разумной воли к напряженному конфликту, преследующему определенную цель. Такое решение само по себе уже является важнейшей кульминацией и не может исчерпываться объяснениями. Наоборот, всякая описательность снижает значительность принятого решения и затемняет его смысл. Поскольку это вступление является ключом к пьесе, статичное или неразработанное начало отразится на развитии всего действия пьесы.

Чтобы понять это решение, мы должны знать, при каких обстоятельствах оно было принято. Нельзя начать пьесу с того, что человек твердо решает сделать что-то, о чем нам ровно ничего не известно. Применение термина «экспозиция» для определения одного первого цикла действия более или менее закономерно: действие от начала и до конца содержит в себе элементы экспозиции; кульминация пьесы также экспозиционна, потому что в ней. выявляются новые, неожиданные стороны событий и характеров, дополнительные сведения и возможности. Начало пьесы показывает человека или группу людей, вступающих в важный конфликт, вызванный какими-то обстоятельствами. Само собой разумеется, что эти обстоятельства должны быть драматичны, а так как это решение настолько важно, что определяет все дальнейшее развитие пьесы, оно должно быть результатом значительного изменения равновесия между индивидуумом и средой. Это нарушение равновесия нельзя описывать, зритель должен увидеть и почувствовать его в тот момент, когда его воздействие на разумную волю индивидуумов либо вызывает изменение их намерений и целей, либо заставляет их с еще большим напряжением стремиться к их осуществлению.

Поскольку экспозиция включает в себе возможности дальнейшего развития пьесы, она должна быть связана с основным действием теснее, чем какая-либо другая ее часть.

Именно эта связь цементирует пьесу; масштаб дей-

310

ствия определяется кульминацией, но он должен быть намечен уже в экспозиции. Единство причин и следствий, действующее на всем протяжении пьесы, в основе своей является единством экспозиции и кульминации. Это позволяет нам полнее понять, как определяется исходный момент пьесы. Отобрав кульминацию, олицетворяющую его представление о необходимости, драматург должен выбрать для начала своей пьесы событие, которое, по его мнению, воплощает наиболее непосредственную и подлинную причину этой необходимости. Поскольку представление драматурга о причинной связи основано на его отношении к среде, выбор начального эпизода пьесы раскрывает его мировоззрение. Кульминация показывает, каким именно автор хотел бы видеть общество в тех пределах, которые он считает возможными для этого общества. Экспозиция показывает, почему автор считает, что эти пределы непреодолимы. Это вовсе не означает, что неизбежность именно этой кульминации раскрывается в первых же сценах; в таком случае не было бы смысла продолжать пьесу. В начальных сценах показано лишь установление цели при обстоятельствах, доказывающих необходимость установления именно этой цели. По ходу пьесы даются новые сведения и возникают новые препятствия; показывается, развитие характеров и среды. Но в момент кульминации нам должна быть совершенно ясна ее связь с первой сценой; социальные причины, проявляющиеся в кульминации, должны присутствовать в экспозиции; действие возникает на основе изображения реальности, которое в конце пьесы оказывается более или менее подлинным или искаженным; но, как бы ни было искажено это первоначальное изображение действительности, оно должно быть дано в том же плане, в каком изображается действительность в конце. Установление цели в начале пьесы должно быть вызвано теми же реальными силами, которые доминируют в кульминации. В начале пьесы мы хотим как можно

лучше понять, почему конфликт воли неизбежен; неизбежным его делает прошлый и нынешний жизненный опыт персонажей; начальное действие суммирует этот жизненный опыт, создавая тем самым среду; среда расширяется по мере развития пьесы; но это та же самая среда; силы, определяющие первоначальный волевой акт, это те же самые силы, которые

311

определяют его результат. Началом пьесы является тот момент, когда эти силы максимально воздействуют на волю героя, придавая ей направленность, которая затем остается неизменной на всем протяжении пьесы. Причины, привносимые позже, остаются второстепенными, потому что введение более сильной причины изменило бы условия действия и тем самым уничтожило бы единство пьесы. Построение пьесы «Желтая лихорадка», финальная сцена которой возвращает нас в ту же Лондонскую лабораторию, где началось действие, иллюстрирует логику прямой причинной связи между экспозицией и кульминацией. Говард воплощает свое представление о социальной причинности (мотивы действий ученых и социальные и экономические условия их работы) в трех сценах экспозиции. Но его идея о социальной необходимости (неизбежность торжества науки) менее явна и поэтому выражена в драматическом отношении менее рельефно.

Этот принцип вовсе не абстрактен; подобно принципу единства в свете кульминации, он имеет непосредственное отношение к практической работе драматурга. Прямая связь между кульминацией и экспозицией вовсе не зависит от желания и планов автора; как бы ни была запутана или плохо построена пьеса, эта связь существует и может быть проанализирована.

Доказательством этому служит самый процесс мышления — стоит только подумать о каком-нибудь событии и обратить внимание на ход мыслей. Думая об убийстве, прежде всего представляешь себе само преступление и немедленно спрашиваешь, почему это преступление было совершено; обращаешься к прошлому, чтобы выяснить основную причину убийства, и, выяснив ее, мысленно воспроизводишь промежуточные звенья причинной связи. Можно выбрать более поздний момент кульминации: казнь убийцы. В этом случае причина казни совершенно очевидна; мысль немедленно переходит от человека, готовящегося понести наказание, к изображению поступка, повлекшего за собой это наказание. Это два полюса одного действия, а промежуточные события образуют этапы движения от одного полюса к другому. Разумеется, убийство — просто наиболее очевидная причина казни, но можно отобразить еще много других со-

312

бытий, происшедших до или после убийства и послуживших основной причиной казни. Это зависит от взгляда на финальную ситуацию, от выводимой из нее морали, которая определяет мнение автора о социальных причинах преступления. Первая (не по времени, а по значению) причина хронологически может быть очень близка к событию или очень далека от него. Пьеса Джорджа О'Нейла «Американская мечта» кончается самоубийством богатого интеллигента Дэниела Пингри. Автор считает это событие исторически мотивированным; он обращается к далекому прошлому семьи героя и начинает свою пьесу с 1650 года.

В «Гедде Габлер» причиной трагедии Гедды является окружение, в котором она живет. Пьеса начинается с ее возвращения в это окружение. Первую реплику произносит Фрекен Тесман: «Похоже, что еще не вставали!» Затем следует реплика Верты: «Я же говорила, Фрекен. Вы подумайте — пароход пришел вчера чуть не ночью! А потом барыня еще возилась с чемоданами. Господи, сколько ей понадобилось всего распаковать, прежде чем она улеглась!»

Здесь экспозиция менее драматична, чем в большинстве пьес Ибсена; разговор Тесмана с его теткой Юлианой описателен и неуклюж. Возможно, что это вызвано напряженной сосредоточенностью автора на образе Гедды и его стремлением смотреть на каждый элемент сцены через ее сознание и волю. Но начало пьесы показывает нам, что ни бирайк Гедды, ни возобновление ее дружбы с Лавборгом нельзя считать непосредственной причиной ее самоубийства. Если бы Ибсен считал, что причиной ее смерти послужили угрозы ассессора Бракка в заключительной сцене, пьеса началась бы сценой, раскрывающей взаимоотношения Гедды и ассессора. Но «отсутствии цели в жизни» у Гедды определяется окружением, в котором она живет; Фрекен Юлиана Тесман олицетворяет это окружение, и поэтому действие должно начаться с нее.

В конце пьесы «Странная интерлюдия» Нина и Марс-ден показаны вместе, готовыми, наконец, «спокойно умереть». Социальной причиной этого является

Минин комплекс Электры, который она перенесла на Марсдена. Пьеса начинается с того, что Марсден ждет Нину в

313

библиотеке дома ее отца. В длинном монологе Марсден описывает свое чувство к Нине; затем входит профессор Лидс, и они говорят об этом чувстве. Все причины, сексуальные отношения и чувства, которые О'Нейл считает основными, сжато показаны в этой сцене и ведут непосредственно к заключению. В пьесе Джона Уэсли «Они не умрут» заключительная сцена в суде заканчивается горячим выступлением против предрассудков, царящих в суде штата Алабама. Роков говорит: «Сотни тысяч мужчин и женщин собираются на митинги в тысячах городов всего мира в знак протеста против угнетения и порабощения человека человеком... и они не подсудны вам...». Натан Рубин, нью-йоркский адвокат, заявляет в своем заключительном слове: «И если я до конца своей жизни не смогу добиться ничего большего, то уж во всяком случае покажу, какая гниль скрывается за славным именем этого штата, где правосудие занимается линчеванием. Они не умрут, эти юноши!» И пока занавес опускается, из комнаты присяжных доносится тупой смех. Драматическая сила подобной концовки неоспорима. Но в этих двух выступлениях выражены разные идейные концепции. Нам говорят, что последнее слово останется за людьми, поднимающими голос в знак протеста в тысячах городов. Но нам также говорят, что адвокат посвятит всю свою жизнь обличению прогнившего правосудия Алабамы. Обе эти концепции не противоречат друг другу; но Уэсли заканчивает пьесу словом адвоката и так строит сцену, что момент наивысшего напряжения падает на заявление адвоката, сопровождаемое отвратительным смехом присяжных. Драматически это было бы правильно, если бы все целое было задумано для обрисовки образа адвоката. Но из сопоставления идей видно, что автор неясно представляет себе взаимоотношения индивидуальных и социальных сил. Если массовый протест огромного числа людей является основной социальной силой, которая может победить линчевателей, именно упоминание об этой силе должно было стать кульминацией всей пьесы, а адвокату следовало отвести второстепенное место. Если мы обратимся к началу пьесы «Они не умрут», то увидим, что первая сцена представляет собой слабое место в системе причинности. Пьеса начинается в

тюрь-

314

ме. На одной стороне сцены разговаривают три белых арестанта – Ред, Блэки и Сент-Луис Кид. На другой стороне мы видим контору тюрьмы, где лениво болтают два помощника шерифа – Кули и Гендерсон. Нам показана атмосфера Юга – лень, коррупция, ненависть к неграм и страх перед ними; таким образом, сразу же указывается основная причина действия. Юг, который мы видим в первой сцене, это – Юг тупого смеха; Юг, чье славное имя скрывает гниль, по выражению Рубина в его заключительной речи. В этом отношении все правильно, но здесь не отражены более широкие проблемы, связанные с развитием пьесы и неожиданно всплывающие в самые ее сильные моменты.

Вот почему две линии действия, развивающиеся в пьесе «Они не умрут», лишены какой-либо глубокой связи. Второй акт состоит из трех сцен: первая происходит в доме Люси Уэллс, вторая – в негритянской камере смертников в Пемброкской тюрьме, третья – снова в доме Люси.

Приход Рокова к осужденным неграм и его обещание помочь им – один из лучших примеров построения сцены в современном театре. Но этот эпизод не спаян органически с предыдущей и последующей сценами; он скорее случаен, чем неизбежен. Необходимость, которая должна была бы связать обе линии, – это цель, к которой они развиваются. Связь между Люси и общественными силами, борющимися за жизнь девяти юношей, остается настолько же личной и неясной, насколько в основном действии неясна связь адвоката с этими же общественными силами. Это отразилось на экспозиции и влияет на каждую часть пьесы. Экспозиция – это действие; подготовительное движение, как и любая часть пьесы, является циклом событий, который обладает своим внутренним единством и определенными границами. В ней можно обнаружить все характерные элементы действия – экспозицию, нарастание действия, столкновение и кульминацию. Первые/реплики пьесы являются экспозиционными не только по отношению ко всему действию пьесы, но и по отношению к самой экспозиции, темп и напряженность которой непрерывно и быстро возрастают. Поскольку в экспозиции устанавливается определенная цель, моментом наивысшего напряжения является тот, когда прини-

мается решение. Это решение может быть высказано или может подразумеваться, может быть вызвано непосредственно показанными обстоятельствами или принято заранее; пьеса не всегда начинается с формирования совершенно новой линии поведения. Цель могла существовать и раньше, но она обязательно проявляется в экспозиционном конфликте; кульминация экспозиции раскрывает значение и масштаб решения и таким образом создает нарушение равновесия между индивидуумами и средой. Первый цикл нарастания действия возникает из этого изменившегося равновесия.

Экспозиция также может быть подразделена на несколько вспомогательных действий, развивающихся во вспомогательные кульминации. Это деление особенно заметно в пьесах, где экспозиция охватывает несколько сцен или несколько линий причинности. Примером этому может послужить «Желтая лихорадка». Пьеса «Грузчик» Поля Питерса и Джорджа Склэра также пример сложной и в то же время яркой экспозиции. Пьеса заканчивается дружной борьбой черных и белых рабочих против угнетателей. В трех первых сценах показаны три линии причинности, определяющие необходимость основного действия. Поскольку в кульминации пьесы показано преодоление расовых предрассудков, прочно укоренившихся в сознании белых жителей Юга, авторы рассматривают эти предрассудки как причину действия. Пьеса начинается в момент острого конфликта, который достигает кульминации в истерическом взрыве расовых предрассудков. Занавес поднимается в момент ссоры между белой женщиной и ее любовником в одном из дворов бедного квартала. Дело доходит до драки; он сбивает ее с ног и убегает. На ее крики из соседних домов сходятся люди. На вопрос, кто же ее избил, отчаянно рыдающая Флорри отвечает: «Это был... черномазый!» Затемнение. Но это не конец экспозиции, а только первый цикл действия внутри экспозиции. Вторая сцена происходит в полиции. Флорри должна опознать негра, якобы напавшего на нее. В длинной шеренге негров, которых всячески запугивают, стоит Лонни Томпсон, рабочий Океанской погрузочной компании. Так нас знакомят с главным действующим лицом; отношение Лонни к окружающему миру резко меняется в результате происшествия, показанного в предыдущей сцене-

316

не. Мы видим, как эта перемена влияет на его разумную волю и заставляет его принять решение.

Можно смело сказать, что вторая сцена, показывающая отношение к инциденту полиции, а также социальную и экономическую основу действия, гораздо более существенна, чем первая. Это доказывает, что представления авторов о социальной причинности не вполне определены. Этим объясняется слабая связь между первой сценой и последующим действием пьесы. Флорри и ее любовник больше не появляются. Следя за дальнейшей борьбой с линчевателями, мы почти забываем об эпизоде, вызвавшем все действие. Несмотря на свою эмоциональную эффективность, он не обладает достаточным сжатием и расширением. Эта слабость проявляется в кульминации, которая, несмотря на свою бурность, страдает тем же недостатком, что и первая сцена, — она фрагментарна и слабо разработана. Третья сцена, в закуской Винчи, вводит нас в среду негров, знакомит с другими ведущими персонажами и затрагивает вопросы заработка и организации грузчиков. Именно с этого момента начинается действие. Слова Лонни: «Вот один чернокожий, который не желает быть просто добрым негром» — служат исходным толчком, так как здесь мы узнаем о целеустремленности пьесы.

Эти начальные сцены, несмотря на свое композиционное несовершенство, доказывают эффективность драматического конфликта, как средства передачи фактических сведений. Факты, изложенные в статичной форме, не могут способствовать развитию действия. В пьесе «Грузчик» занавес поднимается в момент напряженной борьбы; развитие действия конкретно, динамично и осмысленно. Зритель получает необычайно много сведений о действующих лицах, о теме и о социальном фоне. Стоит лишь разобраться в этих сведениях и попытаться представить себе диалог, в котором были бы рассказаны все необходимые факты, чтобы понять, насколько длинным, запутанным и невыносимо скучным он был бы.

Пример такого диалога можно найти в начальных сценах пьесы «Мир на земле». Арест Бобби Питерса, антивоенная забастовка, либеральная атмосфера дома Оуэнсов могут послужить материалом для драмы, но ситуация не драматизирована. Экспозиция статична, и

поэтому становятся необходимыми такие, например, наивные вещи, как вопрос Джо: «Мак, неужели портовые грузчики такие идеалисты, что бастуют против войны?»

«Хиндл Уэйкс» – пьеса совсем другого рода: она начинается с прямого конфликта. Обстановка действия раскрывается в самом конфликте и ведет к проявлению воли, обусловленному накопленным жизненным опытом действующего лица. Родители Фанни Хоуторн обвиняют ее в том, что она провела субботнюю ночь с каким-то мужчиной. Ее мать говорит: «Это так же верно, как то, что в небесах есть господь!» Фанни отвечает: «Ну значит, это не так уж верно!», раскрывая этим и свой характер и свое отношение к родителям. Затем она заявляет, что провела субботу и воскресенье с Мери Холлинз и вернулась вместе с ней. Следующая раплика поражает внезапностью, приводящей к кульминации внутреннего движения экспозиции: «Мери Холлинз вчера утонула». Реакция Фанни свидетельствует о переломе в ее настроении, отражающем изменившиеся условия и указывающем, как ее разумная воля приспособляется к этой перемене: «Бедная моя Мери!» Ситуация не принуждает Фанни изменить прежнюю линию поведения, но ей приходится высказаться, приходится еще более утвердиться в своем решении следовать только согласно своей собственной воле.

Современные драматурги весьма искусно используют всяческие ухищрения и уловки, которые маскируют пояснительный характер экспозиции, придавая ей внешнюю видимость движения, за которым, однако, не скрывается осмысленного развивающегося действия. Например, в комедии А. Э. Томаса «Довольно женщин» герой теряет героиню во время странствования по ночным ресторанам и один возвращается к ней домой. Добродушные шутки Шерри Уоррена о том, как он разминулся с Марсией, дают нам живое представление об их характерах и взаимоотношениях. Но разговор, в сущности, очень статичен, потому что является скорее суммированием какого-то прежнего жизненного опыта и каких-то возможностей, нежели действительным конфликтом. Поучительно сравнить эту сцену с началом пьесы «Хиндл Уэйкс», где динамичное действие при данных условиях возникает с неизбежностью. В пьесе же «Довольно жен-

щин» автор просто придумал правдоподобный эпизод, благодаря которому он может рассказать зрителям то, что, по его мнению, им следует знать.

Первая сцена пьесы Френсиса Эдвардса Фараго «Чертово колесо» служит примером замечательного сжатия и расширения, достигнутых благодаря правильному использованию метода, который можно назвать экспрессионистским. Манера Фараго нереалистична, но сцена является драматизацией знакомой нам действительности. Экспрессионизм зачастую стремится подменить реальность символами; это неизменно приводит к несценичности, потому что символы возникают из субъективного образа мышления, из тенденции считать образ предмета более реальным, чем самый предмет. Эта тенденция ярко проявляется в пьесе «Чертово колесо». Но начальная сцена показывает взаимоотношение индивидуальной воли со сложными социальными силами чрезвычайно четко и без субъективного искажения. Занавес поднимается над «захватывающей дух картиной». «Спешащая толпа, в которой совершенно теряются составляющие ее отдельные личности. Это водоворот, только что приведенный в движение будильником, так как сейчас утро». Люди торопливо входят и выходят из станции метро в глубине сцены. Отдельные слова, вырывающиеся из общего гула голосов, полны значения: «Мой радиоприемник... домовладелец... прелесть что за девочка... уж эти русские... Две недели па курорте... пятьдесят долларов... сто долларов... двести долларов... Ни один настоящий мужчина не носит подтяжек» и т. п. Действие вскоре концентрируется на двух девушках, спешащих в контору, и Обобщенная девушка встречает Обобщенного парня.

«Девушка. Мне надо спешить... на работу... (Бросается на сплошную человеческую стену, пытаясь пробить себе путь. Стена не поддается.)

Парень (вплотную прижат к девушке, берет ее за локти). Никто не может заставить вас работать, если вам этого не хочется. Кто когда видел, чтобы я гнул спину? Вам не надо идти в контору».

Эти слова совпадают с ее собственным затаенным стремлением и вынуждают ее принять решение, которое

нарушает равновесие между ней и средой; она забывает о работе и едет с Парнем на Кони Ай ленд.

Поскольку каждая часть пьесы является действием, в каждом цикле движения содержится экспозиционный материал. Совершенно невозможно включить все условия действия в первые сцены. В любой момент на протяжении пьесы может оказаться необходимым заложить мину, которая взорвется позже. Поскольку дополнительно вводимые силы должны быть проверены в свете основного действия, условия, при которых возникают эти силы, также должны быть проверены в свете условий, мотивирующих всю пьесу в целом. Введение новых персонажей, эпизодов или предметов может быть совершенно неожиданным, но оно должно соответствовать и подчиняться условиям, изложенным в экспозиции.

Если мы вернемся к пьесе «Грузчик», то найдем в ней примеры и правильного и неправильного введения новых элементов. В четвертой сцене первого акта вводится новое действующее лицо: начальник пристани. Из экспозиции мы уже знаем, что негры работают на пристани, и всякое новое явление, связанное с пристанью, кажется нам вполне естественным и закономерным. Однако во втором акте впервые появляется еще одно действующее лицо: мы внезапно встречаемся с профсоюзным организатором, причем он не негр, а белый. Это вводит совершенно новый фактор, к которому мы недостаточно подготовлены. Здесь снова мелкий недостаток связан с более серьезным недочетом в построении пьесы: поскольку этот профсоюзный организатор играет значительную роль в конфликте, авторы поступили неправильно, вводя его в пьесу как бы случайно, без предварительной подготовки. Это плохо отражается на дальнейшем развитии действия: нам так и не удается полностью понять взаимоотношения профсоюзного организатора с остальными действующими лицами, потому что под эти отношения не подведен фундамент.

В пьесе Сиднея Говарда «Чужое зерно» второй акт начинается с того, что Стоктон чистит револьвер. Это искусственный прием; мы догадываемся, что револьвер чистится неспроста, что у автора есть намерение (и очень явное) использовать его в дальнейшем. Конечно, нет ничего неправдоподобного в том, что человек чистит револьвер; но эпизод этот сценически неправдопо-

320

добен, ибо условия действия не таковы, чтобы появление револьвера при подобных обстоятельствах было оправдано. Если бы цель, для которой использован револьвер, неизбежно вытекала из основного действия, и если бы начало пьесы соответствующим образом драматизировало главные причины основного действия, вот тогда появление револьвера было бы оправдано.

В величайших драматургических произведениях прошлого экспозиция неизменно дается в форме активного конфликта. В традиционных прологах греческих трагедий обычно излагаются исторические события, кульминацией которых служит пьеса. Такой пролог был описателен, но не статичен; он представлял собой перечень действий, определявших цель драмы и ведущих к моменту, который концентрировал прошлый опыт в каком-то решающем событии. Доналд Клайв Стюарт утверждает, что «греческие драматурги зачастую начинали свои пьесы сценой, которая, как, например, в «Антигоне», послужила бы кульминацией первого акта в современной драме»¹. У Еврипида мы видим тенденцию к драматизации пролога. В «Электре» Еврипида пролог произносит крестьянин, выходящий на рассвете из своей хижины в поле, что составляет резкий контраст с более героической манерой Эсхила и Софокла.

Аристофан отказывается от традиционной декламаций и развертывает экспозицию в форме комического диалога. Наиболее статичная часть экспозиционного материала непосредственно адресуется зрителям. Действующее лицо заявляет: «Постой-ка, объяснить я дело должен зрителям» – и начинает рассказывать. Но рассказ всегда сопровождается живым и содержательным действием. В начале комедии «Птицы» на сцене появляются два человека, один с вороной, другой с галкой в руках. Путники хотят разыскать царство птиц, но их пернатые проводники дают им безнадежно противоречивые указания.

«Э в е л ь п и д

(галке). Идти вперед мне, что ли, прямо к дереву?

1 Op. cit.

т

Писфетер

Чтоб ей пропасть! Моя вернуться требует.

Эвельпид

Эй, долго ли еще бродить и странствовать? Погибнем, взад-вперед блуждая попусту.

Писфетер

Ну не дурак ли я? Ворону слушался И вот прошел, плутая, стадий тысячу.

Эвельпид

Я не глупец ли? Галке я доверился – И «оги в кровь истер и ногти содраны '.»

Здесь среда воздействует на волю; показаны условия, которые заставляют действующих лиц пересмотреть свою цель и усиливают их стремление к ней.

Пьесы Шекспира не имеют себе равных по использованию конкретных конфликтов для установления причин действия. «Макбет» начинается со зловещих заклинаний ведьм, вслед за чем мы узнаем, что Макбет одержал великую победу. «Гамлет» начинается немой картиной – то сцене безмолвие проходит призрак. В обоих случаях объем сообщенных сведений прямо пропорционален силе созданного напряжения. Использование Шекспиром сверхъестественных сил является важным аспектом его концепции социальной причитанности: сверхъестественные силы не препятствуют проявлению воли, а наоборот, вызывают персонажей на действие, стимулируя их страсти и желания. Призраки и ведьмы олицетворяют социальные силы, вынуждающие людей

проявлять волю.

Многие комедии Мольера открываются бурной ссорой. «Лекарь поневоле» начинается с того, что муж и жена всячески ругают друг друга: «Черт тебя возьми, отъявленный дурак!..» «Черт тебя возьми, шлюха!»... «Нахал! Предатель! Обманщик! Плут! Подлец! Висельник! Мерзавец! Бездельник! Жулик! Вор! Грабитель!»

1 Аристофан, Комедии, т. II, М., Гослитиздат, 1954. Перевод С. Апта. 322

При этом муж хватает палку и бьет жену '. В начале «Тартюфа» старая госпожа Фернель навеки покидает дом своей невестки; когда занавес поднимается, она громко высказывает свое мнение обо всех обитателях дома, нисколько не стесняясь в выражениях.

Предварительные пояснения в пьесе «Гедда Габлер» не вполне драматизированы. Но большинство других пьес Ибсена начинается в момент конфликта, быстро перерастающего в один из предварительных кризисов. Пьеса «Привидения» начинается с перебранки между Региной и ее мнимым отцом. Ибсен выбирает такое начало, потому что развращенность Альвинга является тем аспектом брака, который послужил непосредственной причиной основного действия. Социальное значение этого аспекта сконцентрировано в тайне рождения Регины. Ее родство с семьей представляет необходимое условие развития пьесы. Пьеса «Привидения» не могла начаться так же, как «Гедда Габлер», со всеобщего волнения по поводу возвращения главного действующего лица в свой родной круг; в таком случае этот круг получил бы слишком большое значение, которое вовсе не требуется для кульминации пьесы «Привидения».

Глава третья РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ

Мы уже упоминали о таких основных элементах пьесы, как экспозиция, нарастание действия, конфликт и кульминация. Чтобы лучше понять движение пьесы, мы должны рассмотреть эти элементы несколько подробнее.

. Совершенно очевидно, что нарастание действия более сложный элемент и занимает он больше места, чем остальные. До сих пор мы рассматривали только содержание пьесы, основную взаимозависимость явлений, когда причины, изложенные в начале, приводят к определенным следствиям в конце. Но изменения характера и среды, составляющие развитие пьесы, осуществляются

1 Мольер, Лекарь поневоле, Л., «Искусство», 1938. Перевод Т. Л.

Щепкиной-Куперник.

323

в процессе; нарастания действия. Это означает, что в нарастание действия входят несколько циклов движения; циклы расположены не только последовательно; они накладываются друг на друга и обладают разным расширением. Развитие зависит от движения этих вспомогательных действий. Рассмотрев любое действие, которое мы совершаем в своей повседневной жизни, мы обнаружим, что оно (независимо от его значения) состоит из: а) решения (в которое включается осознание цели и возможностей ее достижения); б) преодоления трудностей (которые, в общем, не являются неожиданностью, поскольку в решение включается учет возможностей); в) испытания сил (момент, к которому мы стремились, – когда, сделав все возможное для того, чтобы

избежать трудностей или преодолеть их, мы оказываемся перед лицом успеха или неудачи задуманного действия); г) кульминации (момент максимального напряжения сил и максимально возможного достижения цели).

С точки зрения техники драматургии третий из этих пунктов представляет собой обязательную сцену. На первый взгляд может показаться, что обязательная сцена ничем не отличается от кульминации; но существует очень большое различие между ожидаемым столкновением и осуществляющимся столкновением. Первое — это момент, когда мы сосредоточиваем все свои силы, момент ожидаемого наивысшего напряжения. Это ожидание основывается на нашей оценке окружающей среды, но оценка не всегда оказывается абсолютно верной. Мы убеждаемся, что наши ожидания обмануты и что при столкновении, которого мы добивались, обнаружилось соотношение сил, не совпадающее с нашим прежним представлением о положении вещей. Это приводит к удвоению усилий, к новой и окончательной проверке имеющихся возможностей.

Обязательная сцена в некоторых случаях может почти совпадать с кульминацией по времени и месту; но их функции совершенно различны; это различие очень существенно для понимания действия, потому что именно противоречие между тем, что мы делаем, и результатом того, что мы делаем, порождает драматическое движение. Это противоречие существует во всех вспомогательных циклах действия и создает развитие действия.

324

Это вовсе не связь причины и следствия, это скорее резкое расхождение между видимой причиной и реальным следствием. В меньшем масштабе это случается на всем протяжении пьесы; действующие лица постоянно сталкиваются с расхождением между своими намерениями и тем, что происходит в действительности; это вынуждает их пересматривать свое представление о реальности и еще больше напрягать свои силы; именно это и заставляет их двигаться в буквальном смысле слова; наиболее важными моментами, в которые происходит эта переоценка реальности, являются обязательные сцены различных циклов действия. Расхождение между причиной и ожидаемым следствием ведет к реальному следствию, к кульминации действия. Именно поэтому в кульминации непременно содержится элемент неожиданности; кульминация превышает наши ожидания и является следствием неожиданного поворота и развития действия.

Это и есть драматический элемент любого положения, составляющий существенное различие между драматическим действием и человеческой деятельностью в широком смысле. В более прозаических действиях, ежедневно совершаемых нами, не бывает обязательных сцен; мы не задерживаемся, чтобы осознать какой бы то ни было разрыв между причиной и следствием; мы просто приспосабливаемся и продолжаем делать свое дело как можно лучше. Мы больше интересуемся результатом, чем значением происходящего. И лишь когда мы предпринимаем действия необычные по своему масштабу, привычный порядок нарушается, поскольку мы осознаем расхождения между предполагавшейся вероятностью и вырисовывающейся перед нами необходимостью. Когда это случается, события приобретают драматический характер.

Пьеса представляет собой ступок реальности, так как даже самые мелкие расхождения между причиной и следствием подчеркиваются, чтобы поддержать движение пьесы. От того, насколько ясно удастся драматургу выразить ожидание и кульминацию во вспомогательных кризисах пьесы, зависит степень драматизации вспомогательных сцен.

Пьеса может содержать любое число более мелких циклов действия, но все они неизбежно распадаются

325

на четыре группы; поскольку нарастание действия является наиболее емкой группой, в которую входит наибольшее число циклов действия; движение пьесы выражается примерно формулой: «АБВГДЕЖЗ», где: «А» — экспозиция; «Б В Г Д Е» — циклы внутри нарастающего действия; «Ж» — обязательная сцена; «З» — кульминация. «А» может состоять из двух или нескольких циклов действия. «Ж» и «З» более концентрированы, но также могут состоять из нескольких циклов. Поскольку действие является нашей единичей движения, мы можем подобным же образом расчленить любое действие. Например, «В» достигает кульминации, являющейся кульминацией системы действий, в которой можно обнаружить экспозицию, нарастание действия и обязательную сцену. Вся группа «Б В Г Д Е»

также составляет систему, в которой «б» может быть экспозицией, «в» и «г» – нарастанием действия, «д» – обязательной сценой и «е» – кульминацией. Это было бы сравнительно просто, если бы речь шла о прямой последовательности, если бы каждая группа и цикл были законченными и изолированными, начинались бы с того момента, на котором окончился предыдущий цикл или группа, и развивались бы к кульминации. Но действие сплетается из множества нитей, которые объединяются, в основном действие пьесы. Нити, ведущие к каждой вспомогательной кульминации, также сходятся в этой кульминации, но эти же нити вплетены и в другие части пьесы. В каждой вспомогательной кульминации есть определенное сжатие и расширение, в ней достаточно силы, чтобы повлиять на основное действие пьесы; это означает, что она обладает достаточным расширением, чтобы повлиять на финальное изображение реальности, воплощенное в основном действии; следовательно, ее причины могут повлиять на любой момент действия пьесы. В противном случае было бы невозможно вводить предшествующие или происшедшие за сценой события и каждая ситуация ограничивалась бы непосредственным решением и безусловными результатами.

Таким образом, становится ясно, что кульминационный момент каждого события является результатом двух различных систем действия: одна представляет собой сжатие и является следствием экспозиции, нара-

326

стания действия, обязательной сцены и кульминации внутри цикла; расширение же является следствием более широкой системы действия подобного же характера. Сама пьеса – это сжатие событий в сценическом действии и расширение масштаба событий до рамок социального фона.

Первый акт «Привидений» замечателен по своему построению и может служить примером того, как отдельные нити действия сходятся во вспомогательной кульминации. Первый акт заканчивается кульминацией экспозиции; кульминация близко соседствует с моментом разрыва между причиной и следствием (который может быть назван обязательной сценой), но оба эти момента резко разграничены. Если мы вернемся назад и рассмотрим экспозицию как отдельное и законченное действие, мы увидим, что ее можно подразделить следующим образом:

1) Вспомогательная экспозиция, которая касается Регины и делится на три цикла:

а) конфликт между Региной и ее отцом, б) разговор Регины с Мандероом, в) спор между Мандерсом и фру Альвинг о будущем Регины и решение фру Альвинг: «Как бы там ни было, я взяла Регину к себе, у меня она и останется. Тсс... довольно, дорогой пастор Ман-дерс, не будем больше говорить об этом. Слышите? Освальд идет по лестнице. Теперь займемся им одним!»

2) Вспомогательное нарастание действия, развивающее конфликт между фру Альвигом и Мандерсом, которое также делится на три цикла:

а) рассказ Освальда о «чудесной свободе прекрасной жизни за границей», б) обострение конфликта между Мандерсом и фру Альвинг; когда пастор упрекает ее в «роковом духе своеволия» и заканчивает спор обвинением, что она «многогрешная мать», в) признание фру Альвинг, заканчивающееся заявлением о том, что деньги, за которые муж «купил ее», отданы на постройку приюта и не осквернят ее сына.

3) Это приводит нас к вспомогательной обязательной сцене: фру Альвинг осознает невозможность достижения своей цели. Она говорит: «Послезавтра мертвый перестанет существовать для меня, как будто он никогда и не жил в этом доме. Здесь останется только мой мальчик со своей матерью» – и вслед за этим слышит

327

из столовой шепот Регины, которая отталкивает Освальда: «С ума ты сошел! Пусти меня!»

4) Это вынуждает фру Альвинг пересмотреть свое решение и еще больше напрячь волю. В момент вспомогательной кульминации обнаруживается необходимость, которая определяла предварительную систему событий. Регина – незаконная дочь Альвинга. С точки зрения фру Альвинг, в этой необходимости нет ничего решающего; она давно знала и пережила это; но теперь условия изменились, и ее решение, продиктованное этими новыми условиями, становится основой всего действия пьесы.

Ясно, что эта система событий обладает всеми характерными особенностями, которые свойственны действию; вспомогательная экспозиция тесно связана с

вспомогательной кульминацией; все эпизоды объединяются в свете кульминации; нарастание действия является более сложным, чем остальные части; по мере нарастания действия увеличивается сжатие и расширение; развитие основывается на решении, охватывающем определенные возможности и ведущем к осуществлению этих возможностей, что в свою очередь создает момент наивысшего напряжения. Это также верно в отношении вспомогательных групп и циклов действия; каждый из них – самостоятельная единица, состоящая из экспозиции, нарастания действия, столкновения и кульминации. Но каждый, кроме того, обладает расширением, которое выходит за пределы сценического действия; второй цикл нарастания действия (в котором Мандерс и фру Альвинг вступают в открытый конфликт) возвращает нас к ее появлению у Мандерса в первый год замужества; это расширение также можно проанализировать как систему действия, которое сосредоточивается вокруг Мандерса, мотивируется его принятым много лет назад решением заставить фру Альвинг вернуться к мужу и подводит резуль-

1 Перенесение эпизода между Освальдом и Региной за сцену сделано очень неловко и является серьезным художественным просчетом. Впрочем, для этого есть определенное основание: на протяжении всей пьесы Ибсен избегает драматизации линии Регины; анализ этой линии повлек бы за собой вопрос о классовых взаимоотношениях, а это уже выходит за рамки семейной драмы, как ее представляет себе Ибсен.

328

таты этого решения к кульминационному моменту в настоящем.

Третий цикл нарастания действия обладает еще большим расширением, охватывая замужество фру Альвинг, рождение сына и описание беспутств ее мужа. Поэтому третий цикл наделен еще большей силой и более непосредственно связан как с кульминацией всей экспозиции, так и с кульминацией всей пьесы в целом. Современная драматургия особенно слаба в области развития действия.

Использование повторяющегося рисунка, объясняющееся применением ретроспективного метода, уже рассматривалось довольно подробно. Даже такому блестящему драматургу, как Клиффорду Одетсу, не всегда удается придать своим пьесам достаточное расширение и силу, чтобы создать подлинное развитие действия. В его пьесах отдельные сцены более динамичны, чем все произведение в целом. Хотя Одетс глубоко чувствует социальную несправедливость, ему не удается до конца понять причинную связь между социальными силами среды и решениями индивидуумов, вступающих в конфликт с этими социальными силами. Одетс чувствует свой материал скорее интуитивно, а не анализирует его рационально. Именно его наиболее эмоциональные и яркие сцены зачастую оказываются наименее обоснованными драматически. Этот недостаток обнаруживается в основном действии его пьес. Примером этому могут служить романтический побег влюбленной пары в конце пьесы «Проснись и пой» и призыв к забастовке в финале пьесы «Ждем Лефти».

Персонажи Одетса мыслят прагматически. Но его отношение к этим персонажам несколько неясно, потому что он сам не преодолел своей склонности мыслить прагматически. В экспозиции пьесы «Проснись и пой» социальная неустроенность каждого из действующих лиц обрисовывается с избытком деталей, раскрывающих окружающую их обстановку. Большинство этих деталей дано юмористически, связано с мелкими переживаниями и горестями; это создает ощущение смутного, полусознанного эмоционального протеста. Например, Ральф говорит: «Всю жизнь я мечтаю о черных с белым полуботинках и так и не могу их купить. Черт знает что такое!» Умело используются резкие контрасты – Джекоб,

329

например, говорит: «Денежные тузы должны защищать свои интересы. Кто это так безобразно тебя подстриг?»

Ни одна из этих деталей не может быть названа лишней. Они расширяют рамки социального фона и дают нам тщательно обоснованное изображение характера в его взаимоотношении со средой. Мы узнаем, что Ральфу Бергеру в детстве так и не купили коньков, но, когда он в двенадцать лет заболел, его мать истратила последние двадцать пять долларов на врача-специалиста. Это пример предшествующего события, получившего драматическое воплощение и тесно связанного с основным действием – с освобождением Ральфа и Хен-ни из-под влияния матери. Но в общем социальный фон в пьесе «Проснись и пой» драматизирован не полностью; причина заключается в том, что эпизоды являются разрозненными отрывками действия, не организованными в цикл движения; мы

видим интуитивные реакции действующих лиц на требования окружающей среды, но мы не проникаем в их внутренний мир.

Наметив в первом акте возможности действия, автор оставляет своих героев в том же положении, в каком он их нашел, – в состоянии непрерывного возбуждения. События пьесы носят иллюстративный характер и не даны в развитии. Противоречие между причиной и следствием, которое воздействует на разумную волю персонажей и заставляет их пересматривать свои решения и прилагать больше усилий к их осуществлению, не получает драматического воплощения. Пожалуй, центральным событием пьесы является самоубийство старого Джекоба. Если мы проследим развитие этого действия, то увидим, что оно берет начало в той сцене первого акта, где Джекоб проигрывает для Мо свои записи на фонографе; нарастание действия, ведущее к самоубийству, состоит из ряда конфликтов между Джекобом и Бесси, достигающих наивысшего напряжения в обязательной сцене – в сцене уничтожения записей. Это наиболее конструктивное движение событий в пьесе, потому что оно ведет к определенному поступку, но в нем отсутствует органическая связь со всей пьесой в целом, сущность которой конденсированно выражена в основном действии. Смерть деда не делает побег Хенни неизбежным и не мотивирует рождения нового мужества и чуткости у Ральфа.

330

В финале Ральф говорит: «За эти несколько недель я стал взрослым». Но как это произошло? Его повзросление не было драматизировано в каком-либо определенном конфликте. Перед ним стоят две проблемы (которые существовали в точно такой же форме на всем протяжении пьесы): его взаимоотношения с матерью и с любимой девушкой. Как разрешает он эти проблемы? Он остается дома и отказывается от девушки, просто заявив нам, что теперь все изменилось. Попытки Хенни вырваться из-под влияния властной матери, ее взаимоотношения с мужем, ее любовь к Мо драматически не развиты. Она, по-видимому, не чувствует никакой ответственности за то, что обманула человека, выйдя за него замуж без любви, и продолжает обманывать его в отношении ребенка. Она просто игнорирует эти обстоятельства и свое участие в них. Ее последние слова, обращенные к мужу (в последнем акте), странно бесчувственны: «Я люблю тебя... в самом деле люблю!» Сэм отвечает: «Я готов умереть за тебя...» – и уходит. Совершенно ясно, что Хенни пытается утешить его; но обе эти фразы фальшивы, потому что завершают ситуацию, которая, собственно говоря, и не была показана. Отношения Хенни с Мо также неясны, не основаны на логике развития. Почему она решает бежать с ним именно в этот момент? Разве случилось что-нибудь, что помогло ей лучше понять его и себя? Что заставило ее порвать с Мо в первом акте? Сама она объясняет это своей «гордостью». Но можем ли мы поверить, что эта гордость (которая нигде не драматизирована и не подчеркнута) оказалась сильнее, чем влечение к Мс и материальные трудности, которые должны были толкнуть ее к нему, когда она поняла, что у нее будет от него ребенок? Конечно, этому могли помешать и другие причины, но они должны основываться на социально-реальной, драматизированной в пределах действия Движущей силой действия не может быть «абстрактное» чувство вроде гордости.

Слабые места пьесы – результат неумения проанализировать проявление разумной воли действующих лиц: и построить систему причин, которая определяла бы все дальнейшие акты. А это в свою очередь объясняется способом мышления, который допускает подмену рациональной причинности поверхностной эмоциональностью. Вместо обоснования своей драматической логики по принципу «противоречие – вот та сила, которая движет явлениями», автор показывает нам то, что Уильям Джемс называл «рядом активных ситуаций», в которых непосредственное ощущение, быстро преходящее чувство разочарования, гнева или желания подменяет осмысление и выполнение сознательных решений. Мы понимаем, что Хенни живет в прагматическом мире, что она не заглядывает дальше сегодняшнего дня, что она запуталась, впала в отчаяние и не отвечает за свои поступки. Но ее драма заключается в том, что ее «чистый опыт» постоянно подвергается тяжелым испытаниям; мы не можем понять Хенни через ее настроения, мы могли бы понять ее только через ее попытки на что-то решиться, как бы мимолетны и слабы они ни были. До тех пор пока мы только следим за ее настроениями, мы видим в ней неустроенного человека, игрушку социальных сил, таинственных и роковых. Таким образом, в пьесе существует противоречие между беспощадно реальным непосредственным ощущением (показом отдельных событий) и общей ее установкой – туманной и неясной. Основное действие расплывается в мистике пола,

закрывающей двойственную идею – любви и силы. Прагматическая способность Мо бороться с непосредственными трудностями основана на грубой силе, на велении чувств, а не разума, на эмоциональных стремлениях человека, повинующегося только голосу «своей крови и нервов». Мо говорит: «Ты не забудешь меня до самой смерти – я был первым. Я – часть тебя самой. Ты не забудешь. Я написал на тебе свое имя несмываемыми чернилами!» И потом: «Никто не знает, а ты сделай и узнай. Когда боишься, в ответе всегда получается ноль». Вполне допустимо, что Мо чувствует именно так, но в этой сцене содержится завершение действия; страстное требование Мо и последовавший за этим побег влюбленных – так же очевидно являются разрешением проблемы американской мелкобуржуазной семьи, как уход Норы разрешает проблему, поставленную в «Кукольном доме». Но если уход Норы является волевым актом, романтический побег Мо и Хенни представляет собой акт веры. Это – не конфликт, это – отрицание конфликта.

332

В пьесе «Ждем Лефти» Одетс делает заметный шаг вперед. Здесь нет полутонов и мистической недоговоренности. Но можно ли сказать, что автор преодолел недостатки в построении, слабое развитие действия, которое портило его предыдущую пьесу? Наоборот, он использовал прием, который делает структурное развитие до некоторой степени ненужным. Бесспорно, для данной пьесы этот прием вполне закономерен. Но также бесспорно, что достигнутое с его помощью единство поверхностно. В каждой сцене находят отражение моменты резкого протеста, вспышки социального гнева. Но последовательность сцен несколько случайна. Первая сцена (Джо и Эдна) может считаться наиболее значительной, потому что она касается основных проблем рабочей семьи: пищи и одежды для детей. Третий эпизод (поденщик и его девушка) тоже значителен. Последующие сцены (молодой актер в конторе импрессарио, врач-стажер в больнице) носят свой специфический характер и почти не связаны с борьбой рабочего класса. Эмоциональное напряжение по мере развития пьесы нарастает; оно вырастает не из действия, а из все более острого выражения революционного протеста, который скорее романтичен, чем логичен, и звучит больше как лозунг, чем как сокровенные чаяния и нужды действующих лиц. Стенографистка говорит: «Выходи на свет, товарищ». Доктор Варне говорит: «Когда сделаешь первый выстрел, скажи: «Это за старика Барнса!» Это захватывает и настолько, что в такие моменты не хочется анализировать. Вы покорены заключительным призывом Агаты к действию, ее обращением к «буревестникам рабочего класса». Но развитие событий, ведущее к этой речи, не логично в свете кульминации, не основано на полнокровной реальности.

Верно, что из-за депрессии многие инженеры, актеры, доктора были вынуждены стать шоферами такси. Но здесь мы видим боевой стачечный комитет, составленный в большинстве из деклассированных представителей мелкой буржуазии. Вряд ли можно с полным основанием называть этих людей «буревестниками рабочего класса».

Недостатки пьесы «Ждем Лефти» объясняются разрывом между непосредственными импульсами действующих лиц и более широким комплексом событий. В каж-

333

дой сцене решение импульсивно; предполагается, что социальные силы, которые обуславливают это решение, абсолютны и что интуитивно узнавание этих сил является кульминационным моментом. Другими словами, момент столкновения, разрыва между видимой причиной и ожидаемым следствием пропущен. Одна деталь доказывает, что автор знает об этой проблеме и ищет ее решения. Ключевым здесь является эпизод, прерывающий заключительную речь Агаты, – неожиданное сообщение о том, что Лефти «найден с простреленной головой» за гаражами. В этой связи выбор названия пьесы оказывается поистине гениальным и свидетельствует о блестящей интуиции Одетса в области драматической правды. Это название подсказывает необходимость более глубокого единства, на которое действие только намекает. Смерть Лефти не подготовлена и не драматизирована. И все же она воспринимается как кульминация ряда взаимоотношений, составляющих основу действия, сущность социальных конфликтов, вокруг которых строится пьеса.

«Ждем Лефти» производит ошеломляющее впечатление, хотя в пьесе и нет подлинного драматического развития. Пьеса «До конца дней моих» существенно отличается от предыдущей: в ней автор изображает личный конфликт. Борьба Эрнста Таузига с окружающим миром – это не изолированный эпизод: это –

длительная агония, в которой его революционная воля напрягается до крайнего предела. Интересен уже самый выбор темы, свидетельствующий о росте Одетса. Но ему не удастся по-настоящему развить эту тему. Временами он с предельной ясностью показывает нам внутренний мир своих героев. Метод здесь тот же самый, что и в пьесе «Проснись и пой», – подчеркивание мелких страхов, надежд, воспоминаний. В первой сцене Баум говорит: «А я когда-то был мирным человеком, выращивал тюльпаны». Тилли вспоминает о своем детстве: «Летом я, бывало, ела тутовые ягоды прямо с наших деревьев. В конце лета под опавшими ягодами прела земля».

Но образ Эрнста Таузига слаб и бледен по сравнению с второстепенными персонажами и на фоне сильно сделанных сцен. В первых четырех сценах показаны арест Эрнста и пытки, которым его подвергают. В четвертой сцене майор сообщает ему о своем ужасном пла-

334

не: он заставит друзей Эрнста поверить, что Эрнст – провокатор. В пятой сцене показано возвращение Эрнста к Тилли и мелодраматический эпизод с ворвавшимися к ним сыщиками. В шестой сцене мы видим собрание коммунистов, которые решают внести Эрнста в черный список. В седьмой сцене Эрнст приходит к Тилли, разбитый морально и физически, и кончает жизнь самоубийством. Таким образом, в пьесе отсутствует развитый конфликт, борьба разумной воли человека с непреодолимыми трудностями. Мы видим героя только до и после. Критический момент, когда его воля подвергается последнему испытанию и оказывается сломленной, проходит между пятой и седьмой сценами.

В шестой сцене дано одно из самых сильных мест пьесы: идет голосование, и Тилли поднимает руку, признавая вместе с другими, что человек, которого она любит, – отщепенец и предатель. Но и здесь автору не удастся драматизировать развитие борьбы, которое объяснило бы решение Тилли. Нам не показан конфликт воли, который приводит к тому, что она поднимает руку. Мы знаем, что Тилли верит в невиновность Эрнста, но мы не видим как эта вера сталкивается с ее преданностью партии, как ее подрывают сомнения. Поэтому, когда Тилли поднимает руку, – это не решение, а просто жест.

Одетсу по-прежнему лучше удаются отдельные сцены, чем вся пьеса в целом.

Никто из современных драматургов не может сравниться с ним в искусстве построения сцены. Еще один пример: незабываемый образ либерального майора, его борьба со своим подчиненным и его самоубийство в четвертой сцене пьесы «До конца дней моих». Однако и здесь автор драматизирует лишь один момент максимального расхождения героя со средой, быстрое разрешение невыносимого напряжения. Развитие внутри сцены полноценно, потому что в ней соблюдено единство в свете кульминации – в свете полного нарушения равновесия между индивидуумом и средой. Мгновенное проявление этого нарушения, мгновенное воздействие социальной необходимости изображены мастерски. Но поскольку это расхождение не является результатом ранее принятых решений и не влечет за собой принятия и проверки новых решений, ситуация не может получить дальнейшего развития, не может при-

335

обрести более широкого смысла, явиться более глубокой проверкой сознания и воли.

Представления Одетса о социальных изменениях до сих пор остаются несколько романтическими; он видит в них огромную силу, уяснение которой приводит к обновлению личности. В этом духе он изображает моменты вспышек гнева, прояснения мысли героев, постижения нового. Пьесу «Ждем Лефти» можно даже назвать этюдом о прозрениях. Здесь и заключается источник ее силы. Но Одетс безусловно пойдет дальше и научится изображать более глубокий и законченный конфликт.

Отсутствие развития действия в современной драматургии становится уже реальной проблемой, которую яе могут игнорировать писатели, работающие для театра. Подлинная драматическая сила отдельных сцен, спасающая пьесы Одетса, во многих современных пьесах отсутствует. Существенные элементы конфликта либо остаются в зародыше, заторможенными и расплывчатыми, либо полностью отсутствуют. Поскольку напряжение зависит от соотношения сил в конфликте, мы вправе сделать вывод, что если конфликта нет, то напряжение будет безнадежно ослаблено. Но интерес зрителей должен чем-то поддерживаться. Поэтому современная драма научилась с необычайной легкостью поддерживать ложное напряжение. Наиболее обычным методом подогревания интереса зрителей без

развития действия является использование «неожиданности». Это средство пускается в ход чрезвычайно часто; оно фактически стало основой техники современной драмы.

В греческом театре «превратности судьбы», «смены счастья и несчастья» играли важную роль в технике трагедии. Аристотель приводит в качестве примера «Царя Эдипа»: «Так в «Эдипе» вестник, пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного». Этот поворот событий непосредственно связан с кульминацией трагедии.

Создавать же неожиданность искусственно, сознательно вводя зрителей в заблуждение, – это совершенно другое дело. Лессинг указывает, что легко вызванное потрясение «никогда не породит ничего великого». Он называет пьесы такого рода «коллекцией мелких искусных уловок, с помощью которых мы можем вызвать

336

только легкое, недолгое удивление. Арчер высказывает подобную же мысль: «Мы чувствуем, что автор обманул нас, чисто механически заставив нас на минуту испугаться»¹.

Необходимо помнить о различии между неожиданностью, которая закономерно движет действие вперед, и неожиданностью, которая отрицает действие. Различие это установить нетрудно: мы знаем, что одной из форм «превратностей судьбы», о которых писал Аристотель, был «анатгорзис», или сцена узнавания, неожиданное обнаружение друзей или врагов. Аристотель применял это распределение почти механически как готовую формулу, но если внимательно рассмотрим греческую трагедию, то увидим, что превратности судьбы неизменно сопровождаются узнаванием людей или сил, которые вызывают эти перемены. Вестник сообщает свою тайну, результат получается противоположный ожидавшемуся, Эдип вынужден признать эту перемену и оказывается перед новой проблемой. Мы уже указывали, что именно это узнавание различия между тем, что ожидалось, и тем, что происходит на самом деле, и движет действие вперед. В этом смысле неожиданность является основой драмы и присутствует на каждом этапе развития действия.

Но признание разрыва между причиной и следствием сильно отличается от игнорирования логики событий или стремления обойти ее. «Нет ничего неприятнее, – говорит Лессинг, – чем то, причина чего нам неизвестна». Неожиданность, использованная без указания на ее причины или значение, применяется двумя способами: один из них – прямое потрясение, которое заключается в том, что действие обрывается в момент назревания конфликта и зрителю предоставляется самому вообразить кризис, от изображения которого автор уклонился. Затем драматург отвлекает внимание зрителя показом нового ряда многообещающих событий, который также обрывается. Второй метод заключается в том, чтобы держать зрителя в неизвестности с помощью умолчаний: взамен открытых приготовлений, которые ни к чему не ведут, драматург ведет тайную подготовку, которая приводит к неожиданности. Но поскольку зритель был

1 Archer, Playmaking, a Manual of Craftsmanship.

337

умышленно введен в заблуждение, неожиданное событие не имеет реального значения и становится просто механическим средством потрясти или позабавить нас. Наиболее известным примером пьесы, развязка которой остается скрытой, служит пьеса Анри Бернштейна «Тайна». Бернштейн был замечательным мастером, и его пьеса до сих пор представляет большой интерес как образец искусного «обмана» зрителей. Приемы построения пьесы «Тайна» были новшеством и сыграли в свое время важную роль. Клейтон Гамилтон в 1917 году писал о ней:

«Бернштейн отбросил одну из наиболее принятых в театре догм – положение о том, что драматург никогда ничего не должен утаивать от своих зрителей». Несомненно, формалистические приемы Бернштейна и некоторых его современников оказали значительно большее влияние, чем принято думать. Как ни странно, связь между Бернштейном и Джорджем С. Кофманом очень тесна.

Наиболее механическую форму сокрытия тайны можно наблюдать в детективных мелодрамах и сексуальных фарсах. В детективных пьесах подозрение по очереди падает на всех действующих лиц для того, чтобы зрители были, вопреки всякой логике, потрясены разоблачением подлинного преступника. В пьесах, где смакуются пикантные положения, вопрос о том, кто с кем переспит и кто об этом

узнает, служит для «подогревания интереса» зрителя – интереса довольно пошлого.

Вводить зрителя в заблуждение можно очень тонко. Иногда драматурга нельзя обвинять в грубом обмане, но он позволяет себе отдельные намеки, создающие ложное впечатление, поддерживает движение действия с помощью лживых обещаний. В пьесе «Самые бесчестные намерения». Престона Старджеса рассказывает о приключениях наивной девушки с Юга, которая знакомится в кафе с оперным певцом и проводит ночь в его квартире. В конце первого акта герой заверяет свою гостью в том, что его намерения «самые бесчестные». Поскольку вся пьеса развивается непосредственно к осуществлению этих намерений, не встречающему никаких препятствий, кроме капризов действующих лиц, второй акт превращается в искусственно растянутую обязательную сцену. В этой ситуации заключены превосходные комические возможности, но истинный комизм опирается

338

на подлинный конфликт, раскрывающий социальную точку зрения, характеры и привычки протагонистов. Стард-жес не развил этих комических возможностей. Заявление героя о его намерениях в конце первого акта вводит зрителя в заблуждение; напряжение поддерживается рядом фокусов: первая неожиданность – певец вдруг ощущает угрызения совести; вторая неожиданность – наивная героиня чувствует себя обманутой и настаивает на том, чтобы ее соблазнили. Драматург может повторять этот прием *ad nauseam*¹; герой может передумать; героиня может передумать. Это можно назвать конфликтом. Если колебания действующих лиц показаны искусно, положение выглядит даже вполне естественным. Но в нем нет настоящего напряжения, потому что это борьба капризов, а не воли. Серьезное техническое использование неожиданности в современном театре опирается не на более или менее механический прием умолчания. Гораздо важнее прием прерывания действия для избежания кульминации. Величайшим мастером такого использования неожиданности является Джордж Кофман. Он прекрасно владеет техникой драматургии, но основа его метода – постоянное применение мелодраматических средств. Он использует их точно так же, как О'Нейл использует реплики в сторону в пьесе «Странная интерлюдия», для того чтобы избежать конфликта, придать действию эффективность без развития. Пьеса «Весело мы катимся вперед» (написанная совместно с Моссом Хартом) – безусловно наиболее интересное произведение Кофмана. Много толков вызвало то обстоятельство, что в этой драме действие развивается в обратном направлении: начинается в 1934 году и кончается в 1916 году. Это называли трюком погоней за сенсацией, попыткой скрыть слабость пьесы. Но мне кажется, что метод развития действия в обратном направлении – это честная и необходимая манера изложения данного сюжета. Больше того, – я осмеливаюсь утверждать, что было бы невозможно построить эту пьесу в какой-либо другой форме. Основная тема пьесы – иронический взгляд назад, на годы, прошедшие с первой мировой войны. Обратное действие – как раз самый

1 До тошноты (лат.).

339

естественный способ подачи этой темы, и к тому же он совершенно не противоречит основным принципам драматической конструкции. Выбор кульминационного события в пьесе «Весело мы катимся вперед» несколько сбивает с толку. Действие пьесы изображает поиски чего-то существенно важного, что было утеряно; утерянное (конечная необходимость, которая определяет действие) должно быть обнаружено в кульминации. Вместо этого мы видим молодого человека, произносящего с трибуны избитые слова о дружбе и воинской повинности. Можно много спорить о том, что такое высокий идеализм, «о я думаю, большинство согласится, что он проявляется в мужестве, в готовности идти навстречу опасности, бросить вызов общепринятым нормам. Но что бы абстрактно ни означал термин «идеализм», он не может иметь драматического значения, пока не выкристаллизуется в момент наивысшего напряжения, который раскрывает его содержание. Поскольку нам ни разу не показаны поступки Ричарда Найлса, диктуемые его идеализмом, мы не имеем возможности узнать, какие именно поступки обусловил бы этот идеализм; нет возможности проверить какое-либо решение, принятое действующими лицами в пьесе, через систему событий, в которую они помещены. Поскольку решения не могут быть проверены, мы не можем увидеть противоречия между надеждами и их исполнением и действие не может двигаться вперед. Тот факт, что действие пьесы движется в обратном направлении и уводит нас в прошлое, не снимает этой

проблемы, и правильное ее решение только усилило бы иронию каждого отдельного узнавания необходимости, касающейся событий, которые нам уже известны. Экспозиция показывает Ричарда Найлса (в 1934 году) на вершине успеха. Основная тема пьесы весьма умело вводится в очень драматической сцене; Джулия Гленн, которая знала Ричарда еще в дни его бедности, оскорбляет его гостей и говорит ему, что материальное благополучие погубило его. Затем мы видим напряженную сцену между Ричардом и его женой Алтеей. Она охвачена бешеной ревностью. Ей известна его связь с актрисой, играющей главную роль в его новой пьесе. Этот конфликт между мужем и женой очень важен и существенно необходим для ознакомления с темой. Одна-

340

ко он не получает развития и резко обрывается неожиданным мелодраматическим ходом – Алтея выжигает сопернице глаза серной кислотой. Таким образом, взаимоотношения между мужем и женой в 1934 году резко обрываются, после чего нам показывают более ранний период этих взаимоотношений. Пьеса строится вокруг конфликта между Ричардом и Алтеей. Ее образ дан как символ роскоши и мелкого тщеславия, которые постепенно разрушают целостную натуру Ричарда. По мере развития действия мы прослеживаем этот процесс в прошлом: в заключительной сцене первого акта (в квартире Ричарда Найлса в 1926 году) мы видим начало романа между Ричардом и Алтеей. Она замужем. Джонатан Крейл, ближайший друг Ричарда, предостерегает его от Алтеи и умоляет расстаться с ней. Крейл уходит, и появляется Алтея. Здесь снова начинается эмоциональная сцена, в которой конфликт между Ричардом и Алтеей мог бы быть проанализирован и воплощен в драматической форме. Но, едва начавшись, сцены обрывается мелодраматической неожиданностью – сообщением о том, что муж Алтеи застрелился. В первом акте намечена еще одна линия причинности: конфликт между Крейлом и Ричардом, между идеалистом и приспособленцем. Показано многообещающее столкновение между друзьями, и у нас создается впечатление, что мы увидим и более ранние стадии этого конфликта. Но в следующих актах друзья встречаются мимоходом и ни разу не сталкиваются в драматической сцене, так что и взаимоотношения между ними оказываются ложным следом.

Что же является обязательной сценой в пьесе «Весело мы катимся вперед» и как она строится? Решение, которое показано в экспозиции и на котором основана пьеса, – это любовь Ричарда к Алтее. Кульминация экспозиции (сцена с серной кислотой) концентрирует наше внимание на событиях, которые привели к этой катастрофе. Ожидаемое столкновение, к которому развивается действие, – момент возникновения губительного чувства к Алтее – это тот момент, когда возможные последствия действия (последующая бесплодная и полная разочарований жизнь Ричарда) пересматриваются в соответствии с новой перспективой необходимости (в соответствии с идеалами его юности).

341

Интерес зрителей к этой ключевой ситуации возбуждается и поддерживается с большим мастерством. Подобная подготовка заставляет нас ждать этой сцены в конце второго акта – в квартире Алтеи в 1923 году, в вечер премьеры первой пьесы Ричарда, принесшей ему успех. Начало истории любви Ричарда и Алтеи тесно переплетается с началом успешной карьеры Ричарда. Алтея играет главную роль в его пьесе. До сих пор авторы избегали показывать нам Ричарда и Алтею вместе. Но в этом месте любовная сцена кажется неизбежной. Сцена начинается с подготовки к ужину, которым будет отпразднована премьера. Зритель видит много интересных деталей. Появления и уходы второстепенных действующих лиц, меткие штрихи, характеризующие отдельных персонажей, массовые сцены – все это очень хорошо задумано и умело выполнено. Мы обращаем особое внимание на тигровую шкуру, покрывающую кушетку в гостиной Алтеи. В предыдущей сцене нам уже рассказывали об этой шкуре – она была вещественным доказательством на сенсационном бракоразводном процессе в 1924 году; первая жена Ричарда застала его с Алтеей «а этой тигровой шкуре». Эта тигровая шкура – в какой-то мере символический шарж на весь метод Кофмана и Харта. Авторы дразнят наше любопытство, прямо ведут к любовной сцене, показывают нам точное место, где она произойдет, – и опускают занавес во время шумного сборища в квартире Алтеи над весело болтающими гостями. Это, конечно, полная неожиданность; обрыв действия на шумной массовой сцене, бесспорно, очень эффектен; но обязательная сцена опущена.

Использование массовых сцен в пьесе «Весело мы катимся вперед» представляет особый интерес; первый акт начинается самым разгаром званого вечера, и отбор событий для экспозиции показывает, что авторы считают людей, посещающих такие вечера, – богатых, циничных представителей нью-йоркского мира искусства – основной социальной причиной действия. Этим и объясняется подмена в конце второго акта необходимого конфликта воли массовой сценой.

Любопытно, что действенность пьесы, движущейся в обратном направлении, в которой нам сначала рассказывают о событиях и лишь потом показывают их, до 342

стигается исключительно за счет неожиданностей. Увлечшись ими, Кофман и Харт упустили главное, что могло дать применение обратного показа событий, а именно – возможность наблюдать за волевыми актами, результаты которых нам уже известны. Но поскольку эти волевые акты в пьесе не показаны, ирония ослабляется, что идет во вред всему произведению.

Блестящую поверхность Кофмана иногда объясняют циничностью его подхода к драматургии, готовностью поступиться серьезным значением в угоду эффективности. Но объяснение лежит гораздо глубже – речь идет не о честности, а о мировоззрении автора. В пьесе «Весело мы катимся вперед» нет мистицизма, но она насыщена фатализмом: здесь Немезида, поражающая волю, не столько психологична, сколько механистична. Разработка темы заставляет вспомнить о стимулах и рефлексах бихевиоризма. Материальная среда настолько сильнее персонажей, что их действия представляют собой лишь ряд рефлексов. Это впечатление о безответственности персонажей создается потому, что стоит там кому-либо решиться на какое-либо действие, как тотчас же внешние обстоятельства мешают его осуществлению. События обрушиваются на героев внезапно, необъяснимо, помимо их воли.

Обрыв действия до того, как оно достигло полного развития, чаще применяется в комедии и фарсе, чем в других драматических жанрах. Мы уже затрагивали вопрос о развитии действия в комедии, разбирая пьесу «Самые бесчестные намерения»; по-видимому, многие не совсем правильно понимают специфику комедийного жанра; часто считается, что комедия затрагивает только поверхность жизни, что в ней дается менее глубокий анализ, чем в серьезной драме. Но сущность юмора заключается в раскрытии противоречий между людьми средой. Оллердайс Николл говорит: «Главная особенность комедии заключается в том, что она не изображает индивидуума изолированно». В комедии, как указывает Джордж Мередит в своем очерке «К понятию комедии», выводятся люди, «когда они становятся несоизмеримо самонадеянными, неискренними, тщеславными напыщенными, лицемерными, педантичными, болезненно застенчивыми; когда они обманывают сами себя или и обманывают другие, когда они создают себе кумира, по 3-

грязли в суетности, совершают глупость за глупостью, строят недалёковидные планы и ведут бессмысленные интриги; когда они берутся не за свое дело и нарушают неписаные, но общепринятые законы, определяющие человеческие взаимоотношения; когда они действуют вопреки здравому смыслу и нарушают справедливость; когда они неискренни в смирении или терпят возмездие за чванство, – каждый порознь или все в общей массе»¹.

Пьеса «Личное появление» Лоуренса Райли – это легкий фарс о голливудской красавице. Кэрол Арден вторгается на ферму Стратерсов, расположенную на дороге между Скрентоном и Уилксбарром; поскольку любовь – ее специальность, она пытается соблазнить красивого автомеханика, жениха Джойс Стратерс. Обязательная сцена здесь – это сцена соблазнения. Ситуация напоминает пьесу «Самые бесчестные намерения», но здесь женщина является активной стороной, а мужчина защищает свою добродетель. Это очень удобный случай для анализа образа и социальной точки зрения в комическом плане.

Мы хотим узнать, как будет реагировать герой на заигрывания Кэрол. Мы хотим, чтобы он либо решительно отверг ее, либо сдался. Мы хотим видеть столкновение голливудских общественных норм с нормами пенсильванской фермы. Это значит, что в основном действии должна быть воплощена определенная точка зрения, которая должна достичь максимального сжатия и расширения. Мы не можем вызвать подлинный смех, рассматривая этих людей как «изолированных индивидуумов». Об их «недалёковидных планах и бессмысленных интригах» можно судить только в связи с «неписаными, но общепринятыми» нормами поведения.

Основное действие в пьесе «Личное появление» – это просто повторение исходного положения: актриса покидает ферму точно такой же, какой она ее нашла. Развитие действия отсутствует; попытка соблазнить героя не удалась. Следовательно, юмор не получил в обязательной сцене драматического воплощения; в ней нет подлинного действия; комедийность основывается исключительно

1 George Meredith, An essay on Comedy, New York, 1918. на том факте, что актриса хочет соблазнить молодого человека, а он отказывается поддаться соблазну, и это само по себе забавно. Но об этом в общих чертах уже говорилось в первом же акте. Мы ждем обязательной сцены потому, что нам хочется увидеть развитие возможностей, заложенных в этой ситуации; нам хочется увидеть, как проверят и пересмотрят свою цель действующие лица, обнаружив разрыв между своими ожиданиями и реальностью. Не довести конфликт до этого момента – значит исказить самый дух комедии. Завершением развития второго акта служит сцена, когда герой и героиня остаются наедине. Но между королевой экрана и намеченной ею жертвой происходит лишь короткая предварительная стычка, которая резко обрывается при внезапном появлении старухи Барнеби, тетки Джойс. Таким образом автор уклоняется от трудной дилеммы: если герой не устоит, последует масса неприятных осложнений; если же он устоит при такой настойчивой атаке, он должен показаться (по крайней мере большинству зрителей) простофилей. Но это противоречие и составляет сущность пьесы, в нем обнаруживаются ее социальное значение и ее драматические возможности. Драматург должен уделять особое внимание трудностям, связанным с такого рода материалом, осложнениям, которые кажутся неразрешимыми. В этих противоречиях и обнаруживается расхождение между ожиданием и выполнением. Они играют роль движущей силы в развитии пьесы.

Аристотель разрешает вопрос о развитии действия просто и исчерпывающе. Он говорит о трагедии, но его слова относятся ко всем драматическим жанрам, как к пьесе в целом, так и к любой из ее частей: «Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо вознамерился совершить [преступление] и не совершил [его], ибо это включает в себе отвратительное, но не трагичное, так как при этом нет страдания».

Глава четвертая ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА

Функции обязательной сцены уже рассматривались при описании развития действия. Теорию обязательной сцены создал Франциск Сарсе; но он не указал, как эта

345

теория должна применяться на практике. Арчер определяет обязательную сцену как «сцену, которую зритель (более или менее ясно и осознанно) предвидит и желает и отсутствие которой может вызвать у него вполне обоснованное разочарование»¹. Сарсе утверждает, что «именно это ожидание, смешанное с неуверенностью, и составляет главную прелесть театра».

Эти высказывания очень важны, потому что в них обоим подчеркнута важность ожидания, как приема воздействия на зрителя. Неослабевающий интерес, с которым зрители следят за действием, безусловно можно определить как «ожидание, смешанное с неуверенностью». Степень ожидания и неуверенности может варьироваться. Но решающим моментом, «которому, по-видимому, ведет действие, должен быть момент, внушающий наибольшие ожидания и наименьшую неуверенность. Действующие лица пьесы приняли решение, зритель должен понять это решение и представить себе его возможные результаты.

Зритель предвкушает осуществление этих возможностей, ожидаемое столкновение. Мнение зрителя о возможностях и неизбежных последствиях создавшегося положения может отличаться от мнения действующих лиц. Драматург стремится к тому, чтобы действие казалось неизбежным. Мы считаем, что ему удастся это сделать, если он увлечет зрителей, разбудит их чувства. Но зрители бывают захвачены развитием действия ровно настолько, насколько они верят в правдивость каждого нового раскрытия реальности, влияющего на цели действующих лиц.

Поскольку зрители не знают заранее, какова будет кульминация, они не могут проверить действие в свете кульминации. Однако они проверяют его в свете своих ожиданий, которые концентрируются на том, что они считают неизбежным результатом действия, то есть на обязательной сцене.

Арчер полагает, что обязательная сцена на самом деле вовсе не обязательна; он предостерегает нас от утверждения, «что не может быть хорошей пьесы без обязательной сцены». Он, по-своему, прав, конечно, поскольку он применяет этот термин в узком и несколько механи-

Archer, Playmaking, a Manual of Craftsmanship..

346

ческом смысле. В каждой пьесе обязательно "должен наличествовать момент концентрации действия, которого ждут зрители. Этот момент необходим зрителям для того, чтобы они могли определить свое отношение к событиям. Драматург должен хорошо понимать природу ожидания; поскольку обязательная сцена не является окончательным результатом событий, он должен убедить зрителей, что разрыв между причиной и следствием, выявляющийся в обязательной сцене, неизбежен.

Точно так же, как кульминация служит критерием, с помощью которого мы можем проанализировать действие в обратном направлении, обязательная сцена дает нам возможность дополнительно проверить движение действия вперед. Кульминация — это основное событие, вызывающее нарастание действия. Обязательная сцена — это непосредственная цель, к которой развивается пьеса. Кульминация основывается на социальной концепции. Обязательная сцена основывается на действии; это — прямой результат конфликта.

Что является обязательной сценой в пьесе «Желтая лихорадка»? В чем заключается ожидаемое столкновение? Это тот момент, когда четверо солдат выражают готовность принести себя в жертву науке. Эта сцена сделана гораздо слабее предыдущих. Она не движет действие, потому что в ней нет разрыва между ожиданием и выполнением. Это происходит потому, что солдаты ранее не принимали никакого решения, не делали никаких усилий. Они не подготовлены к тому волевому акту, который совершают. Кроме того, поскольку в пьесе существуют две самостоятельные линии действия, они должны были бы слиться в этой сцене: это произошло бы в том случае, если бы ученые оказывали активное влияние на решение солдат. То обстоятельство, что врачи влияют на это решение лишь косвенно и что связующим звеном служит сестра мисс Блейк, ослабляет эмоциональное напряжение.

В пьесе Лилиан Хеляман «Детский час» очень слаба кульминация (самоубийство Марты Доби), следующая за сильной обязательной сценой (финал второго акта, когда происходит очная ставка между злобной девчонкой и ее двумя жертвами). Если мы рассмотрим кульминацию пьесы «Детский час», то увидим, что она заканчивается более чем рас-

347

плывчато. В заключительном кризисе нельзя отыскать ни эмоционального, ни драматического смысла. Обе героини сломлены еще в начале последнего акта. Их жизнь погублена, потому что лживая девчонка убедила всех в ненормальности их отношений. Марта сознается, что для этого обвинения есть психологическое основание: она всегда ощущала безумное физическое влечение к Кэрин. Доктор Кардин, жених Кэрин, который преданно защищал их, обсуждает положение со своей невестой, и она настаивает на расторжении помолвки. Но все это — пассивное примирение со случившимся; их разумная воля не направлена на поиски какого-либо выхода — заранее признается, что выхода нет. Самоубийство Марты — это не стремление избавиться от невыносимого напряжения, а покорное признание полной тщетности каких-либо усилий. В этих сценах чувствуется едкая горечь, свидетельствующая о попытках автора выразить то, что она, по-видимому, глубоко прочувствовала. Но ей не удалось найти драматическое воплощение своего замысла.

Нарастание действия в пьесе «Детский час» гораздо живее его завершения. Но слабость кульминации отражается на каждом эпизоде пьесы. Сцены между двумя женщинами и доктором Кардином в первом акте задуманы для того, чтобы показать ревность Марты, ее извращенное чувство к Кэрин. Но мысль эта воплощается неудачно, сцены искусственны и пассивны, потому что лишены внутреннего смысла. Отношения между Мартой и Кэрин нежизненны, потому что не развиваются; они могут повести только к поражению.

Слухи, распушенные истеричной девчонкой, составляют основу отдельной (и более сильной) сюжетной линии. Девочка, Мэри Тилфорд, ненавидит обеих учительниц. В отместку за то, что ее наказали, она убегает к своей бабушке. Не желая возвращаться в школу, она начинает рассказывать небылицы об учительницах. Они пытаются опровергнуть ее выдумки, но им никто не верит. Во всех описанных

событиях прежде всего бросается в глаза, что все происходит слишком просто. Некоторые критики уже задавали вопрос – возможно ли, чтобы бабушка и все остальные так быстро поверили девочке. Вполне вероятно, что наговоры ребенка могут погубить двух людей. Однако здесь ситуация кажется 348 нам неправдоподобной, потому что лишена подлинного социального фона. Это явствует из неподготовленного самоубийства в конце. Основное действие лишено соответствующего сжатия и расширения. Без социального фона мы не можем узнать, какое впечатление произвела клевета девочки на местное общество, нам неизвестны условия жизни этого общества, мы не знаем, какими путями распространялась сплетня и почему ей верили. Поэтому и ее психологическое воздействие на обеих женщин кажется неясным. Оно считается само собой разумеющимся и никак драматически не воплощено.

Как повлияло бы на построение пьесы «Детский час» перенесение признания Марты из третьего акта в первый? Это позволило бы объединить развитие психологического и социального конфликта; обе линии действия усилились бы. Признание носило бы характер решения (без этого единственным решением, определяющим ход действия, оказывается проявление воли ребенка, убежавшего из школы). Решение, принимаемое обеими героинями, сделало бы экспозицию более ясной; оно увеличило бы возможности действия; конфликт волн, порожденный признанием, непосредственно привел бы к борьбе против клеветы. Внутреннее напряжение, созданное признанием, мешало бы им опровергнуть выдумки девочки, придавало бы психологический вес рассказанной ею истории и заметно увеличило бы ее правдоподобность. Это предположение основано на принципе единства в свете кульминации: если самоубийство Марты правильно выбрано для кульминации, экспозиция должна быть прямо связана с этим событием, и все части действия должны объединяться основным действием. Таким образом, личная драма Марты была бы драматизирована и вплетена в ткань действия. Для достижения этого ее признание должно быть вступлением, а не заключением.

Нарастание действия в пьесе «Детский час» показывает, как опасно использовать линию причин и следствий настолько простую, что она начинает казаться невероятной. Косвенные причины, более глубокий смысл отсутствуют – этот более глубокий смысл остается скрытым (и так хорошо скрытым, что его невозможно обнаружить) и в заключительной сцене.

Несмотря на это, пьеса обладает значительным дина-

349

мическим развитием. Убежденность, с которой писательница рассказывает эту историю, приводит ее непосредственно (без серьезных приготовлений, но с большим эмоциональным эффектом) к обязательной сцене: миссис Тилфорд возмущена рассказом внучки. Она звонит родителям всех учеников, советуя им забрать своих детей из школы. Марта и Кэрин приходят требовать объяснений. Они настаивают на очной ставке с девочкой. Миссис Тилфорд сначала отказывает им. (В этом месте кажется, что автор колебался, стараясь построить эпизод более крепко.) Когда они продолжают настаивать, миссис Тилфорд говорит, что как честный человек она не может им отказать. Невольно кажется, что честность автора также вынуждает его (несколько против воли) взяться за обязательную сцену. Движение по направлению к обязательной сцене слишком упрощено, но действительно, потому что показывает, как разумная воля ребенка устанавливает цель и стремится к ее осуществлению; второй акт развивается благодаря изображению ряда разрывов между возможными и фактическими результатами решения ребенка. Наши ожидания концентрируются на обязательной сцене, в которой, по нашим предположениям, воплощаются максимальные возможности. Но автор не может показать нам никакого рационального результата этого, события, потому что ему не удалось создать рациональное изображение социальной необходимости, на фоне которой происходит пьеса. Последний акт приводит нас к давно знакомой картине невротической тщетности усилий перед лицом неумолимой судьбы, которую нельзя ни понять, ни одолеть. Невольно вспоминаются строки из пьесы Шер|Вуда «Окаменелый лес»: природа «мстит с помощью непонятных орудий, которые зовутся неврозами. Она обдуманно расшатывает нервы человечества». Психологическое состояние действующих лиц в заключительных сценах пьесы «Детский час» и в особенности признание Марты основаны на признании «расшатывания нервов» неизбежной участью человека. В пьесе нет никаких примет времени и места. Отношение к сексуальным извращениям меняется в зависимости от места и различных социальных условий. У нас нет никаких сведений о них. О прошлом действующих

лиц мы узнаем очень немного, и даже это немногое не получает драматического воплощения. Это особенно верно в отношении истеричной девочки. Образ маленькой девочки, снедаемой злобой и ненавистью, запомнился бы, если бы мы знали, почему она стала такой. Не имея этих сведений, мы вынуждены сделать вывод, что она тоже жертва рока, что она родилась злой и умрет злой.

Но подробно показанная деятельность персонажей, особенно в первых двух актах, говорит о том, что автор не удовлетворен таким негативным взглядом на жизнь. Пьеса в целом статична, но в отдельных сценах есть движение. Писательница пытается отыскать во взаимоотношениях Марты и Кэрин какой-то смысл, какое-то развитие. Она хочет, чтобы с ее персонажами что-то случилось; она хочет, чтобы они что-то узнавали и как-то изменялись. Но это ей не удается: ее неудача беспощадно вскрывается в кульминации. Однако эта же неудача доказывает, что Лилиан Хеллман – многообещающий драматург.

На примере пьесы «Детский час» видно, как важно тщательно анализировать связь между обязательной сценой и кульминацией. Основное действие служит критерием единства пьесы; необходимы и динамическое развитие действия и возбуждение напряженного ожидания у зрителя; но сосредоточение интереса на ожидаемом событии не может заменить тематическую ясность, которая создает единство пьесы.

Всякий раз, когда связь между обязательной сценой и кульминацией оказывается слабой или когда между ними существует прямой разрыв, движение вперед (физическая деятельность персонажей) тормозится и искажается концепцией, которая лежит в основе всей пьесы.

Глава пятая КУЛЬМИНАЦИЯ

Я постоянно упоминал о кульминации как о критерии единства драматического движения. Я исходил из того, что это конец действия, и не рассматривал спада действия, когда цикл событий завершается катастрофой

351

или иной развязкой. Логично ли, например, утверждать, что самоубийство Гедды – это кульминация пьесы «Гед-да Габлер»? По-видимому, это значило бы спутать понятия кульминации и катастрофы; предположение, будто заключительная сцена обязательно совпадает с кульминацией, оспаривается многими теоретиками драматургии. Обычно принято помещать кульминацию в начале, а не в конце заключительного цикла действия; чаще всего она падает на конец второго акта трехактной пьесы и нередко может совпасть с тем, что я называю обязательной сценой. Меня, по-видимому, можно даже обвинить в некоторой непоследовательности: в пьесе «Час светлой радости» самоубийство жены приходится на конец второго акта – можно ли этот момент считать кульминацией? И если можно в данном случае, то почему нельзя считать кульминацией аналогичные моменты в других пьесах?

Знаменитая пирамида Фрейтага оказала огромное (и вредное) влияние на теорию драматургии. Согласно Фрейтагу, действие пьесы распадается «а пять частей: а) введение; б) нарастание; в) кульминация; г) спад или торможение; д) катастрофа». В спад включаются: «начало контрдействия» и «момент последнего напряжения». Нарастание и спад равноценны по своему значению. «Эти две важнейшие части драмы крепко связаны через ту вершину действия, которая находится посередине. Середина, кульминация пьесы представляет собой наиболее важное место всего ее построения; действие нарастает по направлению к ней; действие спадает после нее».

Фрейтаг дает интересный анализ построения «Ромео и Джульетты». Он делит нарастающее действие на четыре этапа: 1) маскарад; 2) сцена в саду; 3) тайный брак; 4) смерть Тибальта. Он утверждает, что «смерть Тибальта – резкий перелом, который отделяет общее нарастание от кульминации». Кульминация, говорит он, состоит из двух сцен, которые начинаются со слов Джульетты: «Быстрее скачите, огненные коли...» – и кончаются прощанием Ромео: «А то б с тобой расстаться я не мог. Прощай». Сюда входит сцена, в которой кормилица сообщает Джульетте о гибели Тибальта, и сцена в келье брата Лоренцо, когда Ромео скорбит, «копянев от своих слез», а монах стыдит его:

352

«Мужчиной будь! Жива твоя Джульетта!.. Ступай к любимой, как решили мы, Пройди к ней в комнату, утешь ее...» '.

Повидавшись с Джульеттой, Ромео должен бежать в Мантую и ждать там известий от брата Лоренцо.

Очень странно, что именно эти две сцены названы кульминацией пьесы. Конечно, произошла заметная «превратность судьбы» влюбленных, но эта перемена случилась раньше – в сцене, где гибнет Тибальт и герцог осуждает Ромео на изгнание. В тех двух сценах, которые Фрейтаг называет кульминацией, показаны эмоциональные реакции влюбленных на то, что произошло. Обе эти сцены относительно пассивны; в них не показан рост решимости влюбленных встретить изменившиеся условия; этот рост решимости происходит в последующей сцене – в сцене расставания влюбленных. Обе сцены не только не включают момент наивысшего напряжения, но являются в действительности только интермедией, подготовляющей к последующему резкому нарастанию действия: отъезду Ромео и намерению родителей выдать Джульетту замуж за Париса.

Каков основной конфликт в «Ромео и Джульетте»? Это борьба двух влюбленных за свое право на любовь. Можно ли считать убийство Тибальта вершиной этого конфликта? Нет, это событие всего лишь привносит еще один фактор, осложняющий их борьбу. Действие движется к неизбежному открытому столкновению между Джульеттой и родителями, к попытке насильно выдать ее замуж за Париса. Смерть Тибальта не изменила этого положения, она просто создала дополнительные препятствия. Изгнание Ромео и близость срока свадьбы с Парисом только обостряют конфликт. Но напряжение не ослабевает. Даже в тот момент, когда Ромео дерется с Парисом у гробницы Джульетты, исход действия неясен.

По замыслу самого Шекспира, моментом наивысшего напряжения должна стать гибель влюбленных. То, что они предпочитают смерть разлуке, делает их гибель неизбежной и придает ей смысл. Принято смотреть на

1 В. Шекспир, Полн. собр. соч. в 8 томах, т. 3, М., «Искусство», 1958.

353

«Ромео и Джульетту» как на трагедию «вечной» страсти. Но в ней есть определенный тезис, так прочно вошедший в наш социальный уклад и в образ мысли, что мы без конца сталкиваемся с его повторением и вульгаризацией в тысячах пьес и кинофильмов: утверждение права на любовь. В елизаветинский период эта идея служила выражением изменившейся морали и личных взаимоотношений в поднимающемся среднем сословии. Чтобы четко выразить эту идею, влюбленных надо было подвергнуть величайшему испытанию. Они должны были преодолеть все препятствия и даже смерть. Сущность этой идеи выражает сцена в склепе, которая одновременно является и кризисом и катастрофой.

В современных учебниках драматургии кульминация и катастрофа определяются довольно неясно. Теорией о правильной пирамиде никто уже серьезно не занимается. Насколько можно судить, считается, что термин «спад действия» очень неудачен и что напряжение должно поддерживаться до самого конца действия. Брэндер Мэтьюз изображает движение пьесы в виде непрерывно восходящей линии. Арчер признает, что обычно высшая точка действия располагается недалеко от конца: «Некоторые требуют, чтобы драматург всегда заканчивал действие не позже, чем через пять минут после кульминации; но я не вижу достаточных оснований для установления такого жесткого и незыблемого правила». Генри Артур Джонс говорит о «кульминациях, восходящих и ускоряющихся от начала к концу единой схемы».

С другой стороны, Арчер указывает, что во многих пьесах последний акт «невывразителен»; ему кажется, что в некоторых случаях антикульминационная развязка вполне уместна и желательна. В качестве примера он приводит пьесу Пайнеро «Летти» и заявляет, что, хотя заключительный акт явно вял, «вовсе не следует считать это художественным недостатком».

Разумеется, вряд ли нужно доказывать, какое огромное различие существует между выразительностью и бурным изъяснением чувств. Драматический кризис передается не с помощью воплей, стрельбы или утрированных всплесков гнева. Кульминация – отнюдь не са-

1 Archer, Playmaking, a Manuel of Craftsmanship.

мый шумный момент в пьесе, это момент наиболее значимый и, следовательно, наиболее напряженный. Может ли за этим моментом следовать дальнейшее действие, развязка, катастрофа или распутывание узла?

Баррет Кларк говорит, что «кульминация» – это тот момент пьесы, в котором действие достигает наивысшего напряжения, наиболее критической стадии

развития, после чего напряжение спадает и наступает развязка... Зрителям остается только запастись терпением, чтобы посмотреть, «что из всего этого получится»... В пьесе «Гедда Габлер» кульминацией является момент, когда Гедда сжигает «дитя», то есть рукопись Левборга; это кульминационный пункт всех событий или кризисов ее жизни, показанных в пьесе или происшедших до ее начала, которые интересуют Ибсена. Начиная с этого момента и до конца пьесы мы видим только результаты, действие ни разу больше не достигает такого напряжения. Даже смерть Гедды – лишь логическое следствие предыдущих событий – была подсказана в первом и последующих актах»¹.

Но ведь все действие «Гедды Габлер» с момента поднятия занавеса является «логическим следствием предыдущих событий». Верно ли, что (как утверждает Кларк) напряжение спадает и что в четвертом акте «мы видим только результаты»? В четвертом акте ассессор Бракк сообщает о смерти Левборга и о том, что при убитом найден пистолет Гедды. Можно ли считать эти события результатом сожжения рукописи? Нет. Прежде чем рукопись была сожжена, Гедда, говоря о ней, уже лгала Левборгу и дала ему пистолет, приказав его использовать. Это – обязательная сцена: с самого начала все действие неизбежно вело к открытому конфликту между Геддой и Левборгом. Но Гедда явно сильнее Левборга. Она побеждает. Это усиливает ее волю и увеличивает возможности действия. Сожжение книги – это новое решение, начало, а не конец кульминационного цикла. В последнем акте Гедда сталкивается с новой и более мощной комбинацией сил. Гедду губит совсем не то, что она послала Левборга на смерть. Дело в том, что она сама попала в паутину, из которой не может вырваться. Ей мешает спастись ее собственный внутренний

354

¹Clark, A Study of the Modern Drama.

355

Конфликт. Она говорит об этом в четвертом акте: «О, что за 'проклятье тяготеет надо мной? Почему все, к чему бы я ни прикоснулась, становится смешным и пошлым?» В этой сцене больше глубокого и страшного напряжения, чем в сцене сожжения рукописи. Если бы это было не так, если бы сожжение книги (и решение послать Левборга на смерть) было кульминацией действия, в пьесу был бы введен мотив раскаяния. Но в ней нет ничего подобного. В поведении Гедды нет ни малейшего намека на сожаление.

Изучение записных книжек Ибсена подтверждает, что автор не считал сожжение книги кульминацией действия. Удивительнее всего то, что, по-видимому, одно время книгу в огонь должен был бросить Тесман. Было бы действительно странно, если бы Ибсен, собираясь писать о трагедии женщины, так плохо разобрался в собственной теме, что обдумывал кульминацию, в которой героиня не принимает участия!

В записных книжках обнаруживается еще одна интересная подробность, проливающая свет на эту сцену: в одном из первых вариантов Гедда разбирает рукопись и сжигает только часть ее; она «вскрывает пакет и раскладывает голубые и белые листы, кладет белые листы снова в пакет, а голубые оставляет у себя на коленях». Затем «она открывает дверцу печи; внезапно бросает один из голубых листов в огонь». Затем она сжигает и все остальные голубые листы. Нет никаких указаний на то, что означали по замыслу Ибсена голубые и белые листы, и почему он впоследствии отказался от этого. Однако ясно, что он не считал данную сцену кульминацией невыносимого эмоционального кризиса, оказавшегося роковым для Гедды. Он искал для этой сцены полутона и нюансы. Он представлял себе, что его героиня разбирает рукопись на части и сознательно отбирает определенные страницы.

В «Гедде Габлер» мы видим ряд постоянно нарастающих кризисов. Гедда борется за свою жизнь, но наконец не выдерживает все увеличивающегося напряжения. Отделить здесь кульминацию от развязки значит придать пьесе дуализм и уничтожить единство замысла.

Каждый конфликт содержит в себе зачатки своего разрешения, создания нового равновесия сил, которое в свою очередь приведет к новому конфликту. Моментом

356

наивысшего напряжения обязательно становится тот момент, когда создается новое равновесие сил. И это – конец развития любой данной цепи событий. Новое равновесие сил, новые проблемы, новые конфликты, которые вытекают из него, находятся вне темы, выбранной драматургом.

Продолжение действия за пределы объема темы – это нарушение принципов драматического действия. При этом развязка поневоле становится пассивной, объяснительной и не представляет собой никакой ценности с точки зрения действия, или же равновесие новых сил должно породить новые элементы конфликта: начинают действовать новые силы, и продолжающийся конфликт пришлось бы развивать, чтобы придать ему смысл и значение, и это привело бы к еще одной кульминации, которая требовала бы уже другой темы и другой пьесы. Идея спада действия имеет смысл только в том случае, если мы рассматриваем цепь драматических событий как абсолютную, как ряд эмоций, обособленных от жизни, управляемых собственными законами и движущихся от раз навсегда установленной предпосылки к раз навсегда установленному заключению. В основу пирамиды Фрейтага положена идеалистическая философия: действие нарастает, возникая из категорического императива этического и социального закона и спадает после определенного пункта на той же линии поведения. Заключение может быть полным и исчерпывающим потому, что принципы поведения, изложенные в нем, являются окончательными. Действие не требует социального расширения; в конце все нити причинности связываются воедино и цепь событий завершается. С этим нельзя согласиться, если допустить правильность утверждения Лессинга, что «в природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое»¹. Конечно, драматург, по словам Лессинга, «должен обладать способностью предписывать ей известные границы». Но цель его искусства в том и заключается, чтобы добиться максимального расширения внутри этих границ. Он имеет дело с жизненным материалом. Он обрабатывает этот материал в

1 Г. Э. Л е с с и н г, Избр. произв. (из статьи XX, 1 янв. 1768), М., Гослитиздат, 1953.

357

соответствии со своим разумом и волей. 'Но он не идет к достижению своей цели, если отрывает этот материал от движения жизни, частью которой сам является. Это движение непрерывно, оно состоит из бесконечных кризисов, бесконечных нарушений равновесия. Момент наивысшего напряжения, который отбирает драматург, – это момент, представляющийся ему наиболее важным, но это вовсе не означает, что жизненный процесс прекращается в этот момент. Если мы рассмотрим драматическое произведение в историческом аспекте, мы убедимся, что выбор кульминационного пункта исторически обусловлен. Например, Ибсен видел, как рушился уклад буржуазной семьи в какой-то определенный момент; этот момент казался ему имеющим решающее значение, и он естественно сделал его критерием своих произведений. Но история не стоит на месте, теперь уже совершенно очевидно, что тот момент, который Ибсен считал завершением процесса, оказался вовсе не завершением: бунт Норы и самоубийство Гедды кажутся теперь совсем не такими исчерпывающими и окончательными, какими они казались при тех социальных условиях, которые изображал Ибсен. Уход Норы стал достоянием истории, точно так же как Ромео и Джульетта в их мраморной гробнице.

В конце трагедии Марло «Тамерлан Великий» есть строки: «Сойдет небо с землей, и на этом пусть все кончится». Но «все» никогда не кончается. Все явления находятся в процессе роста и завершения, разложения и обновления. Конфликт может включать в себя нарастание напряжения или его спад. Но поскольку жизненный процесс непрерывен, спад напряжения – это подготовительный период, зарождение новых стадий конфликта. Из положения о том, что пределом драматического конфликта служит предел нарастания напряжения, еще не следует, что кульминация должна происходить за какое-то точно определенное время до конца пьесы.

Вполне естественно называть кульминацию моментом действия. Это совершенно правильно указывает на то, что кульминация должна быть сконцентрированной и четкой. Но она вовсе не обязательно временной момент. Она может оказаться сложным событием: в ней могут сплетаться несколько линий действия; она может раз-

358

деляться на несколько сцен; она может принять очень сжатую или очень пространную форму.

Несомненно, во многих пьесах нарушается принцип, гласящий, что действие не может «спадать» или как-нибудь развиваться после кульминации. Нередки и промежуточные типы пьес, в которых несколько разных событий может считаться

кульминацией. Безопаснее всего исходить из того, что заключительная ситуация составляет основное действие, даже в тех случаях, когда она оказывается явно более слабой в драматическом отношении, чем предшествующие кризисы. Однако при этом мы также должны учитывать возможность того, что отсутствие определенной кульминации может вытекать из отсутствия определенной осмысленности событий и что автор мог отнести основное действие к какому-нибудь более раннему моменту пьесы.

Особое место занимает классическая комедия. В великих комедиях Шекспира и Мольера осложнения доводятся до кризиса, вслед за которым нередко следуют заключительные сцены с необходимыми пояснениями. Эти пояснения носят чисто механический характер и несомненно абсолютно статичны. Их нельзя назвать «спадом действия», поскольку в них вообще нет никакого действия. Классическая комедия строится на ряде запутанных положений, которые становятся все «более и более безвыходными», но в то же время таят в себе зерно своего разрешения. Когда осложнения достигают предела, узел разрубается. Это конец конфликта. Искусственная развязка, пространное разъяснение предыдущих ошибок и недоразумений не всегда необходимы и всегда нежелательны. Современная комедия, к счастью, избавилась от этой стеснительной условности (хотя следы ее сохранились в фарсе и детективной пьесе).

В драме «Час светлой радости» кульминация наступает в середине пьесы, а за ней следует ряд пассивных сцен. Самоубийство жены волей-неволей приходится рассматривать как конец действия: при попытке отыскать кульминацию в заключительном акте оказывается, что каждое событие в нем возвращает нас к этому самоубийству и фактически является его частью. Это попросту сжатое изложение того, что произошло, очень похожее на пояснительные сцены старых комедий.

Однако вполне законной может быть кульминация,
359

растянутая на целый акт. Примером может послужить пьеса «Додсворт», написанная Сиднеем Говардом по одноименному роману Синклера Льюиса. В пьесе рассказывается о крушении брака. В начале пьесы Додсворт с женой уезжают в Европу, расставаясь с процветающим и скучным промышленным городом Zenit. Разница их характеров и взглядов становится все более заметной. Фран (жена) неврастенична, не удовлетворена жизнью, ищет чего-то, сама не зная чего. «Запал поджигается» в конце первого акта: в Лондоне у Фран начинается невинный флирт с Клайдом Локертом. Она рассказывает о нем Додсворту, и это кажется ему только забавным; но Фран напугана, она больше не чувствует уверенности в себе. Этот эпизод заставляет ее пересмотреть свое отношение к среде и принять решение, на котором строится пьеса.

Во втором акте конфликт между Фран и ее мужем обостряется. Ее душевное смятение выражается в эффектной фразе: «Ты спешишь навстречу старости, Сэмми, а я еще не готова к старости». Поэтому она отсылает мужа назад в Америку и вскоре заводит серьезную связь. Напряжение нарастает по мере приближения обязательной сцены, когда Додсворт встречается со своей женой и ее любовником. Он требует объяснения, он хочет узнать, желает ли она развода, и ставит условия, на которых они смогут продолжать совместную жизнь.

В начале третьего акта Додсворт пытается вернуть жену, но она увлечена Куртом фон Оберсдорфом. В этой сцене действие достигает наивысшего напряжения; Фран заявляет Додсворту, что она хочет получить развод и выйти замуж за Курта. Додсворт покидает ее. Этот разрыв по сути дела является концом действия; однако драматургу с замечательной виртуозностью удается растянуть это событие еще на четыре значительных сцены. Додсворт едет в Неаполь; он знакомится с Эдит Корт-райт и охвачен глубоким чувством к ней; а тем временем в Берлине мать Курта расстраивает брак своего сына с Фран; в отчаянии Фран звонит Додсворту, который неохотно соглашается встретиться с женой и вернуться вместе с ней в Нью-Йорк, хотя он любит Эдит. И только встретившись с женой на пароходе, Додсворт принимает, наконец, решение, которое было неизбежным с начала акта, и окончательно покидает Фран перед
360

самым отходом парохода. Таким образом, напряжение поддерживается до последних пяти секунд действия пьесы.

Разрыв между мужем и женой в конце пьесы — это повторение разрыва, показанного в первой сцене последнего акта. В промежуточных сценах введены два совершенно новых элемента: мать Курта и отношение Додсворта к Эдит

Кортрайт. Но влияют ли эти элементы на основной конфликт – на конфликт между Фран и ее мужем? Нет, потому что все, действительно касающееся этого конфликта, уже было сказано раньше. То обстоятельство, что у ее любовника есть мать, ставит Фран перед новой проблемой, но несколько не влияет на ее основной конфликт со средой. Она, несомненно, влюбится в какого-нибудь другого человека, похожего на Курта. То, что Додсворт влюбляется в другую, очень удачно для него, но не это мотивирует его уход от жены. Он покидает Фран потому, что их дальнейшая совместная жизнь невозможна, а это стало совершенно ясно еще в первой сцене третьего акта.

Весь третий акт можно было бы сжать в одну сцену; все элементы этого акта: мать Курта, искренняя любовь Эдит Кортрайт, намерение Додсворта не покидать Фран, несмотря на то, что он понял ее ограниченность и эгоизм, и, наконец, его окончательное решение расстаться с ней – все эти элементы представляют собой различные стороны одной и той же ситуации. Автор начинает сцену разрыва, прерывает ее, чтобы показать вытекающие из него последствия, и вновь возвращается, чтобы закончить ее.

Конечно, нельзя безапелляционно утверждать, что метод Говарда ничем не оправдан. Разделение последнего акта на пять сцен имеет некоторые преимущества. Такая форма скорее описательна, чем драматична, но напряжение не ослабевает; новая любовная линия (Эдит Кортрайт), имеющая почти самостоятельное значение, придает последнему акту необходимую определенную весомость.

С другой стороны, введение новых элементов ослабляет заключительный конфликт между мужем и женой; ситуация получает меньше расширения и сжатия, разрыв супругов переносится целиком на личную почву, и его значимость уменьшается.

361

Наоборот, в пьесе «Грузчик» кульминация отличается исключительной краткостью. Моментом наивысшего напряжения становится мгновение, когда белые рабочие бок о бок с неграми бросаются на толпу линчевателей. Это означает переход борьбы на высший уровень и в то же время предопределяет ее исход. Появление белых рабочих вводится в виде мелодраматической неожиданности как раз под занавес. Можно ли считать недостатком такое сокращение кульминации? Поскольку кульминация – это выражение сущности социального смысла пьесы, ясно, что этот смысл нельзя выразить одним победным криком в финале.

Авторы пьесы недостаточно проанализировали и раз вили основное действие. По мнению Джона Гасснера, «из пьесы «Грузчик» вытекает, что объединить черных и белых рабочих на Юге легче легкого... Я утверждаю, что это не только ни на чем не основанное крайнее упрощение проблемы, но и важнейший недостаток, портящий всю пьесу в целом»¹.

Крайнее упрощение основного действия означает, что ведущая к нему система причинности не разработана. Большая часть действия пьесы состоит из повторения и растягивания обязательной сцены. Решение, служащее мотивировкой конфликта, выражено в словах Лонни в третьей сцене первого акта: «Вот один чернокожий, который не желает быть просто добрым негром». Следующий этап действия дан очень четко: в результате открытого бунта против белых хозяев Лонни немедленно попадает в беду. Таким образом, обязательная сцена намечается вполне точно: мы предвидим, что желание помочь Лонни поставит негров перед дилеммой – либо оставаться рабами, либо бороться за свои права. Это, в свою очередь, ведет к усилению их воли и к заключительному столкновению (появление белых рабочих), которое совершенно неожиданно, но в то же время неизбежно. В этой борьбе участвуют очень сложные силы: для того чтобы полностью осуществить все возможности темы, было бы необходимо драматизировать эти сложные силы во всем их эмоциональном и социальном мно-

¹ John Gassner, A Playreader on Playwrights, "New Theatre", October 1934.

362

гообразии. Однако авторы предпочли подчеркнуть лишь одну сторону проблемы, повторять ее со все нарастающим напряжением, но без всякого развития. В первом акте Лонни прямо призывает рабочих к борьбе: «Господи, когда же, наконец, негр распрямится? Когда же он встанет гордо, как настоящий человек?» Этот призыв в тех же выражениях повторяется во втором акте, и

рабочие вновь реагируют на него точно так же. Поскольку тема повторяется, повторяется и физическое действие. Во второй сцене второго акта Лонни прячется, его едва не схватывают, но ему удается спастись. В следующей сцене (в закуской Бинни) он снова прячется, и снова его едва не схватывают, но ему снова удастся спастись. То же положение повторяется и в первой сцене третьего акта.

Эти повторяющиеся сцены очень действенны, потому что сюжетный материал захватывает зрителя и социальный смысл этого материала ясен. Авторы также искусно пользуются увеличением эмоциональной нагрузки. Например, в первой сцене третьего акта Руби рыдает, не веря, что Лонни еще жив: «Он мертв... Они убили его... Вы просто стараетесь обмануть меня, вот и все». Истерический се взрыв не играет никакой роли в развитии сюжета; он вставлен искусственно в наиболее подходящий момент, чтобы усилить эмоциональное воздействие появления Лонни.

Окончательное решение рабочих-негров «встать и бороться» принимается в третьем акте. Здесь обязательная сцена (которая растянута почти на всю пьесу) достигает, наконец, кульминации. Лонни заявляет священнику, что сейчас не время говорить о религии; он говорит трусливому Джиму Вилу, что выбора нет, что пытаться бежать бесполезно. Это, сильная сцена, но впечатление от нее ослабляется тем, что перед этим она уже была преподнесена нам по частям. Пьеса «Грузчик» – эпохальное произведение, внесшее свежую струю жизненности и честности в американский театр и впервые использовавшее важный современный материал. И все же ее построение доказывает, что авторы не избавились от статичности. Вместо того чтобы показать рост через борьбу, они изображают лишь определенный этап борьбы. Объединение белых и негритянских рабочих достигается слишком легко и просто, пото-

363

му что те социальные силы, под воздействием которых это объединение совершилось, конкретно не показаны и поэтому выглядят абстрактными. Образы героев бледны и плоски, мы не видим воздействия среды на их разумную волю. В обрисовке характеров масса бытовых, хорошо подмеченных деталей, но духовный облик героев не меняется; персонажи следуют заранее определенной линии поведения.

Сравнение кульминаций двух последних пьес Элмера Раиса служит интересным показателем заметного роста мастерства драматурга. Основное действие в пьесе «Мы, народ» «е получило драматического воплощения. На сцене показана трибуна, с которой произносятся речи. Ораторы призывают к нашей сознательности, мы – народ – должны превратить нашу родину в страну свободы: «Давайте очистим ее, приведем в порядок и сделаем из нее страну честных людей». Это волнующий призыв; но, поскольку в нем не указаны конкретные меры, которые должны быть приняты для осуществления этого абстрактного призыва, мы не можем проверить, насколько он пригоден в качестве руководства к действию. Кульминация не определяет масштаба событий, потому что оставляет нас в полном неведении относительно того, как действующие лица будут реагировать на этот призыв. Поскольку здесь нет напряжения, здесь не может быть и разрешения.

Пьеса «Мы, народ» состоит из ряда сцен, которые очень действенны сами по себе как отдельные события, но носят иллюстративный характер и не придают движение пьесе в целом. Поскольку кульминация этой пьесы представляет собой умозрительную постановку проблемы, вся пьеса состоит из умозрительной экспозиции различных сторон этой проблемы. По существу почти две трети всей пьесы можно считать экспозицией. Мы вновь и вновь возвращаемся в мелкобуржуазный дом Дэвиса; в седьмой сцене положение семьи ухудшается; в девятой сцене им приходится взять жильца, а банк, в котором хранились сбережения Дэвиса, закрывается; в одиннадцатой положение еще более ухудшается. Наконец, в тринадцатой сцене мы видим какую-то деятельность – реакцию на давление окружающей среды: отца просят возглавить демонстрацию безработных. Согласие Дэвиса вполне правдоподобно, потому что мы видели, как об-

364

нищала и как голодает его семья. Но этому решению не хватает глубины, так как остается нераскрытой разумная воля Дэвиса. А как только Дэвис становится деятельным, мы его больше не видим.

Подмена событий идеями наглядно иллюстрируется восьмой сценой. Стив, слуга-негр, рассказывает, что он прочел «Современную утопию» Герберта Уэллса, и пускается в общие рассуждения на тему об угнетении негров. Это – второстепенный эпизод, но он очень характерен для метода автора. Стив нужен ему только для рассуждений по поводу прочитанной книги и не показан нам как личность.

С другой стороны, в более поздней пьесе Райса «День страшного суда» основное действие бурно, сжато и живо. По своему построению эта пьеса также резко отличается от пьесы «Мы, народ». В финальной ситуации «Дня страшного суда» наиболее интересен ее двойственный характер: крупный революционер, которого все считали погибшим, внезапно появляется в зале суда (действие, очевидно, происходит в гитлеровской Германии, хотя автор переносит его в вымышленную страну). В то же время либеральный судья стреляет в диктатора и убивает его. В этой двойной кульминации отражается противоречивость социального мировоззрения Райса; с одной стороны, он понимает всю серьезность конфликта, который разрешается в зале суда; он видит, что вождь рабочего класса играет важную роль в этой борьбе; с другой стороны, он видит всю слабость либеральной позиции, но твердо верит в способность либерала решать и действовать. Поэтому он выводит вождя рабочего класса в качестве главного героя и в то же самое время заставляет честного либерала уничтожить диктатора.

Это противоречие пронизывает всю пьесу. Две линии действия, ведущие к двойной кульминации, проводятся нечетко. Поступок судьи, стреляющего в диктатора, почти совершенно не подготовлен. Намек на это сделан во время совещания пяти судей в начале третьего акта: либеральный судья Златарский говорит: «Господа, я старый человек – старше вас всех... Но до последнего дыхания я буду оберегать свою честь и честь моей страны». Эта короткая риторическая фраза не дает нам возможности понять его характер или ту внутреннюю борьбу, которая привела его к совершению этого поступка.

365

Отношение Райса к своему материалу неясно, а историческая перспектива автора ограничена. Но у него зоркий глаз, и по его произведениям видно, что он постоянно совершенствуется. Его персонажи обладают волей и умеют пускать ее в ход. Основной недостаток «Дня страшного суда» в том, что Райс еще не научился смотреть на историю как на единый непрерывный процесс: он видит в ней лишь результат усилий отдельных личностей, в разной степени наделенных целеустремленностью, честностью, патриотизмом. Эти качества он считает неизменными: диктатор «плохой» человек, против которого борются «хорошие» люди. Это ограничивает действие, помещает его «вне фокуса». Зал суда переносится из окружающего нас мира в какую-то вымышленную страну. Персонажам даны странные имена: доктор Панайот Цан-ков, доктор Михаил Влора, полковник Ион Стурдза и т. п. Это создает впечатление искусственного отдаления: когда брат Лидии говорит, что он приехал из Иллинойса, его спрашивают: «Там так же вешают людей на деревьях, как на улицах Нью-Йорка?» Вместо того чтобы приблизить пьесу к нам, драматург сознательно отдаляет ее. Райс находился под сильным влиянием современных философских течений. Он подчеркивает неизменяемость свойств характера, он верит, что эти свойства сильнее социальных сил, которым они противостоят. Поскольку в основу пьесы «День страшного суда» положен конфликт абстрактных качеств людей, в ней нет разработанного социального фона.

Тем не менее пьеса очень ярка. В ней автор не старается избежать конфликта, а дает ряд кризисов, очень бурных, хотя и не всегда логичных. Недостаточная подготовка и бурная стремительность действия создают впечатление, что автор ищет конкретизации, более глубокого смысла, которых он еще не в силах найти и оформить. Этим объясняется сжатость и выразительность сильной, но нелогичной двойной кульминации.

Кульминации ибсеновских пьес служат образцом замечательной ясности и силы, которые могут быть предельно сжато выражены в момент перелома напряжения. Как раз перед безумным выкриком Освальда «Дай мне солнце!» фру Альвинг говорит: «Но теперь ты отдохнешь – дома, у своей матери, мой ненаглядный мальчик. Все, на что только укажешь, то и получишь, как в детстве». И следующее за этим «узнавание» его безумия сводит всю жизнь фру Альвинг – все, для чего она жила и ради чего готова была умереть, – к одному моменту невыносимого решения.

В финалах шекспировских пьес мы видим такое же сжатие и расширение. Великолепный последний монолог Отелло отражает всю его жизнь, жизнь человека действия, и ведет к ее неизбежной кульминации:

«Потише. Лишь два слова пред уходом.
Венеции я послужил – все знают.
Довольно. Я прошу вас в донесенье,
Когда напишете об этих бедах,
Сказать, кто я, ничто не ослабляя,
Не множа злобно. Вы должны сказать
О том, кто не умно любил, но сильно,
Кто к ревности не склонен был, но, вспыхнув,
Шел до предела. Кто, как глупый индус,
Отбросил жемчуг, что семьи дороже,
О том, из чьих покорных ныне глаз,
Хотя и непривычных к нежной грусти,
Льют слезы, как целебная смола
Деревьев аравийских. Все скажите.
Прибавьте только это: раз в Алеппо
В чалме злой турок бил венецианца
И поносил республику, – схватил
За горло я обрезанного пса
И поразил вот так!

(Пронзает кинжалом свое сердце.)¹.

Глава шестая ОБРИСОВКА ОБРАЗА

В театре бытует предположение, что характер – это некая самостоятельная сущность, которую изображают каким-то таинственным путем. Современный драматург продолжает воздавать дань неповторимой душе; он счи-

366

1 В. Шекспир. Цедрам, М., 1935. Перевод Анны Радловой.

367

тает, что события, показываемые на сцене, служат лишь для раскрытия внутренней сущности замешанных в них людей, которая каким-то образом выходит за пределы всей суммы самих событий.

Единственное, что может выходить за пределы системы действия на сцене, это подразумеваемый или описываемый внешний комплекс событий. Характер не только должен, по выражению Аристотеля, «дополнять действие», но и сам может быть понят только через действия, которые он дополняет. Этим и объясняется необходимость конкретного социального фона; чем тщательнее изображена среда, тем глубже понимаем мы характер. Характер, показанный изолированно, – это не характер.

У.Т. Прайс говорит: «Раскрыть характер можно только поставив людей в определенные взаимоотношения. Сам по себе характер – ничто, как бы подробно вы его ни изображали»¹. Точно так же можно добавить, что и действие само по себе – ничто, как бы подробно вы его ни изображали. Но характер подчинен действию, потому что действие, как бы ограничено оно ни было, представляет собой сумму «определенных взаимоотношений», которая безусловно шире, чем действия какого-либо индивидуума, и которая определяет индивидуальные действия.

Бекер различает «иллюстративное» и «сюжетное» действия. Это – основная проблема обрисовки образа: может ли иллюстративное действие раскрыть стороны характера в отрыве от основной линии развития пьесы?

В сцене на пристани в первом акте пьесы «Грузчик» большая часть деятельности персонажей скорее иллюстрирует характеры, чем движет сюжет: Рэг Уильяме боксирует с воображаемым противником; Бобо Уильяме танцует и поет. В пьесе Сиднея Говарда «Ода свободе» (которая является инсценировкой произведения французского писателя Мишеля Дюрана) мы видим еще один типичный случай внешне иллюстративного действия: в конце первого акта коммунист, который скрывается в квартире Мадлен, начинает чинить испорченные часы. Человек, чинящий часы, совершает действие. В этом действии проявляется его характер. Но эпизод кажется изолированным. Починка часов не обязательно влечет за

¹ Op. cit.

368

собой конфликт. Она не обязательно ставит человека в «определенные взаимоотношения» с другими людьми.

В пьесе дается закопченный психологический рисунок не одного, а нескольких характеров. Поведение каждого персонажа, даже если он один на сцене, даже если его деятельность кажется несвязанной с остальными событиями, имеет значение только в связи со всей суммой действия.

Когда коммунист чинит часы в пьесе «Ода свободе», значение этого действия заключается в его взаимоотношениях со многими людьми: он скрывается от полиции, он находится в доме красивой женщины. Его поступок, взятый вне этих отношений, совершенный как водевильный номер, без всяких пояснений, не имел бы абсолютно никакого смысла. Но все же необходимо задать вопрос: иллюстративно это действие или сюжетно? Изменилось бы движение сюжета, если бы герой не чинил часы? А если не изменилось бы, то допустимо ли введение такого действия для обрисовки характера?

Совершенно ясно, что в свете принципа единства иллюстративное действие, вводимое специально для обрисовки характера, нарушает единство. Как можно вводить что-нибудь (как бы невелико это ни было), «чье присутствие или отсутствие не вносит никаких заметных изменений» во все целое? Если бы это было допустимо, мы были бы вынуждены отказаться от теории драматургии, которую здесь развивали, и начать все сначала.

Критерий единства приложим к каждому так называемому иллюстративному действию. Починка часов в пьесе «Ода свободе» является результатом решения и движет действие. Эпизод этот определяет и меняет отношения случайного гостя с Мадлен; а это, в свою очередь, совершенно необходимо для построения событий второго акта. Кроме того, эти часы играют важную роль в сюжете; позднее Мадлен умышленно портит их, чтобы помешать коммунисту уйти.

Попытка рассматривать обрисовку образа, как самостоятельный раздел драматической техники, создала бесконечную путаницу в теории и практике театра. Драматург, который следует совету Голсуорси и пытается поставить сюжет в зависимость от своих образов, сам мешает достижению своей цели; иллюстративный материал, введенный только для обрисовки образа, препят-

369
Ствует деятельности персонажей; вместо того чтобы служить характеризующим материалом, он превращается в громоздкий сюжетный материал.

Поскольку нами уже исчерпывающе проанализировав на роль разумной воли и ее фактическое проявление в механике действия, мы можем сейчас ограничиться кратким перечислением нескольких наиболее часто встречающихся форм иллюстративного действия: 1) попытка раскрыть характер с помощью чрезмерного нагромождения натуралистических деталей; 2) использование исторического или местного колорита вне социальной 'перспективы; 3) героический или декларативный стиль обрисовки образа; 4) использование второстепенных действующих лиц в качестве «подыгрывающих персонажей», все функции которых сводятся к подчеркиванию тех или иных свойств характера одного или нескольких главных действующих лиц; 5) изображение образа исключительно в свете социальной ответственности, в ущерб остальным эмоциональным и характеризующим факторам; 6) попытка завоевать симпатию зрителей с помощью иллюстративных событий.

1) Джордж Келли, блестяще владеющий техникой драматургии, пытается придать образу жизненность, показывая нам множество подробностей, объединенных лишь авторской концепцией образа. В наиболее интересной пьесе Келли «Жена Крейга» образ главного действующего лица строится на фоне тщательно разработанного окружения; но и социальный фон и сценическое действие служат лишь для нагромождения бессвязных мелких подробностей; иллюстративные события не только не помогают создать жизненный образ, но, наоборот, мешают принять решение и тем самым мешают осмысленному развитию этого образа.

2) «Гай Золотой Орел» Мелвина Леви – пьеса совсем другого типа; действие крепко построено и колоритно, но социальный фон служит лишь для украшения личности Гая Баттона. В результате страсти и стремления героя показаны расплывчато; мы видим среду, мы видим человека, но не видим взаимодействия между ними; по замыслу автора, образ должен быть виден через события, как звезды видимы через телескоп.

3) В пьесе «Паника» Мак Лиш пытается создать об-раз героического масштаба. Но и здесь фигура цент-

рального героя, которая должна была бы быть титанической, лишена действительности, потому что события даны в иллюстративной форме и задуманы как абстрактный фон конфликта воли Мак Гафферти. Мак Лиш непосредственно изображает современные социальные силы. Но он рассматривает эти силы в категориях Времени и Вечности:

«Нет, вам грозим не мы! Недуг ваш – время, А от него одно лекарство – смерть! Здесь совершенно очевидно сказывается влияние концепции Бергсона о «потоке времени». Мак Лиш заявляет, что он пытается «задержать, остановить, выразить быстротекущий, преходящий мир». В то же время он, так же как и Ибсен, считает, что единственным спасением человека в конце концов оказывается его разумная воля. В «Панике», как и в последних пьесах Ибсена, индивидуальная воля сливается со всеобщей волей.

Мак Лиш описывает Мак Гафферти а как «человека воли, который живет по своей воле и умирает по своей воле». Но действия Мак Гафферти ограничены, хаотичны и не целеустремленны. Он упрекает своих деловых партнеров; он ссорится с любимой женщиной; он кончает жизнь самоубийством. Причина самоубийства лежит ВНЕ его; он вынужден умереть потому, что слепой предсказывает его гибель. Его смерть – вовсе не результат конфликта воли. Власть слепого мистична, в ней выражается «поток времени». В действии не соблюден принцип единства, потому что оно просто иллюстрирует «быстротекущий, преходящий мир».

4) Закон, гласящий, что развитие действия должно возникать из решений действующих лиц, касается не только главных героев, но и всех второстепенных персонажей пьесы. Игнорирование этого закона часто заставляет драматурга проводить неоправданное разграничение между главными героями и второстепенными персонажями; двум или трем центральным действующим лицам придаются характеры, причем драматург пытается подчинить действие обрисовке их личных качеств и чувств. Но в отношении второстепенных персонажей картина получается совершенно обратная: они превращаются в марионеток, задача которых – подыгрывать главным героям.

371

Однако второстепенный персонаж должен играть существенную роль в действии, его жизнь должна быть связана с единым развитием пьесы. Даже если он произносит всего несколько слов в массовой сцене, их значимость зависит от того, насколько данный персонаж участвует в действии. Это означает, что он должен принимать решения. Его решения должны влиять на движение пьесы, а в таком случае события воздействуют и на его характер, заставляя его развиваться и изменяться.

В пьесе «Грузчик» негры-грузчики индивидуализированы с помощью диалога и отдельных поступков. Но их эмоциональный диапазон очень ограничен. Их поступки до некоторой степени иллюстративны. Нельзя сказать, что развитие пьесы было бы немислимо без каждого из этих персонажей, что присутствие или отсутствие каждого из них внесло бы «заметные изменения» в развязку. Таким образом, действие в целом оказывается ограниченным; если бы эмоции второстепенных персонажей более полно раскрывались через их волю, построение сюжета обладало бы большим расширением; эмоциональная жизнь основных действующих лиц была бы раскрыта при этом более глубоко и не так односторонне.

В пьесе «Первая страница» Бен Хект и Чарлз Мак Артур создали ряд живых образов репортеров, но все они лишены глубины, потому что не связаны с развитием сюжета. Поэтому, несмотря на внешнее движение, подлинного движения нет; это всего лишь фреска, изображающая группу людей в тот момент, когда они сквернословят, острят, ссорятся из-за пустяков.

5) Чрезмерное упрощение образов – недостаток, характерный для пьесы «Грузчик», – можно встретить в большинстве пьес на тему о жизни рабочего класса. Причина этого заключается в недостаточном анализе разумной воли; хотя социальные силы показаны ясно и конкретно, реальная деятельность персонажей лишь иллюстрирует эти силы, потому что взаимоотношения между индивидуумами и совокупностью среды не драматизированы. Пьеса «Темная шахта» Альберта Мальца по казывает, что автор сознает эту трудность и старается

1 В СССР эта пьеса шла под названием «Сенсация». Прим. перев.

372

добиться более глубокой обрисовки образов и эмоций. Поэтому «Темная шахта» справедливо считается наиболее значительным достижением в области пролетарской драмы. В пьесе рассказывается истории шахтера, который предает

своих товарищей и становится провокатором. Паутина причинности, в которой запутывается Джо Коварский, показана достаточно полно; но событиям недостает значительности и развития, потому что решения, которые двигают действие, не получили драматического воплощения.

В экспозиции показана свадьба Джо Коварского; тотчас же после свадьбы его арестовывают и сажают в тюрьму за активную деятельность во время стачки. Он возвращается к жене только через три года. Естественно возникает вопрос: как он изменился? Как повлияло на него это испытание? В пьесе нет ни малейших намеков на то, что тюремное заключение как-то подействовало на него. А следовательно, нет и подготовки к каким-либо дальнейшим изменениям.

На всем протяжении пьесы Джо оказывается игрушкой событий. Он слабovolен, но его слабость невыразительна и бесцветна. Даже слабый человек может попасть в положение, когда он вынужден принять решение. И вот этот момент, когда слабый человек бывает вынужден на что-то решиться, когда по обстоятельствам он не может уклониться от действия, — этот момент становится как в драматическом, так и в психологическом отношении, ключом к развитию действия и, следовательно, ключом к раскрытию образа. Слабый человек борется только по принуждению, и, если он не будет бороться — хотя бы по-своему, насколько позволяют ему силы, — конфликта не возникнет.

Наибольшее значение в пьесе имеют две сцены: последняя сцена первого акта (когда управляющий шахтой впервые подчиняет Джо своему влиянию) и конец второго акта (когда управляющий заставляет Джо назвать имя профсоюзного организатора). В обеих этих решительных сценах Джо пассивен; автор позаботился сообщить нам, что Джо Коварский не отвечает за свои поступки, что обстоятельства оказываются сильнее его. Не из-за этого образ Джо начинает казаться менее реальным, а обстоятельства — не такими уж неизбежными.

Основное действие показывает нам, как опозоренный,

376

проклятый родным братом Джо покидает жену и ребенка. Но сущность этой ситуации заключается в том, что Джо сталкивается с последствиями собственных поступков. В этот момент необходимо было бы, чтобы он полностью осознал их значение: это осознание должно было бы также стать волевым актом, мучительным решением, навязанным ему обострением конфликта между ним и социальными силами. Даже когда человек падает очень низко, он все же способен осознать всю глубину своего падения; возможно, что это последний волевой акт, на который он способен. Без этого драматический и социальный смысл происшедшего совершенно смазывается.

Того, что брат Джо осознает случившееся, еще недостаточно. Признания Джо, что ему «хочется умереть», недостаточно. Он просто совершенно по-детски признает свою вину и спрашивает брата, что еще он должен теперь делать. Тони говорит, что он должен уехать. Если Тони оказывается единственным человеком, который понимает и чувствует, что произошло, то о нем и следовало писать пьесу. Расставанию Джо с женой и ребенком не хватает трагической глубины, потому что и здесь бездействует разумная воля; мы ничего не знаем о переживаниях Джо, потому что он не участвует в принятии решения. Все это не только не подчеркивает отвратительности преступления Джо, а, наоборот, смягчает впечатление. Сцена, в которой человеку приказывают покинуть любимую жену и ребенка, кажется неправдоподобной и невыразительной. Заставить его самого решиться на это, сделать это решением его собственной измученной души, было бы гораздо драматичнее.

б) Теперь мы — подходим к самой распространенной, самой опасной форме иллюстративного действия — к под-мене логического развития действия попытками растрогать зрителя. Представление о том, что основная задача драматурга состоит в привлечении любыми средствами симпатии к своим героям, является вульгаризацией психологической истины: эмоциональное участие, которое связывает зрителя с событиями на сцене, представляет собой важный аспект психологии зрителя. «На некоторое время, — говорит Майкл Бланкфорт¹, — зрители выбирают себе из числа действующих лиц фаворита». Отожде-

1 "New Theatre", November 1934.

ствление — это нечто большее, чем симпатия к персонажу, — это «нрмысливание себя к персонажу», которое в работах по эстетике называется «эмпатией». Принцип «эмпатии» неясен, но не может быть никакого сомнения в том, что зритель испытывает нечто близкое к отождествлению себя с персонажем. Однако

драматург не может произвольно вызвать это ощущение, воздействуя на чувства и предрассудки зрителей. Отождествление означает не только «нечто большее, чем симпатию», но и нечто существенно отличное от симпатии. Показать нам приукрашенный образ героя, убедить нас в том, что он добр к своей матери и раздает детям конфеты, еще недостаточно для того, чтобы заставить нас «примыслить себя к персонажу». Отождествление достигается лишь тогда, когда мы разделяем стремление героя к цели, а не его добродетели.

В пьесах «Адвокат» Элмера Раиса и «Додсворт» Сиднея Говарда навязчивое подчеркивание симпатичных черт характера лишает образы главных героев жизненности. В «Додсворте» карты подтасованы в пользу мужа и против жены. Многого можно было бы сказать в оправдание Фран, но драматург неизменно выставляет ее в дурном свете. Додсворт показан в ореоле доброты и благородства, созданном благодаря его поступкам, никак не связанным с развитием действия. Даже в тот момент, когда он показан в дурном настроении (в четвертой сцене второго акта), ему тут же дается возможность проявить свое обаяние.

Факторы, которые могли бы извинить поведение Фран, полностью игнорируются. Ее жажда жизни, желание убежать от старости могут быть глупыми и пошлыми, но ведь они в то же время и трагичны. На-конец, в этой проблеме есть и сексуальная сторона: в последней сцене второго акта Фран (в присутствии своего любовника) заявляет мужу, что он никогда не удовлетворял ее как мужчина. Следовательно, даже это частичное оправдание поведения Фран вводится таким образом, что лишний раз подчеркивает ее жестокость. Предположим даже, что ей действительно свойственна жестокость. Тогда можно требовать, чтобы драматург глубже разобрался в причинах этой жестокости, чтобы он показал нам, почему Фран стала такой. Сделав это, он и объяснил бы и оправдал бы ее характер.

375

Односторонность «Додсворта» смазывает конфликт и ослабляет построение пьесы. Непосредственная причина этого заключается в сознательной попытке привлечь симпатии зрителей к герою. Но более глубокая причина кроется в уверенности драматурга, что свойства характера существуют сами (по себе и что обаяние и доброта могут распространяться на действия, которые по сути не обаятельны и не добры. Иногда обаяние приносится актером, сознание и воля которого могут заглаживать недостатки текста.

Всеми признается, что основная трудность обрисовки образа заключается в развитии характера. Упрек в том, что персонаж не меняется на всем протяжении пьесы, – говорит Арчер, – означает, что изображен вовсе не живой человек, а только олицетворение двух или трех характерных черт, которые полностью проявляются в течение первых же десяти минут, а затем продолжают повторяться, подобно «периодической десятичной дроби»¹.

Бэйкер отмечает, что «многие так называемые драматурги считают самым подходящим временем для изменения характера длинные паузы между актами». Бэйкер говорит: «Для того чтобы овладеть положением, полностью выжать из него все драматические возможности, предоставляемые участвующим в сцене персонажам, драматург должен изучать своих действующих лиц до тех пор, пока не обнаружит всю гамму их эмоций»². Нет сомнений, что драматургу следует выявить всю гамму эмоций, связанных с данными обстоятельствами. Это касается не только каждого положения, но и всей пьесы в целом. Но если эмоция рассматривается просто как неясная способность чувствовать, которую может обладать персонаж, то гамма становится беспредельной; кроме того, выражаемые эмоции могут быть иллюстративными или поэтическими и не иметь никакого значения для развития единого действия.

Сила эмоций в данном драматическом построении ограничивается значительностью событий: у персонажей не может быть ни глубины, ни развития характера, если они не принимают и не выполняют решений, которые занимают определенное место в системе событий и ведут к основному действию, объединяющему всю систему.

1 Archer, Playmaking, A Manuel of Craftsmanship.

2 Op. cit.,

379

Глава седьмая

ДИАЛОГ

Ли Симонсон в своей интересной книге «Сцена готова»¹ жалуется на недостаток поэзии в современном театре. «Драматургу не удастся, – говорит он, – сделать

свои образы в моменты наивысшего напряжения «пламенными и яркими» из-за неспособности или нежелания пользоваться силой поэтического языка». Это в значительной степени справедливо. Но не следует полагать, что это объясняется исключительно упрямством или неспособностью современных драматургов. Стилль современного театра выражается в сухом синтаксисе и обыденности диалога. Материал, с которым имеет дело буржуазный театр, носит такой характер, что «сила поэтического языка» была бы неуместна. Нельзя привить живой плод к сухому дереву. И если драматург считает, что идеальности полнее всего можно выразить в речи, произнесенной на выпускном вечере в колледже («Весело мы катимся вперед»), то можно не сомневаться, что слова, используемые для выражения этих идеалов, не будут «пламенными и яркими». Симонсон отмечает симптомы заболевания, но не знает ни причин его, ни способа лечения. Он утверждает также, что все американские пьесы совершенно лишены поэзии. Это далеко не так. Стоит лишь упомянуть ранние пьесы Юджина О'Нейла, произведения Дос Пассоса, Эма Джо Ваша, Поля Грина, Джорджа О'Нейла, Дана Тотеро, «Дети мрака» Эдвина Джастиса Мейера, «Чертовое колесо» Фрэнсиса Эдвардса Фараго. Касаясь вопроса о стиле драматического диалога, следует воздать должное всему тому, что уже достигнуто в этой области. Разумеется, речь идет здесь не о поэзии в узком смысле этого слова. Мак Лиш говорит, что белые стихи «в качестве современного средства выражения являются чистейшим анахронизмом»². Максвеллу Андерсону не удалось вдохнуть жизнь в формы елизаветинской строфы, в результате текст получился величавый, плавный, но скучный.

1 New York, 1932.

2 "Introduction to Archibald Mac Leish", Panic, New York 1935.

37 i

Если, в современном театре суждено развиваться поэтическим формам, эти формы должны возникнуть и расти на основе богатства и образности современного языка. Первым шагом в этом направлении должно стать выяснение природы драматического диалога. Очень часто речь считается декоративным средством, служащим для украшения действия. Во многих пьесах слова и события движутся параллельно и никогда не сходятся. Но как бы «декоративны» ни были слова, они не представляют никакой ценности, если не служат развитию действия.

Речь в драме – это вид действия; ею создается сжатие и расширение действия. Когда человек говорит, он совершает действие. Речь часто называют заменой действия, но это верно лишь в том отношении, что она представляет собой более слабый, менее опасный и более удобнейший вид действия. Совершенно очевидно, что для речи требуется физическое усилие; она порождается энергией, а не инертностью.

Речь чрезвычайно расширяет сферу человеческой деятельности. Без нее организованная деятельность была бы невозможной. Благодаря речи человек может больше совершить, действовать более широко. Это элементарные истины, но они помогают нам понять функцию речи в драме. Как и в жизни, она организует человеческую деятельность, расширяет ее сферу. Кроме того, она делает действие более интенсивным. Эмоции, которые люди испытывают в той или иной ситуации, возникают как результат ощущения ими размаха и значения действий. Люди осознают возможности и опасности, которые таятся в той или иной ситуации. Животные, по-видимому, неспособны испытать какие-либо эмоции в настоящем смысле слова, так как не понимают всего значения своих поступков. Кризисы, составляющие пьесу, возникают из сложной системы событий. Диалог дает драматургу возможность расширить действие, включив в него длинную цепь событий, которая составляет фон пьесы. Осведомленность об этих других событиях (почерпнутая из речи и выраженная речью) увеличивает эмоциональное напряжение, приводя к тому сжатию и взрыву, которые составляют действие. Чтобы достичь этого напряжения и объема, необходимо поэтическое богатство. Именно поэтому я начинаю

378

эту главу с упоминания о поэзии. Поэзия – не просто атрибут диалога, который может присутствовать или отсутствовать. Это – необходимое качество, без которого диалог не может выполнять своего назначения. Речь облекает движение событий в слова: она дает драматическое выражение невидимым силам. Чтобы выполнить это успешно, чтобы придать событиям рельефность, требуется звучнейший, ярчайший язык. Дело вовсе не в «красоте» вообще, а в придании

окраски и ощущения реальности. Подлинно поэтическая речь «физически» воздействует на зрителя. Недостатки в построении пьесы всегда тесно связаны со стилем диалога. Например, в пьесе «Грузчик» язык правдив и энергичен, но ему не хватает богатства; он не может в достаточной мере расширить действие. Тот же недостаток находим мы и в построении. Сюжет недостаточно насыщен, эмоции персонажей обеднены. Современными драматургами, достигшими определенной поэтической силы, оказались именно те драматурги, которые пытались придать театральным произведениям содержательность и социальную значимость. Если рассмотреть произведения некоторых из упомянутых мной драматургов, можно заметить, что их пьесам (в частности, пьесам Дос Пассоса и Ваши) недостает цельности построения. Критики часто исходят из того, что поэтическая вольность по самой своей природе противоположна прозаической точности «сценичных пьес». Но многие из так называемых «сценичных пьес» вовсе не сценичны и одинаково слабы как что построению, так и по языку. С другой стороны, произведения Дос Пассоса и Ваши, несмотря на их недостатки, полны бурной энергии; развитие сюжета в них несколько расплывчато, но в отдельные моменты достигается предельное сжатие и расширение. Стиль диалога отражает неопределенность действия. В пьесе «Мусорщик» Дос Пассос пытается дать драматическое воплощение экономическим и социальным силам окружающего его мира, а закапчивает пьесу буквально в космическом пространстве. Вот заключительные строки пьесы: «Т о м. Куда же мы?

Джен. Куда-нибудь очень высоко. Туда, где ветер-сплошная белизна.

379

Том. Где нет ничего, кроме вихря пространства, бьющего нам в лицо». Во всем творчестве Дос Пассоса заметен контраст между его необычайно «физическим» восприятием и не находящим разрешения мистицизмом. Конец «Мусорщика» – это отрицание действительности: люди, вокруг которых «нет ничего, кроме вихря пространства, бьющего им в лицо», мало что значат для нас, остающихся (хотим мы того или нет) среди картин, звуков и запахов видимого мира. Этот конец сопровождается двойным мотивом ухода от действительности и повторяемости, который наблюдается во многих современных пьесах: Том освобождается через интуитивно-эмоциональный акт – он бьет в луну, как в барабан. Таким образом он поднимается над средой; он выходит за пределы разума, вступает в звездный мир бесконечного времени и пространства. И тут же мы находим утверждение, что жизнь – это бесконечное и скучное повторение.

Джен спрашивает: «Так мы и будем вечно вертеться в этом белищем колесе?» И еще: «Но скрипучая карусель наших жизней вновь завертелась, Том. Мы сидим вместе на деревянной лошадке. Старая шарманка хрипит свой мотив, и девять накрашенных дам отбивают такт. Все быстрее и быстрее, Том. Впереди нас – дракон, а позади – розовая свинья». В этих словах хорошо видно противоречие между реалистической бахромой, которую Дос Пассос украшает свою мысль («впереди нас – дракон, а позади – розовая свинья»), и ретро-спективностью самой мысли.

Мы находим подобную же повторяемость в основном действии пьесы «Вершины счастья». Оуэн и Флоренс потеряли все. Он говорит: «Нам нужно хоть как-нибудь выкрутиться, чтобы жить прилично, жить вдвоем – ты, я и ребенок. Разбогатеть – это мечта идиота. Мы должны отыскать Соединенные Штаты». И когда они уходят по дороге, подъезжает машина, агент по продаже земельных участков «появляется на пороге конторы, а из машины выходят мужчина и женщина, совсем такие же, как Оуэн и Флоренс, но все же не настолько похожие на них, чтобы их можно было спутать».

Следы этой повторяемости видны на всем протяжении пьесы «Вершины счастья», но в ней есть и много

380

сцен, достигающих большой глубины и проникновенности, которые прорываются сквозь идейную путаницу и движут действие вперед с энергией отчаяния. В результате этих противоречий Дос Пассос так и остался драматургом, в произведениях которого таятся несравненные драматические возможности, но который так и не написал ни одной цельной пьесы.

Именно при передаче реальных ощущений, картин, звуков и запахов диалог Дос Пассоса достигает подлинной поэтической высоты: например, Старый Бродяга

на Юнион Сквер в пьесе «Мусорщик» рассказывает: «Я бывал в Атабаско, Клондайке, Гватемале, Юкатане и мало ли где еще. Я целый год болтался в порту (Вальпараисо, пока землетрясение не обрушило мне на голову этот гнилой город, и собирал фрукты на Восточном Побережье, и работал на лесопилке в верховьях Колумбии». Едва ли следует объяснять, что этот монолог придает расширению действию так же, как и рассуждение того же самого Старого Бродяги о «ребятах», которые вытащили счастливый номер: «Они устраивают друг для друга банкеты в комнатах, где вокруг бархат и подушки, а сами сидят едят фазанов, и зеленый горошек, и кур из Филадельфии, а хорошенькие молоденькие актрисы выскакивают из пирогов вместо птичек и танцуют голенькие на столе».

Произведения Джорджа О'Нейла менее красочны, чем произведения Дос Пассоса, но и в них мы находим тот же внутренний конфликт. Реплики сжаты, звучат великолепно, но смысл их неясен. Вот пример из пьесы «Американская мечта»: «Разве ты не слышишь землю? Она вертится и вертится – во мраке, так же неустанно, как бьется морской прибой, как бьются наши сердца». Или: «Здесь есть хлеб, но нет дыхания, и в этом зло мира».

Такое же заигрывание с бесконечностью мы находим у Баша. Например, в пьесе «Века»: «На твоём лбу запечатлены воспоминания, которые льнут к земле...» или «Твоя голова – планета, ищущая тайного прибежища». Если бы все содержание произведений этих драматургов ограничивалось мистикой, их пьесы были бы так же далеки от жизни, как туманные пьесы Метерлинка. Но интересно, что эти американские авторы хотя и путанно, но очень остро ощущают реальность; они проби-

381

вают себе дорогу к познанию живого мира; они борются с собственной ограниченностью.

Поэзию очень часто считают преградой между писателем и действительностью, а не более острым восприятием действительности. Поэзия Шекспира стремится ввысь, но никогда не отрывается от земли. В последние годы только пьесы Дж. М. Синга достигают буйного реализма драматургов елизаветинской эпохи. Синг говорит: «На сцене зритель должен видеть действительность и должен получать от нее радость; вот почему современная интеллектуальная драма провалилась и публике до тошноты надоела поддельная радость музыкальной комедии, преподносимая взамен 'буйной радости, которую можно найти только в том, что великолепно и неистово в действительности. В хорошей пьесе каждое слово должно быть таким же ароматным, как орех или яблоко, и такие слова не могут быть написаны тем, кто работает среди людей, не признающих поэзии»'. Синг ссылается на яркую речь ирландских крестьян, о которых он писал. Должны ли мы заключить, что радость умерла и мы живем «среди людей, не признающих поэзии»? Каждому, кто внимательно прислушивался к переливам американского языка, вопрос этот покажется нелепым. Дос Пассос очень удачно уловил «то, что великолепно и неистово в действительности» американского языка. Баш в своей пьесе «Века» дал нам почувствовать весь аромат жаргона Ист-Сайда. Совсем недавно Одетс открыл в американском языке веселье, теплоту и певучую красоту. Бесцветным бывает только язык людей, которым нечего сказать. Люди, прямо и разнообразно соприкасающиеся с жизнью, не могут не создать речевого стиля, который отражал бы эти связи. Поскольку язык порождается событиями, он может быть беден только у тех людей, чьи впечатления от событий бледны и абстрактны. Что же можно сказать в таком случае о популярной, хотя и мифологической фигуре «сильного, молчаливого человека действия»? Такой человек (если он вообще существует) является идеалом вождя правящего класса, человеком, эмоционально не участвующим в событиях, которыми он сам руководит.

1 Preface to "The Playboy of the Western World", New York 1907.

382

«Хороший диалог, – говорит Бэйкер, – должен быть согрет чувством, его должны оживлять эмоции говорящего». Эмоция, оторванная от действительности, – это подавленная эмоция, и поэтому выражена быть не может. Фрейд и его последователи утверждают, что подавленные эмоции находят искаженное выражение в снах и мечтах. Такие мечты также являются одной из форм действия. Поэтому подобный материал может быть использован в литературе и в драме (например, драматический кошмар в «Улисе» Джемса Джойса). Однако, анализируя подобные фантастические сны и мечты, мы видим, что только связь с действительностью

делает их понятными. Мечты человека о бегстве от действительности могут вполне удовлетворять его самого, но их социальное значение заключается в осознании того, от чего он бежит. А едва мы это осознаем, как вновь возвращаемся в область реальных, известных нам событий. Драматургия имеет дело только с теми эмоциями, которые могут быть выражены — а наиболее полно выражают свои эмоции люди, которые отдают себе отчет в окружающей обстановке и восприятия которых ничем не искажаются.

Современный театр зачастую изображает людей, которые стремятся уйти от действительности. Язык таких пьес неизбежно очень бледен и безжизнен. Когда буржуазный драматург пытается поэтически, оформить фантастический сюжет, его язык остается бесцветным: он боится дать себе волю, он старается спрятать звено, связывающее фантазию с действительностью.

В течение последних пятнадцати лет драматурги делали отчаянные усилия найти более красочный материал, более звучный язык. Они открыли живую речь солдат, гангстеров, жокеев, хористок, боксеров. Театр от этого много выиграл, но обработка этого материала была ограниченной и односторонней; драматурги гнались только за сенсациями и дешевыми эффектами, за диалектизмами и жаргоном, и они нашли именно то, чего искали. Но ведь в обычной речи есть и поэтическая певучесть; она возникает в моменты более тесного контакта с действительностью, в моменты, «согретые чувством».

Сейчас, в период напряженных социальных конфликтов, эмоции становятся такими же напряженными. Эти эмоции, возникающие из повседневной борьбы, ничем не

383

подавлены. Они находят выражение в героическом живописном языке. Это безусловно не мир «буйной радости», о котором говорит Синг. В конфликте есть и восторженное упоение, но в нем есть также и глубокая скорбь. То же можно сказать и о пьесах самого Синга; «Уходящие в море» и «Удалой молодец — гордость Запада» вряд ли можно назвать радостными пьесами.

Среди «изысканной» публики (включая и «изысканных» драматургов), по-видимому, распространено мнение, будто все рабочие разговаривают одинаково, точно так же, как все боксеры или все хористки говорят одним языком. Но язык американских рабочих и фермеров очень индивидуален и разнообразен. В нем есть все градации — от однообразного жаргона до изумительно красивых образов и оборотов речи. Каждый драматург обязан стремиться к овладению всем богатством, всеми несравненными драматическими возможностями этого языка.

В своей пьесе «Паника» Мак Лиш использует поэзию как нечто совершенно отдельное от действия. Мак Лиш (подобно Дос Пассосу и многим другим драматургам) воюет с собственным мистицизмом. Он стремится к видимому миру с чувством, которое освещает его поэзию. Поэтому, хотя ему и не удастся воплотить конфликт в драматической форме, его поэзия настолько динамична, что служит заменой действию; она насыщена своей собственной самостоятельной жизнью, объективно реальной и не зависящей от действий на сцене.

В предисловии к пьесе «Паника» Мак Лиш объясняет, что белый стих оказывается слишком «просторным, плавным, благородным и возвышенным» для американской темы; что наши ритмы «нервны, а не мускульны; будоражащи, а не плавны; броски, а не горды». Поэтому он ввел строку «с пятью ударениями, но с неограниченным количеством слогов». Для хора он использует строку с тремя ударениями. Полученный результат заслуживает внимания. Мак Лиш указывает путь новому и более свободному использованию поэзии в драматургии. Единственное препятствие на этом пути — преграда (которую он сам установил) «между речью и действием».

Говоря о поэзии, мы не упомянули об обычных требованиях, предъявляемых к диалогу: ясности, сжатости

384

и естественности. Намерены ли мы пренебречь советом Бэйкера, указавшего, что «основная цель диалога заключается в ясной передаче необходимых сведений»? Это зависит от того, что подразумевается под «необходимыми сведениями». Сведения могут быть очень сжато и выразительно переданы с помощью статистического отчета. Но в пьесе отображается не статистика, а сложные силы, стоящие за этой статистикой.

Бэйкер, кроме того, указывает на необходимость эмоциональной окраски диалога, но он не дает анализа связи между эмоциями и сведениями. Пока эмоции рассматриваются как нечто отвлеченное, разрыв между передачей фактов и

выражением чувства неизбежен. Это и есть тот разрыв между действием и характером, который мы уже отмечали.

Если мы полностью осознаем всю сложность и эмоциональную глубину сведений, которые должны быть переданы в диалоге, «сила поэтического языка» станет для нас необходимостью. Вся полнота действительности должна быть выражена сжато, но без ущерба для красочности и ясности. Чтобы достичь этого, нужен большой поэтический дар. Поэзия не анархична: это очень точная форма выражения.

Прозаичность последних пьес О'Нейла объясняется именно языковой загроможденностью. Его ранние пьесы из жизни моряков были гораздо более поэтичными и в то же время более сжатыми и ясными.

«Пер Поят» доказывает, что Ибсен был замечательным мастером поэтического взлета. В пьесах, написанных прозой, он сознательно следит за тем, чтобы язык их был сжат и сдержан. В диалоге отсутствуют богатые образы и яркие краски, потому что персонажи подавлены социальными условностями и лишены воображения. И все же язык Ибсена никогда не бывает бедным; во всех его пьесах есть нечто роднящее их с «Пером. Гюн-том», – поэтическая насыщенность реплики, как, например, «Мама, дай мне солнце!» Освальда. При изучении записных книжек Ибсена можно заметить, что, работая над диалогом, он всегда стремился увеличить ясность и в то же время углубить смысл. В первоначальном варианте «Кукольного дома», в той сцене, когда Нора узнает, что муж не намерен пожертвовать собой ради ее спасения, диалог был следующим:

385

«Нора. Я так твердо верила, что ты погубишь себя ради моего спасения. Именно этого я боялась и поэтому хотела умереть!

Хельмер. О, Нора, Нора!

Нора. А что было на самом деле? Ни благодарности, ни проявлений любви, ни тени мысли о том, чтобы спасти меня».

В окончательном варианте Ибсен коренным образом изменил эту сцену:

«Нора. Вот то чудо, которого я ждала с таким трепетом. И чтобы помешать ему, я хотела закончить с собой.

Хельмер. Я бы с радостью работал для тебя дни и ночи, Нора... терпел бы горе и нужду ради тебя. Но кто же лажертвует, даже для любимого человека, своей честью?

Нора. Сотни тысяч женщин жертвовали».

Совершенно очевидно, что переработка улучшила сцену в нескольких отношениях: силы в конфликте уравниваются, потому что Хельмер защищает свою точку зрения. Вместо того чтобы восклицать «О, Нора, Нора!», он рассказывает нам, чего он хочет и во что верит. Ответ Норы, который в первоначальном варианте был раздраженным и личным, становится выражением глубокого чувства; он доказывает, что Нора начинает понимать свое положение – положение женщины; он расширяет конфликт, включая в него «сотни тысяч женщин».

Хотя язык бродвейских театров непоэтичен, в нем часто проявляется высокое техническое мастерство. Он отличается естественностью и грубоватым, сочным юмором. Язык пьес Максвелла Андерсона на современные темы полон ядовитой иронии, энергии и суровости. Но когда Андерсон обращается к истории, его белые стихи теряют связь с реальностью и становятся набором возвышенных общих тем. В пьесе «Королева Елизавета» Эссекс говорит:

«Господь, который ищет в небе, на земле, в аду Двух искренне влюбленных, их найдет, Увидев нас...»

Здесь отражается взгляд Андерсона на историю: события бледнеют перед чувствами великих личностей.

386

Он 'приходит к выводу, что событий, собственно грворя* нет. В пьесе «Мария Шотландская» Елизавета гоцор'ит:

«Значение имеет

Совсем не то, что в самом деле было,

А только то, во что поверят люди».

Но когда Андерсон пишет на современную тему, мы находим у него такие фразы, как, например, в пьесе «Обе твои палаты»: «Конечно, незаконная страсть могла поднять свою милую растрепанную головку...» – или «...Девчонки куда свежей на

Лонг Айленде, чем здесь, на морской базе, где морячки гоняются за ними с 1812 года».

В творчестве Андерсона обнаруживается то же внутреннее противоречие, о котором мы уже упоминали, говоря о Дос Пассосе и Мак Лише. Однако Мак Лиш и Дос Пассос пытаются разрешить это противоречие и поэтому дают хотя и несколько хаотическое, но эмоциональное изображение современного мира. У Андерсона же пропасть гораздо шире и конфликт предстает в скрытой форме. Андерсон находит удобное убежище в прошлом, удовлетворяясь только тем, во что верит сам. Когда он обращается к настоящему, он видит только внешнюю сторону событий; идеализм ожесточает его и наполняет горечью; но его иронии не хватает глубокой эмоциональности '.

Пьеса «Первая страница» считается шедевром беспорядочного диалога. Репортер спрашивает по телефону: «Верно ли, мадам, что вы стали жертвой сплетников?» Весь диалог представляет собой непрерывное действие. «Утонули, черт побери! Утонули в реке! Вместе с автомобилем, свидетельскими показаниями и всем проклятым сводом законов!»... «Заставьте его как-нибудь рассказать, как мы украли желудок старой леди Хаггерти... У судебного эксперта». Поток событий ошеломляет: грузовик налетел на полицейскую патрульную машину, и полицейские «раскатились», как апельсины». Негритянка родила в патрульной машине. Преподобный Дж. Б. Годольфин предъявил газете «Экзаминер» иск на сто тысяч долларов за то, что его назвали феей. Все

1 Андерсон пытался разрешить это противоречие <в пьесе «Зимний закат».

387

это – стремительное действие. Но в нем нет ни эмоций, ни единства. Излагаемые сведения исчерпывающе подробны, и у нас нет критерия для проверки их необходимости. Вместо того чтобы показать нам связь событий, Хект и Мак Артур пытаются поразить нас полным отсутствием этой связи.

Живость диалога в пьесе «Первая страница» зависит от совершенно неожиданных реплик, подобранных с большой изобретательностью. Он строится на очень специфических приемах: действующие лица не разговаривают между собой, а говорят каждый о своем, не слушая друг друга. Резкие контрасты умышленно подчеркиваются, и в некоторых местах реплики перебиваются очень эффектно: «Вуденшуз. Эрл Уильяме сейчас у этой девицы Молли Маллой! Вот где он! Хильди. Представьте себе – завтра в это время я мог бы стать настоящим джентльменом.

Входит Дайамонд Луи.

Луи. А?

Вуденшуз. Ведь она послала ему кучу роз, верно? Хильди. К черту! Провались они, твои розы! Гони монету, я зверски тороплюсь, Луи. Л у и. О чем вы говорите? Вуденшуз. Бьюсь об заклад, это так».

Тот же метод построения диалога использован для выражения смятения буржуазии в советской пьесе «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова. Семен Семенович рассказывает, что ему обещали службу в конторе. Там стоит сейсмограф. «Семен Семенович. Сейсмограф для измерения землетрясений. Должно быть, он для чего-то там нужен.

Незеласов. Варя, я был только что у моря и думал о тебе. Две пробки болтались в прибое, и, следя за ними, я подумал, что они похожи на нас.

Варя. Какие у тебя странные мысли. Мебельщики еще не приходили?.. Тетя Надя, мебельщики еще не приходили?

388

Надежда Львовна. Должны прийти сегодня. Я хочу обить все стены китайским шелком» '.

Смысл приведенных выше примеров в том, что действующие лица конкретно неопределенно выражают свою волю по отношению к среде. Запутанность возникает из той настойчивости, с которой каждый из них проводит линию потенциального действия, занимающую его мысли. Этим же объясняется и высокое драматическое достоинство этих сцен.

Драматическая реплика (или ряд реплик) является вспомогательным элементом действия и, как действие, обладает экспозицией, нарастанием, столкновением и кульминацией. Решение, мотивирующее действие, может быть связано с прошлым, настоящим или возможным событием; но оно должно нарастать до момента столкновения, когда обнаруживается разрыв между ожиданием и осуществлением, что ведет к новому решению. Первый акт пьесы Джона Уэксли «Последняя миля»

происходит в тюрьме, в камерах смертников; Уолтере из седьмой камеры должен быть казнен сегодня, а Реду Керби остается жить еще тридцать пять дней. «Керби. Седьмой! Если б я мог, я бы отдал тебе половину своего срока, и у нас с тобой было бы по семнадцать с половиной дней на каждого. Ей-богу, отдал бы!»

Уолтере. А ты не врешь, Ред? Сейчас ведь для этого не время.

1 Переведено на английский язык К. Л. Гибсон-Кауеном и А. Т. К. Грантом, Лондон, 1933. Прим. автора.

В книге «Пьесы советских писателей», т. 1, М., «Искусство», 1953, этот отрывок из пьесы Вс. Иванова сильно отличается от вышеприведенного. О сейсмографе 'Никакого упоминания нет. Диалог выглядит так:

«Незеласов. И я тоже думаю о тебе, Варя. Стоял я утром у моря, смотрел, как рыбацьи лодки подплывают. Море кидалось к моим ногам, ревело. И в тот момент, когда я подумал о тебе, оно знаешь что выбросило к моим ногам? Щепу.

Варя. Щепу? (Незеласов показывает щепу.) Я – щепа? Капитан Незеласов, не нужно символизма. И кроме того, вы скоро услышите, что щепы-то эта строит вам дом и счастье. (Надежде Львовне.) Тетя Надя, мебельщики не приходили?

Надежда Львовна. Жду с часу на час. Здесь мы выгородим перегородку для Саши, здесь для тебя, а это будет у нас гостиная. (Входит Сережа.) Прим. перев.

389

Керби. Провалиться мне на этом месте. Конечно, я тебе этого доказать не могу. Я понимаю, почему тебе не верится, но все равно – я бы отдал их тебе. Эх, если б я только мог – мне будет дьявольски тяжело смотреть, как ты уходишь, Седьмой!

Уолтере. И я бы тоже хотел, чтобы ты мог их отдать, Ред, если только ты надомной не смеешься.

Мед жор. Он не смеется, он бы это сделал. Я ему верю.

Уолтере. Вы все так думаете, ребята?

Д'А м о р о. Мы все так думаем, Седьмой.

Уолтере (переводя дыхание). Ну что ж, большое спасибо, Ред».

В этой сцене выражаемая воля остается потенциальной, но драматург придал этой потенциальности напряженное развитие, потому что показал стремление действующих лиц к какому-то осуществлению этой воли, поиски критерия для проверки этого решения: экспозиция заключается в предложении Керби; нарастание действия строится на отчаянном желании Уолтерса убедиться в серьезности этого предложения. Когда Уолтере спрашивает: «Вы все так думаете, ребята?» – он проверяет решение через реальность, – реальность, ограниченную пределами камеры смертников. Этим подкрепляется его собственное решение, его отношение к приближающейся смерти.

Проблема техники диалога совпадает с проблемой непрерывности. Элементы действия (отдельные реплики или объединенный ряд реплик) могут проверяться через основное действие каждого элемента; решение и развитие действия могут быть проанализированы.

Сжатие достигается не только сильными выражениями, но и внезапными контрастами, обрывами, паузами, моментами неожиданного спокойствия. Например, в пьесе «Мы, народ» сцена, в которой Берт и Элен ходатайствуют перед сенатором Греггом о помощи брату Элен, заканчивается обыденным разговором: «Берт (Уиксу, секретарю сенатора). Не можете ли вы сказать, как нам добраться до Маунт Вернона? '»

1 Маунт Верной – дом Вашингтона, рядом с которым находится его могила. Прим. перев.

390

У и к с. Право, не знаю. Я никогда там не бывал. Берт. Не бывали?

У и к с. Нет, но любо/фи полисмен, наверное, сможет указать вам дорогу.

Берт. Ну что ж, спасибо. До свиданья.

Элен. До свиданья.

У и к с. До свиданья. (Они уходят. Занавес.)»

Такой же метод недоговоренности использован в пьесе «Мир на земле». В конце третьей сцены первого акта, когда Оуэне уходит вместе с Маком проверять, как идет забастовка, его жена Джо пытается задержать его. В этом случае решение Оуэнса является основным решением, которое ведет к кульминации пьесы:

«Джо. Пит, ну, послушай... (Он затыкает уши. Она пытается отвести его руки. Он целует ее.)

Оуэне. До свиданья!

Джо. Пит, если тебя ударят резиновой дубинкой, я разведусь с тобой.
Оуэне. -Ну и ладно, не заплачу, вот увидишь! Пошли, Мак. Я скоро вернусь, Джози.

Мак. Увидимся в церкви, Джо.

Джо. Увидимся в церкви».

Приведенные отрывки из пьес «Мы, народ» и «Мир на земле» обладают большим драматическим наполнением, и использование неожиданной недоговоренности вполне оправдано. Но оба отрывка служат наглядным примером своеобразной заземленности™, свойственной американской сценической речи. В репликах нет ни малейшего намека на яркость. То же неожиданное спокойствие могло быть достигнуто с помощью высокопоэтичешких фраз. Это не нарушило бы естественности. Наоборот, поэт постарался бы усилить естественность, жизненную простоту, к которой стремится драма. Например, в пьесе «Мы, народ» тот факт, что Берт и Элен хотят отправиться в Маунт Верной, таит в себе гораздо больше возможностей сжатия и расширения, чем их было дано в сцене. В пьесе «Мир на земле» реплика Джо «Увидимся в церкви» слишком обыденна, нисколько не характерна и лишена фантазии. Для того чтобы драматизировать обыденность этого момента, имея в виду то, что может произойти, и опасности, скрывающиеся под этой обыденностью, нужна была такая душераз-

дирающая в своей простоте реплика, которая могла бы пробудить в нас сострадание и страх. И в то же время характер сцены (обычное, ничего не значащее прощание) был бы сохранен.

Диалог, лишенный поэтичности, наполовину мертв. Драматург, если он не поэт, только наполовину драматург.

Глава восьмая ЗРИТЕЛЬ

Эта глава – постскрипtum. На протяжении всей книги я ограничивался анализом процесса создания драматических произведений и очень редко и кратко касался вопросов постановки. Мне казалось, что мой метод требует подобного ограничения; о том, как зритель относится к спектаклю, упоминалось лишь косвенно, потому что это выходит за рамки данного исследования.

Публика – это та конечная необходимость, которая определяет цель и значение творчества драматурга. Законы, по которым драматург создает свои произведения, определяются той целью, для которой эти произведения предназначены. Цель драматического произведения заключается в установлении общения: в жизни пьесы зритель играет не пассивную, а активную роль. Назначение техники драматургии в том, чтобы добиться максимального отклика. Если драматург не ищет общения с другими людьми, ему незачем связывать себя единством, логикой или каким-либо другим принципом, потому что он разговаривает сам с собой и ограничен лишь собственной реакцией на свое произведение.

Законы волюнтарного мышления так же обязательны для зрителя, как и для драматурга; зритель воспринимает и переживает вымышленные события в свете своего опыта, точно так же как драматург создал эти события в свете своего опыта. Но зритель рассматривает эти события под другим углом: пьеса представляет собой концентрированную сущность мировоззрения и воли драматурга; он старается заставить зрителя разделить его горячую убежденность в значении событий. Отождествление – это не просто психологический мост, пере-

брошенный через рампу; отождествление – это принятие не только реальности действия, но и его значения.

Я предпочел анализировать драматический процесс, начав с драматурга; можно прийти ко многим совершенно идентичным выводам, начав со зрителя. Но попытка вывести теорию драматургии, анализируя психологию зрителя, была бы значительно более трудной задачей, так как повлекла бы за собой множество дополнительных проблем. Мировоззрение и вкусы зрителей, смотрящих пьесу, гораздо труднее исследовать, чем мировоззрение и вкусы драматурга, создающего пьесу. На всем протяжении спектакля каждый зритель ежесекундно подвергается бесконечно разнообразным и противоречивым влияниям, зависящим от архитектуры зрительного зала, от личных качеств актеров, от сидящих рядом других зрителей, от слышанных отзывов о пьесе и от тысячи других факторов, новых для каждого спектакля.

Все упомянутые факторы определяются социальными и психологическими явлениями. Драматург, создавая пьесу, также подвергается влиянию подобных же разнообразных факторов: плохое пищеварение, влюбленность, автомобильная катастрофа, неприятности из-за долгов отражаются на его отношении к материалу пьесы. Но результат – то есть пьеса, в том виде, в каком она написана и поставлена, – является относительно постоянной величиной, хотя в постановке участвует много людей помимо драматурга и постановки никогда не бывают одинаковыми; даже каждый новый спектакль в какой-то степени отличается от предыдущего. Тем не менее пьеса сама по себе представляет достаточно четкое единство, чтобы служить надежной основой для суждения о ее назначении и о процессе ее создания. Определяющие ее психологические и социальные факторы могут быть установлены и классифицированы.

Рассмотрим для примера хотя бы один вопрос о внимании. Если драматург, работая над пьесой, часто отвлекался, это могло повлиять или не повлиять на единство законченного произведения; но мы можем рассматривать это произведение как итог творческих исканий автора, нисколько не заботясь о том, в каком настроении работал он над пьесой. Но участие каждого зрителя в событиях на сцене определяется тем, насколько напряжено или рассеяно его внимание.

393

Не существует данных, на которых можно было бы построить исследование отклика зрителей при различных условиях. Степень активности участия зрителя в событиях на сцене, восприимчивость к различного рода стимулам, взаимосвязь между коллективными и индивидуальными реакциями, влияние эмоциональных восприятий на поведение и привычки зрителей – обо всех этих социальных и психологических проблемах почти ничего не известно.

Профессор Гаролд Баррис-Мейер из технологического института Стивенса в течение четырех лет проводил опыты для определения физиологических реакций, вызываемых «драматическим использованием регулируемого звука». Он установил, что различная высота и сила произвольно выбранного звука может «настолько сильно стимулировать физиологические реакции, что они становятся определенно патологическими»¹.

Попытка дать преждевременную оценку психологии зрителей¹ без необходимого научного фундамента может, того и гляди, привести к утверждению, что связь между зрителем и сценой, как и браки, освящается на небесах.

Большинство теоретиков драматического искусства начинает с утверждения, что зритель является решающим фактором. Установив эту истину (которая настолько очевидна, что не нуждается в доказательствах), теоретик зачастую оказывается в тупике: поскольку он не изучал психологию зрителя, он принимает ее за нечто абсолютное и представляет себе единую и неизменяющуюся публику, которую надо принять такой, какая она есть, бояться ее, заискивать перед ней, льстить ей и обманывать ее. Это приводит либо к откровенной погоне за коммерческим успехом, либо к крайнему эстетизму. «Бесспорно, – писал Франциск Сарсе, – что драматическое произведение, каково бы оно ни было, (Предназначается для определенной группы людей, составляющих публику, что именно в этом заключается его сущность и необходимое условие его существования). Именно большое значение, которое Сарсе придавал публике, привело его к созданию теории обязательной сцены, теснейшим образом связанной с проблемой психологии зрителя. Но поскольку Сарсе считал парижскую публику семидеся-

1 "New York Times", 30 April 1935,

394

тых-восьмидесятых годов прошлого столетия совершенным олицетворением «абсолютной публики», он принимал Скриба и Сарду за абсолютных драматургов. Современная критика переняла у Сарсе его взгляд на публику и вытекающее из этого взгляда отрицание драматических принципов.

Гордон Крэг впадает в другую крайность и призывает полностью игнорировать публику: «Как только значение слова «красота» снова будет глубоко прочувствовано театром, мы сможем сказать, что день пробуждения театра близок. Как только слово «сценично» будет вычеркнуто из нашего словаря, наши губы будут готовы произнести слово «красота». Когда мы говорим о сценичности, мы, работники театра, подразумеваем нечто выходящее за пределы рампы». Здесь, как в калле воды, отражается вся история эстетизма в театре; эстет начинает с превознесения красоты и кончает – неумышленно и, возможно, против воли – отрицанием зрителя.

Г. Гренвилл-Баркер ближе всего подходит к сути вопроса, потому что он признает социальные функции драмы. Его книга «Образцовый театр» является одной из немногих современных работ, где драма рассматривается как «микрокосмос общества»: «Драматическое искусство, в наиболее законченной форме поставленной на сцене пьесы, раскрывает – конечно, в виде вымысла, отрывочно, пристрастно, подчеркивая одно и умалчивая о другом, но все же на подлинно жизненном материале – самосознание не личности, а самого общества»¹. Это свидетельствует о понимании функций зрителя: «Если публика является необходимым завершающим элементом спектакля, ясно, что ее качества и состав имеют большое значение. Одна из важнейших задач любого театра – превратить случайную, купившую билеты толпу в коллектив, который сумел бы воспринять и критически оценить увиденное».

Итак, публика представляет собой переменный фактор, и, поскольку она принимает участие в спектакле, с ее составом необходимо считаться. Драматург должен беспокоиться не только о мнении публики; он также должен беспокоиться о ее единстве и подготовленности.

J. H. Granville-Barker, The Exemplary Theatre London, 1922.
395

Такое четкое представление о публике приводит Гренвилл-Баркера к пониманию ее классового характера. Будучи представителем буржуазия, он смотрит на театр, как на часть механизма капиталистической демократии, выполняющую то же назначение, что и «пресса, проповеди, политика, но обладающую специфической силой воздействия». Поскольку театр выполняет такие ответственные функции, Гренвилл-Баркер считает, что в выборе публики должно строго проводиться классовое деление; «Хорошие театры должны полагаться на социальное различие; они могут привлечь только класс, обладающий досугом».

Мы не можем рассматривать публику, не рассматривая ее социального состава: именно он определяет характер и единодушие восприятия зрителей.

Заинтересованность драматурга в зрителе носит не только коммерческий, но и творческий характер: единство, которого он добивается, может быть достигнуто только в сотрудничестве с публикой, если она сама едина и способна творить. В начале двадцатых годов самые горячие бунтари в театре требовали, чтобы стены зрительного зала были снесены, чтобы были уничтожены залпесневевшие условности салонных пьес, чтобы драма была создана заново по образу и подобию реального мира. Эти требования были крайне важны; но те, кто пытался выполнить эту задачу, имели только эмоциональное и смутное представление о реальном мире, о котором говорили. Им удалось только пробить щелку в стенах зрительного зала, в которой мелькнул яркий свет и чудеса внешнего мира. Это было началом: взыскательный художник, на мгновение увидевший свободный мир, понял, как понял Ибсен в 1866 году, что он должен пережить то, о чем до сих пор мечтал, должен стряхнуть с себя туман сновидений и увидеть реальность «свободным и пробужденным». Этого нельзя было добиться, подбирая крохи реальной жизни или сшивая пьесу из лоскутьев отрывочных впечатлений. Поскольку пьеса строится на основе единства и логики, художник должен понимать единство и логику событий. Это необычайно трудная, но в то же время очень благодарная работа, потому что тот реальный мир, которого ищет художник, одновременно является тем зрителем, о котором он мечтает. Художник, который, сле-

396

дующему совету Эмерсона, ищет «красоту и святость в новых необходимых явлениях, в поле и у дороги, в мастерских и на фабриках», обнаруживает, что люди, служащие материалом для его творчества, – это люди, требующие создания творческого театра, в котором они смогут принимать творческое участие. Современный театр это прежде всего театр народный.

КНИГА ВТОРАЯ
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЗДАНИЯ КИНОСЦЕНАРИЯ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ПЕРВОЕ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ

При изучении теории и практики создания сценария мы будем придерживаться того же плана при изучении драматургии.

В первой части рассматриваются история американского кинофильма и его современность. В то время как история драматургии охватывает не сколько тысячелетий, история кино насчитывает пятьдесят лет. Но это было насыщенное пятидесятилетие. Кино возникло и развивалось в период с

ЗИ'СОВ.

Оно стало всемирным искусством (или разг опиумом, средством общения – называйте как в век мировых конфликтов.

Быстрый беспорядочный рост кино, не так поддается исследованию и объяснению. Кино – ная промышленность, включающая в себя высо] зированное производство и систему проката и п ватывающую весь земной шар.

Взаимосвязь искусства с коммерцией отню, ляется порождением XX века. У Микельандж много неприятных столкновений с папой К из-за оплаты его работы в Сикстинской капелл' зиция и содержание романов Диккенса во мно; делялись тем, что они печатались отдельными е ными выпусками. Однако борьба художника і за хлеб насущный совсем не походит на сов(промышленный процесс, который поглощает художника и подгоняет его творчество под м стандарт.

Когда мы говорим о теории и практике Киносценария, мы говорим б творческой деятельности деловых организаций. Мы не можем изучить духовный облик писателя, не изучив также «духовный облик» кинокорпораций, и те силы, которые влияют на их «мышление»: погоню за прибылью, стоимость производства, наличие патентов и изобретений, требования публики, пропагандистские цели хозяев компаний.

Кино – это одновременно и искусство и промышленность. Оно является также единственной в своем роде социальной силой, несущей культуру миллионам людей, предлагая им свое толкование жизни, которое влияет на их убеждения, привычки и отношения к миру. Многим вдумчивым исследователям фильм представляется средством, по крайней мере потенциальным, расширения человеческого кругозора, стимулирующим творческий дух.

Историю кино необходимо рассматривать как тройной процесс, сплетение экономического, художественного и социального развития. Мы постараемся проследить этот процесс в том виде, в каком он происходил в Соединенных Штатах, касаясь европейского кино лишь в той мере, в какой оно влияло на американское.

Назвать 1898 год годом рождения американского кино можно только условно. Трудно проследить возникновение этого вида искусства. Множество людей как в Европе, так и в Соединенных Штатах внесли свою лепту в различные изобретения, сделавшие возможными съемку и .проекцию кинофильмов. Имеющиеся доказательства опровергают широко распространенный миф о том, что Томас Альва Эдисон был главным или единственным изобретателем процесса. Судя по всему, Эдисон всего лишь использовал и сделал коммерчески выгодными изобретения других. Имена некоторых из этих ранних изобретателей заслуживают упоминания.

Во Франции в 1877 году Эмиль Рейно запатентовал аппарат, названный праксиноскопом. Он демонстрировал ряд изображений, проецируемых зеркалами на вращающийся барабан. Изобретателем пленки можно, пожалуй, считать американца Ганнибала Уиллистоуна 'Гудвина, который в 1887 году запатентовал нитроцеллюлозный со-
став

1 После многих лет тяжбы приоритет изобретения Гудвина был признан в 1914 году, и компания Истмен Кодак уплатила его наследникам пять миллионов долларов.

402

И 1889 году француз Этьен Жюль Маре усовершенствовал съемочный аппарат, в котором использовалась пленка. Англичанин Уильям Фриз-Грин почти в то же время сконструировал практичную кинокамеру, а также изобрел цветной процесс. Не сумев добиться признания, Фриз-Грин был в 1891 году заключен в долговую тюрьму. Одновременно ряд изобретателей независимо друг от друга работал над проблемой проецирования изображения. В 1892 году Рейно показал в парижском музее Гревэн свои «светящиеся пантомимы». В следующем году Эдвард Мэйбридж продемонстрировал на Всемирной выставке в Чикаго аппарат под названием «зоопракси-скоп». Метод проецирования движущегося изображения на экране в основном был разработан Томасом Арматом, а Вудвилль Латам изобрел знаменитую «петлю Латама», давшую возможность показывать фильмы большей длины.

По замечанию Роджера Вэрлинггейма, особый дар Эдисона заключался в способности изыскивать «каждый клочок материала, который требовался ему для организации промышленного предприятия, приносящего доход» '.

Приспособив и улучшив различные более ранние изобретения, Эдисон приобрел патенты Латама и заключил соглашение с Арматом об использовании его системы проекции. 23 апреля 1895 года изобретение, приписываемое Эдисону и открывшее

новую эпоху, произвело сенсацию, когда изображения в натуральную величину были показаны на экране в мюзик-холле «Костер энд Байал» в Нью-Йорке. В некотором смысле история происхождения кино символизирует его последующее развитие. Истинные открыватели новых путей и творцы подчас полузабыты; труд всей их жизни появляется под маркой ловкого антрепренера, который использовал их работы и дал свое имя коллективному достижению. Первые фильмы представляли собой отрывки и фрагменты, которые должны были убедить недоверчивого зрителя в том, что жизнь и природу действительно удаётся 1 Engines of Democracy, Invention and Society "Mature America", New York and London, 1930. Упомянутые в книге факты в основном взяты из работы Бэрлингейма.

403

Ся Воспроизвести В дйижении. Мы можем с полным основанием принять за год появления кино 1898 год, когда короткая целлулоидная лента начала приобретать примитивное подобие композиции, повествовать о чем-то и нести свою собственную тему.

В целях краткого и по необходимости схематичного обзора мы можем разделить полувековую историю кинофильма на семь периодов. Надо надеяться, что эти периоды не схожи с шекспировскими семью возрастами человека, завершающими цикл от младенчества до «второго детства и полного забвения». Все эти пятьдесят лет можно скорее рассматривать как юность киноискусства, которое только сейчас приближается к зрелости.

Названия глав раскрывают сущность этих семи периодов: 1) эра пятицентового кинематографа, 1898 – 1908 гг.; 2) возникновение Голливуда и европейские влияния, 1908–1914 гг.; 3) война и достижение Америкой господства на мировом рынке, 1914–1919 гг.; 4) период бума и появление кинотеатра на главной улице каждого американского городка, 1919–1928 гг.; 5) развитие звукового кино, 1928–1936 гг.; 6) все более широкое признание социальных функций кино до и во время второй мировой войны, 1936–1945 гг.; 7) послевоенный кризис, 1945–? гг.

Глава первая НИКЕЛЬ-ОДЕОН
(1898–1908)

Довольно любопытно, что название, данное древними греками крытым театрам, в которых проводились состязания певцов и музыкантов, соединилось с разговорным обозначением пятицентовой монеты и стало названием кинотеатров, появившихся в американских городах в последние годы XIX века. Публику, случайно заходившую туда, мало интересовали классические предания. Но тем не менее они входили, чтобы присутствовать при ритуале, которому суждено было стать гораздо более массовым искусством, чем общественные празднества Древней Греции.

В этих узких унылых залах в 1898 году показывался фильм «Уничтожим испанское знамя». Он был создан

404

Дж. Стюартом Блэктоном в студии размером десять на двенадцать футов. Реквизит исчерпывался флагштоком и двумя восемнадцатидюймовыми флагами. Блэктон лично срывал с древка испанский флаг и развешивал американский. Вот как он сам описывает это событие: «Это был наш первый драматический фильм, и просто удивительно, какое впечатление он производил. Публика просто сходила с ума»

Расплывчатое и мигающее изображение на экране пробудило страсти, которые, вероятно, удивили и даже напугали его создателей. Ученые, стремившиеся улучшить несовершенный аппарат, и не подозревали о его чудодейственной власти. Они не знали, что изобретают искусство. Эпизод с флагом заключал в себе то, что Аристотель называл «перипетией». Это было переменной судьбы в самом классическом смысле. Это простое действие содержало в себе лаконичность и масштабность.

Символическое столкновение сил имело личное и общественное значение для зрителей, взбудораженных военной пропагандой, следивших за газетными заголовками в ожидании сообщений с Кубы и Филиппин.

Американские кинопостановщики еще не были подготовлены к тому, чтобы в своей творческой изобретательности пойти дальше сопоставления двух флагов. Первые шаги в оформлении жанра кино были сделаны во Франции и в Англии. Даже на этой ранней ступени мы видим, что разница в темпе художественного развития Европы и Соединенных Штатов объясняется экономическими причинами. Начало демонстрации фильмов во Франции и других странах Европы было связано с

уличными ярмарками и гуляньями, где зрителей можно было собрать в дешевых, наскоро сколоченных балаганах. Фильмы демонстрировались также в кафе. Американский метод демонстрации фильмов в складах, превращенных в никель-одеоны, требовал больших затрат и приводил к тому, что их устраивали только в густонаселенных районах городов, где можно было надеяться на бесперебойный приток зрителей.

Как только фильм вышел за пределы простейшего изображения действия, он потребовал формы. Даже ко-

1 Lewis Jacobs. The Rise of the American Film, New York, 1939.

405

роткая смена изображений требовала определенной организации; она должна была о чем-то рассказывать или что-то доказывать. Форму нельзя создать из ничего — даже из куска целлулоида. Специфика кино не могла быть изобретена в один присест, а поэтому приходилось заимствовать из других видов искусства способы выражения, с которыми кинозритель был уже до некоторой степени знаком. В Америке фильм первоначально трактовался как фактический отчет о реальном событии. Во Франции первоначально очень сильно было влияние живописи и театра; первое шло через модные литографии и календари, а второе через мюзик-холл и водевиль. В Англии же первые кинофильмы были созданы людьми, в основном интересовавшимися возможностями съёмочной камеры и имевшими обширный опыт в области портретной фотографии. Это различие в первоначальном подходе оказало длительное воздействие на характер киноискусства по мере его развития в этих странах.

Экономические условия, в которых работали первые деятели кино, давали им сравнительную свободу, компенсировавшую отсутствие средств и оборудования. В 1898 году к Жоржу Мельесу, чье главенство в области французского кино было уже общепризнано, обратился некий изобретатель, предложивший ему крупную сумму для расширения его дела. Но Мельес, художник-антрепренер, влюбленный в свои опыты, хотел проводить их только собственными руками. Он не смог ни понять, ни принять предложения войти в корпорацию и разделить управление с людьми, предоставляющими капитал. Тогда деньги были предложены более практичному и менее увлекающемуся постановщику — Шарлю Патэ, и он создал товарищество с капиталом в 2 600 000 франков '.

Уже в начале нового столетия наметился тот путь, по которому суждено было идти этим двум людям. Патэ создал предприятие, которое со временем должно было приносить огромные прибыли. Но творческое главенство 'Maurice Bardeche and Robert Brasilach, The History of Motion Pictures, translated by Iris Barry, New York, 1938. Книга ценная, но не надо забывать, что Бразиллак был расстрелян в 1945 году как предатель своей страны и коллаборационист.

406

оставалось за Мельесом, смелые эксперименты которого явились основой тех доходов, которые суждено было получать Патэ.

Мельес, пришедший в кино из парижских мюзик-холлов, где он работал декоратором и иллюзионистом, трактовал фильм как последовательный ряд картин. Он говорил, что его метод заключается в «искусстве располагать сцены». Каждому визуальному изображению он старался придать такую композицию, которая восхищала бы, поражала или удивляла зрителя. Он вскоре обнаружил, что кинокамера располагает необычайными возможностями для создания трюков и иллюзий. Говорят, что тайну перехода одного изображения в другое он обнаружил случайно во время съемки парижской улицы. Пленку заело, он поправил ее и продолжал съемку. Когда он проявил фильм, то обнаружил, что омнибус превратился в катафалк '.

Из этого случайного превращения Мельес вывел принцип, который определил все его дальнейшие художественные искания. С неутомимой изобретательностью он исследовал возможности фотографического контраста и изменения. Ведь если омнибус мог превратиться в катафалк, то человек мог превратиться в животное, дьявол в священника, а хижина во дворец. Люди могли исчезать и появляться словно по волшебству: Опыты со сменой изображения привели к изучению самой камеры. Мельес обнаружил, что она обладает неисчерпаемыми возможностями. Снимая одно изображение на другое, он изобрел двойную экспозицию. Останавливая кадр, он превращал движение в застывшую неподвижность. Располагая изображения в ином порядке, он добивался иллюзии движения

неодушевленных предметов. Меняя скорость съемки, он добивался любопытных эффектов: то ошеломляющей стремительности движения, то недостижимой в жизни размеренной плавности.

Наиболее плодотворный период работы Мельеса начинается в 1900 году, когда он создает фильм «Золушка», в котором крысы превращаются в лакеев, а тыкva в карету. Фильм, состоящий из двадцати «движущихся картин»², стал международной сенсацией. Он был на-

1 Jacobs, op. cit.

2 Составленный Мельесом план фильма приводится Джекоб-сом.

407

столько популярен в Соединенных Штатах, что предприимчивые американские дельцы украли его, сконтраптировали и стали продавать как собственную продукцию.

Следом за «Золушкой» Мельес создал еще ряд подобных же волшебных сказок. В 1902 году в фильме «Путешествие на Луну» была показана группа ученых, отправляющихся в пушечном снаряде на Луну, исследующих лунное царство и возвращающихся на Землю. Влияние Жюль Верна сказывается и в фильмах «В глубине моря» и «Путешествие в невозможное». Мельес создавал также сокращенные и чрезвычайно наивные экранизации классического наследия – «Робинзон Крузо», «Путешествие Гулливера» и даже «Фауст в аду», предвосхищая позднейшее использование литературных произведений. Несмотря на находчивость и богатое воображение Мельеса, его фильмы представляли собой ряд статичных картин.

Первую попытку создать фильмы с непрерывно развивающимся сюжетом мы находим в работе группы английских фотографов, известной под именем брайтон-ской школы, потому что они снимали свои фильмы на этом морском курорте (с 1900 по 1905 г.). Дж. А. Смит, бывший фотограф-портретист, подходил к кинофильму на основе своего прежнего опыта. Он помещал камеру 'как можно ближе к актеру, чтобы уловить детали выражения его лица. Жорж Садуль указывает, что ничего особо оригинального в крупном плане нет: «Операторы ранних кинофильмов, естественно, следовали традиции фотографов, которые, в свою очередь подражая устоявшейся традиции художников, создавали крупные планы с момента возникновения фотопортретов» '. Во французских фильмах того времени мы находим «крупную голову» (grosse tete), когда лицо актера заполняет весь экран. Заслуга Смита и его коллег в Брайтоне заключается в открытии взаимодействия крупного и общего планов. Такая смена планов была для Мельеса невозможна, так как она разрушала композицию «картины», выделяя отдельное лицо. Смит пользовался крупным планом не только для изучения образа, но и для развития сюжета. Объектив камеры фиксировал изменения в

1 "Early Film Production in England" ("Hollywood Quarterly", April 1946, Berkley and Los Angeles).

408

выражении лица – реакцию актера на происходящие перед ним события. Камера могла занимать обратное положение. Заглянув в глаза персонажа, она могла затем стать этими глазами, разделяя его страх или удивление. Его реакция на окружающую обстановку, па ошеломляющие или пугающие события, в которые он был вовлечен и как зритель и как участник, придавала происходящему значение и направленность. Человек, показанный крупным планом,, должен отвечать на вызов, избегать опасности, выдерживать насмешки, получать увечил или гибнуть.

В фильме «Злоключение Мери Джен», созданном в 1901 –1902 годах, Смит чередовал крупный план с общим. Мы видим выражение лица Мери Джен, когда она пытается разжечь огонь в плите. Затем общий план – она льет в плиту бензин; происходит взрыв, и ее вы брасывает через трубу. После этого мы видим кладбище, где старая дама, ссылаясь на гибель Мери Джен поучает группу служанок. Тут появляется призрак Мери Джен, и все разбегаются.

Фильм является довольно неуклюжим сочетанием рассказа о судьбе человека с элементами волшебства и фантазии, заимствованными у Мельеса. Судьба герои ни оказывается столь злополучной, что для дальнейше го развития ее образа приходится воспользоваться ее при зраком.

Английским постановщикам оставалось открыть та кой род «неосторожности», который создавал бы воз можность кинематографического развития образа. Классическая формула «погони и ареста» или «погони и спасения» возникли в Англии еще в 1901 году. Элементарное изображение погони .в таких английских филь

мах, как «Держи вора!» и «Дерзкое ограбление сред: бела дня», подготовило почву для американского фильма Эдвина Портера «Большое ограбление поезда», выпущенного в 1903 году и знаменовавшего собой начало новой эры. «Большое ограбление поезда» композиционно более сложно, чем все предыдущие фильмы. В нем имеется не сколько линий развития действия: захват поезда, бегство бандитов, телеграфист, освобождающийся от веревки и вызывающий помощь, преследование и поимка

4С

преступников. Драка на движущемся паровозе между машинистом, кочегаром и грабителями объединяет суматоху погони с прямым конфликтом воли, выраженным в простейшей физической форме. Люди борются за свою жизнь на непрерывно меняющемся фоне; мчащийся по рельсам поезд является активным драматическим фактором, играющим решающую роль в нарастании напряжения и в кризисе. Портер еще не сумел персонализировать действие в форме крупных планов. Оно все передавалось лишь общими планами, кадры соответствовали сценической площадке в театре. Но тем не менее он закончил свой фильм крупным планом главаря бандитов, стреляющего из револьвера прямо в зрителей. Этот эпизод называли дешевой погоней за сенсацией. Джекобе говорит, «что он прилеплен к фильму с единственной целью ошеломить зрителя»¹. Каковы бы ни были побуждения Портера, этот эпизод говорит о его инстинктивном убеждении, что действие должно быть более единым и ему необходимо придать более определенный смысл. Конечно, заставить бандита стрелять в публику – это чрезвычайно примитивный способ достижения подобного результата, но он-таки заставляет зрителя в большей степени примысливать себя к происходящему. Главарь шайки – это прототип бесчеловечного героя современных гангстерских фильмов. Эпизод несет в себе определенную концепцию, идею. Не лишено логики предположение постановщиков, что он мог быть использован «и для начала и для конца фильма»².

Портер, вероятно, не задумывался над проблемой основной мысли или основного действия, которых он коснулся, используя внезапный крупный план в фильме «Большое ограбление поезда». Но в 1905 году он создал два фильма, обладающих четко выраженным тематическим единством. В фильме «Бывший каторжник» богат отказывается дать работу бывшему заключенному. Здесь конфликт воли переходит из физической плоскости в борьбу, включающую в себя социальные и психологические элементы. Эта тема требует резких зри-

1 "Early Film Production in England" ("Hollywood Quarterly", April 1946, Berkley and Los Angeles).

2 Цитировано Джекобом по "Scenario in Edison Company Catalogue", 1904.

410

тельных контрастов, служащих уже не для возбуждения интереса или удивления зрителей, а для выражения конфликта. Показ нищеты в доме бедняка чередуется с показом роскоши. Похожая тема разработана в фильме «Клептоманка». Богатую женщину арестовывают за кражу в магазине. Затем мы видим, как арестовывают бедную женщину, крадущую булку. Богатую kleптоманку отпускают, а бедную женщину сажают в тюрьму. И снова для символической передачи основной мысли Портер примитивно, но с простой убедительностью использует крупный план. Мы видим Правосудие с повязкой на глазах и с весами, на чашах которых лежат оулка и мешок с золотом. Золото перевешивает. При движении весов повязка спадает, и тогда мы видим, что у Правосудия всего один глаз, устремленный на золото.

Работы Портера явились итогом и завершением десятилетия открытий. Это было десятилетие активного экспериментирования и богатых результатов. Были открыты многие основные элементы специфики кино. Использование переходов и крупных планов привело к изображению отдельных персонажей в момент опасности или удивления. Оказалось, что быстрое движение и бурная деятельность более действенны, когда крупные планы дают зрителю возможность разделять чувства самих участников действия. Но острота ощущений, вызванная крупным планом ужаса или удивления, была мимолетна; для постоянного поддержания связи со зрителем необходимо было придать действию тематическое единство.

Социальная тематика фильмов Портера характерна для того периода. Первые кинофильмы выражали точку зрения своей публики. Люди, посещавшие никель-одеоны, принадлежали к городской бедноте – к безработным, к заводским и фабричным рабочим. Во многих фильмах обличались монополии, неправильное

использование богатств и защищались права трудящихся. Поставленный в 1908 году фильм Зелига «Сила рабочего класса» показывал рабочих большого завода, одерживающих победу в забастовке.

Интересы зрителей не совпадали с интересами дельцов, которые начинали вкладывать свои капиталы в производство и прокат фильмов. Эти дельцы стремились к упорядочению кинопромышленности и к завоеванию

411

более платежеспособного зрителя. Эпоха никель-одеонов подходила к концу. Десятицентовый кинематограф по виду и по методу ведения дела не многим отличался от своего предшественника. И все же изменение в цене повело за собой изменения в организации промышленности. Лишние пять центов из кармана каждого посетителя означали миллионы для хозяев кинематографов. Для обеспечения и роста этих миллионов необходим был более строгий контроль над производством.

В 1907 году во Франции возникла новая система проката. Патэ перестал продавать фильмы и открыл по всей Франции прокатные конторы. У Мельеса не было капитала для организации проката. Он сосредоточил все свои усилия на творческой работе и по-прежнему продавал свою продукцию. Он следовал логике независимого антрепренера, придерживаясь курса, взятого им однажды, когда он отказался от капитала, который повлек бы за собой контроль над его делом. Это была безнадежная битва. Через двадцать лет величайший кинодеятель первого десятилетия нашего века продавал газеты на улицах Парижа. «Французский Кинематографический синдикат», который он основал в 1897 году и президентом которого был на протяжении десяти лет, устроил его в приют для престарелых актеров, где он и умер в 1938 году.

Судьба Мельеса в какой-то мере символизирует всю историю кино: независимый художник закладывает необходимые основы для промышленного процесса, который питается его талантом и зачастую уничтожает его.

Глава вторая ВАЙН-СТРИТ И ЕВРОПА
(1908–1914)

Вторая фаза развития американского кино определяется концентрацией производства в Голливуде. Голливуд с момента своего возникновения представляет собой крайне сложное социальное явление. Противоречивые элементы кинообщества – внешний блеск, коррупция, жажда наживы, творческая принципиальность, социальное сознание – все это неотъемлемо от тех

412

СИЛ, борьба которых определила эволюцию американского кино.

Эти силы начали выкристаллизовываться в 1908 году. В то время в Соединенных Штатах было от пятидесяти до ста компаний, занятых производством, импортом или продажей фильмов. Основные производственные патенты, полученные от Томаса Альвы Эдисона, легально находились в руках трех компаний – «Эдисон», «Вайтаграф» и «Байограф». Но в те времена сравнительно небольшого капиталовложения было достаточно, чтобы поставить фильм. И еще дешевле стоило сделать краденую копию с фильма, созданного другим. Кинопромышленность приносила огромные доходы, была неорганизована и хаотична.

Десять ведущих компаний решили стабилизировать положение, сконцентрировав экономический контроль в своих руках. 1 января 1909 года было объявлено о создании Компании кинопатентов (Motion Picture Patents Company). В нее вошло семь американских фирм: «Эдисон», «Байограф», «Вайтаграф», «Эссеней», «Зеллиг», «Любин» и «Калем», два французских продюсера – Мельес и Патэ и крупнейшая импортирующая и прокатная фирма «Джордж Клейн». Компания кинопатентов не имела собственности, кроме закрепленных за ней шестнадцати основных патентов.

Эдисону отчислялся определенный гонорар, а остальные члены получили монопольное право производства фильмов. Их монополия была закреплена благодаря соглашению с компанией Истмен Кодак о том, что пленка будет предоставляться только правомочным членам объединения.

Компания кинопатентов намеревалась контролировать демонстрацию фильмов. Члены компании должны были предоставлять в прокат фильмы только тем владельцам кинематографов, которые имели у себя лицензированные проекционные аппараты и покупали фильмы по определенным расценкам исключительно у членов этого треста. За этот непрошенный контроль кинематографы должны были еще платить два доллара в неделю.

Более десяти тысяч владельцев кинотеатров были вынуждены пойти на соглашение с трестом. Но кинопрокатные компании и независимые продюсеры начали борьбу с трестом. Среди руководителей этой борьбы

413

были Карл Лэммл и Уильям Фокс. Они занимались прокатом и демонстрацией, но теперь взялись и за производство фильмов, чтобы иметь картины, не выплачивая дани монополии.

Конфликт перешел в настоящую войну. Количество исков росло не по дням, а по часам, и, чтобы обеспечить выполнение судебных решений, трест начал нанимать частных сыщиков, которые врываются в студии в поисках улик, конфисковывали оборудование и разбивали камеры. Независимые нанимали вооруженную охрану. Военные действия распространились и на кинотеатры – в зрительные залы подбрасывались бомбы, устраивались погромы. Ставка была огромна: доходы от кинопромышленности вырастали ежегодно на двадцать пять миллионов долларов¹. Одним из самых красочных эпизодов в войне против треста было похищение Мэри Пикфорд Карлом Лэммл-лом. Когда Лэммл уговорил Мэри Пикфорд сниматься в фильме Томаса Инса, ему пришлось, опасаясь сыщиков и судебных приставов, увезти ее на Кубу. Ее мать последовала за ними на пароходе, специально зафрахтованном компанией кинопатентов, но Куба была вне американской юрисдикции, и съемки продолжались.

В результате этой борьбы в Южной Калифорнии возникла американская киностолица. Взбунтовавшиеся «независимые» отправились на другой конец континента, чтобы избавиться от помех. На Западе Компании кинопатентов не так-то легко было организовать судебное или внесудебное преследование, а в случае неприятностей актеры и оборудование могли быть переправлены через границу в Мексику. Как ни странно, но перемена обстановки высвободила художественную энергию, которая во многом черпала свое вдохновение у более зрелой кинокультуры Европы. Правда, в 1913 году слова «Европа» и «культура» плохо вязались с безвестной деревушкой Голливуд вблизи Лос-Анжелеса, которая превращалась в бешено растущий киногород, где повсюду торчали импровизированные декорации и разыгрывались бурные немые сцены. Большинство людей, создавших фильмы в Голливуде, обладали весьма небольшими

¹Benjamin D. Hampton, A History of the Movies, New York, 1931.

414

Художественными познаниями и не имели специального образования. Их творческий опыт был ограничен краткой карьерой в кино или какой-либо работой в театре. У кино пока еще не было своих прославленных и признанных талантов. Однако борьба против треста заставила Голливуд расширить круг своих художественных горизонтов. Компания кинопатентов, не интересуясь непереносимыми возможностями и новыми рынками, намеревалась по-прежнему ограничиваться созданием одночастных фильмов. Эти фильмы были дешевы и доходны. Монополия считала нецелесообразным рисковать большими суммами для создания более длинных или более сложных картин, которые могли бы к тому же оттолкнуть публику от уже существующих фильмов.

В Европе наблюдался значительный рост капиталовложений в кинопромышленность. Но финансовые интересы там не были достаточно значительными для организации широкого экспорта или попыток создания монополии, подобной той, за которую шла борьба в США. Конкуренция на европейском рынке вызвала увеличение длины фильма и использование более разнообразных и дорогих декораций, что в свою очередь требовало поисков более сложных тем и интересных сюжетов. Наиболее заметно кино развивалось в Скандинавии, Франции и Италии. Английское кино не делало никаких успехов, и ранние достижения брайтонской школы были забыты. Первые датские фильмы были замечательны своим реализмом и богатым социальным содержанием. Они занимали доминирующее положение на немецком рынке и оказали некоторое влияние на Соединенные Штаты. Но решающее изменение методов американской кинематографии, происшедшее между 1908 и 1914 годами, надо в основном приписать влиянию «художественных фильмов», которые возникли в Италии и Франции.

В 1909 году итальянская компания Амброзио поставила исторический фильм «Нерон». Во Франции монополии Патэ угрожала новая фирма – «Фильм д'Ар», поставившая фильм «Убийство герцога Гиза» по сценарию академика Анри Лаведана, с участием актеров «Комеди Франсэз». Это начинание имело такой успех, что Патэ стал выпускать «Художественную серию Патэ». Самая

сильная конкурирующая компания – Гомон – основала «Эстетический фильм». Художественный фильм по своей форме был в основном театрален. Постановщики обращались к театру потому, что он давал им готовые композиционные формы, которых они пока еще не нашли для кино. «Большое ограбление поезда» и другие американские фильмы демонстрировались в Европе и вызвали ряд подражаний. Но как ни популярны были американские фильмы, они не намечали пути к постоянному росту, который удовлетворял бы запросы городского зрителя, избалованного театром, оперой и всякого рода зрелищами. С самого начала французское кино черпало свое вдохновение в театре. Художественный фильм следовал традициям Мельеса; его водевильные картины превратились в вереницу роскошных декораций, служащих рамкой действию, целиком перенесенному из театра. Во Франции экранизировалось классическое искусство «Комеди Франсэз». В Италии образцами в основном были опера и пышные празднества. Этим объясняется больший размах итальянских картин и их более серьезное и длительное влияние. Французский «художественный фильм» оказал подлинную услугу мировому кино тем, что с ним на экран пришли произведения драматической литературы и знаменитые актеры. Но, кроме того, он доказал, что театральные методы не откроют секрета кинематографической формы: «Когда Муне-Сюлли снимался в фильме «Эдип», он отказался опустить хотя бы единое слово из огромных монологов, и на экране он в гробовом молчании гримасничал и жестикулировал на фоне пейзажа из папье-маше, не сознавая, что превращается в карикатуру и что весь его талант ничего не стоит, если он не желает подчиниться требованиям иного искусства»¹. Игра Сары Бернар в фильме «Королева Елизавета» (1912) была нелепа из-за преувеличенных жестов и безмолвной декламации. Можно даже сказать, что ее игра была по-своему великолепна благодаря неуместной страстности, которая производила жалкое и комическое впечатление. Никто еще не оценил, чем Чаплин обязан

1 Bardeche and Brassilach, op. cit.

Саре Бернар. Камера утрировала и шарживала жесты, которые на сцене были эмоционально значительными. Гений Чаплина открыл, что этот шарж был ключом к особым возможностям и к правдивости кино. Камера могла 'издеваться и в то же время отчетливо показывать искренность и отчаяние жестикулирующего человека, тщетно пытающегося обрести достоинство, которого она безжалостно его лишала. Один из главных участников борьбы против Компании кинопатентов, Адольф Цукор, привез «Королеву Елизавету» в Соединенные Штаты. Картина была хорошо принята публикой, которой уже приелась диета из одночастных фильмов и которая изголодалась по более существенной пище. Осмысленность и большая одухотворенность исполнения перевешивали недостатки фильма. Успех «Королевы Елизаветы» в Америке привел к созданию ряда независимых кинокомпаний, которые набирали актеров из театра, привлекая публику знаменитостями сцены. Самую важную из этих компаний организовали Джесс Ласки, Сэмюэль Голдфиш и Сесиль Де Милль. Ласки был водевильным антрепренером. Де Милль работал у Беласко в качестве режиссера и драматурга. Сообщество арендовало маленькую гостиницу и сарай на углу бульвара Сансет и улицы Гауер в Голливуде и начало съемку фильма под режиссурой Де Милля по материалам одной из имевших успех постановок Беласко – «Муж индианки». Это предприятие привело в американскую кинопромышленность людей, которым суждено было сыграть значительную роль в экономическом росте Голливуда. Но еще важнее было то, что оно положило начало «театрализации» американского фильма. В Голливуде, как и в Европе, новое искусство обратилось к театру, чтобы заложить фундамент для построения киносюжета. Американская сцена, не обремененная классическим наследием «Комеди Франсэз», могла предложить темы и методы, способствующие расширению и улучшению построения фильма. Фильм «Муж индианки» требовал красочной обстановки дикого Запада. Противоречие между кастовыми предрассудками аристократа-англичанина и его любовью к индианке, на которой он женится, едва ли можно назвать глубоким социальным конфлик-

том. Однако оно заключало в себе ту силу, то ощущение конфликта и кульминации, которых не хватало тогда кино.

Сценический опыт Де Милля помог ему отказаться от простых фотографических методов, которые были тогда в моде, и начать эксперименты с более

эффектными мизансценами, движениями и освещением. По его словам, он был первым режиссером, использовавшим свет и тень для выражения настроения, освещая одну сторону кадра и оставляя другую в темноте. С той склонностью к саморекламе, которая отличала всю его дальнейшую карьеру, Де Милль описал свою работу как «первый фильм, освещенный в манере Рембрандта». Однако если кто-либо из голливудских режиссеров и мог претендовать на рембрандтовскую манеру, то только Дэвид Уорк Гриффит. Тогда как учителем Де Милля был Беласко, творчество Гриффита с самого начала находилось под сильным влиянием живописи и литературы. Гриффит родился в бедной семье, в штате Кентукки. Он начал работать очень рано, был приказчиком, коммивояжером, актером, сезонным рабочим и не смог получить настоящего образования. Но он, по-видимому, обладал тем типично американским наивным, сентиментальным неутолимимым стремлением к культуре, которое отражает ощущение неполноправного члена общества, считающего, что он тоже имеет неотъемлемое право на знания и красоту. Он хотел стать писателем. Для того чтобы заработать деньги, которые дали бы ему возможность писать, он начал в 1908 году сниматься в фильмах и вскоре стал режиссером.

В 1909 году Гриффит ставит фильм «Пиппа проходит». Экранизация поэмы Броунинга потребовала использования в качестве органического элемента фильма света для передачи настроения и движения времени. Постепенное озарение темной комнаты Пиппы, когда лучи восходящего солнца начинают скользить по стене, знаменовало начало длительных исканий Гриффита в области уникальных повествовательных возможностей движущегося фотографического изображения»2. 'Rudolph Arnheim, Film, London, 1933. 2 M r s. D. W. Griffith, When the Movies were Young, New York, 1925.

418

Гриффит работал в фирме «Байограф», входившей в Компанию кинопатентов, но с 1910 года он начал увозить своих актеров на зиму в Калифорнию. Такая переброска давала ему большую режиссерскую свободу и новую натуру. В фильме «Нити судьбы» он использовал миссию Сан Габриэль не как декорацию в обычном «театральном» смысле слова, а так, что эти кадры передавали атмосферу старинного здания и являлись динамичной частью сюжета. Экспериментируя со светом и фоном, Гриффит одновременно искал интересные темы. Зачастую за небольшие деньги «кидеи» покупались у писателей, а эпизоды или ситуации брались, обычно без указания источника, из классики или популярных современных романов. Тогда еще не существовало кинематографической культуры, которая могла бы дать основу для специально написанного сценария, предшествующего постановке и определяющего ее. Гриффит, как и другие режиссеры, полагался на импровизацию, поскольку больше полагаться было не на что. И все же необходимые были замыслы, которые придавали бы сюжетам связь и смысл. Поскольку основную массу кинозрителей по-прежнему составляли представители низших классов, оставалась и тенденция сочувственно трактовать темы социального протеста и конфликта. Рост рабочего движения и оживление прогрессивных сил, предшествовавшие избранию Вильсона в 1912 году, объясняют популярность таких фильмов, как «Яичный трест» (1910), разоблачивший спекулянтов продуктами, «Скэб Тим Мэхони» (1911), показывающий нравственное падение члена профсоюза, предавшего своих товарищей по работе, «Локаут» (1911), сочувственно показывавший рабочих. Еще большим успехом пользовалась экранизация романа Элтона Синклера «Джунгли», появившаяся в 1914 году'. На творчество Гриффита всегда оказывала влияние господствовавшая социальная идеология. В фильме Гриффита «Пшеничная афера», поставленном в 1909 году, явно проступает влияние романов Фрэнка Норриса. Кульминация фильма взята непосредственно из «Спру-

1 Phi lip Sterling, L Channel for Democratic Thought, Films, New York, Spring, 1940.

419

та»: спекулянт пшеницей гибнет в потоке зерна, которое он отнял у голодающего народа.

В области техники и сюжетосложения Гриффит постепенно нащупывал основные элементы языка кино. Он был в Калифорнии, когда 21 апреля 1913 года в нью-йоркском театре «Астор» начал демонстрироваться фильм «Камо грядеши?».

Впоследствии, отвечая критикам, высказавшим предположение, что итальянская постановка имела решающее значение для его художественного развития, Гриффит утверждал, что никогда не видел фильма и, следовательно, не мог подпасть под его влияние. Тем не менее, признавал это Гриффит или нет (вряд ли он мог совсем этого не сознавать), фильм «Камо грядеши?» революционизировал американское кино и таким образом создал условия для изменения направления творчества Гриффита.

Структурное значение фильма «Камо грядеши?» лежит скорее в размерах фильма, чем в его технике. Он не порывает с традицией «художественных фильмов», но расширяет действие и выносит его далеко за пределы оперы и бурлеска, включая в него бурные массовые сцены, битвы, горящие города.

Экономический результат демонстрации «Камо грядеши?» сказался гораздо быстрее, чем его культурное влияние. Несмотря на то, что билеты стоили полтора доллара, фильм привлекал толпы зрителей, нанеся тем самым решительный удар Компании кинопатентов. Трест, созданный в конце эры никель-одеонов, не был приспособлен для того, чтобы бороться с конкуренцией зарождающегося полнометражного фильма.

Адольф Цукор и Джесс Ласки уже получали прибыли от независимого производства многочисленных фильмов. Теперь они объединились с владельцем многих театров на Западе У. У. Ходжкинсоном и образовали «Парамаунт Пикчерс Корпорейшн», которая открыла свои конторы по всей стране и предлагала владельцам кинотеатров регулярное снабжение двумя пятичастными фильмами каждую неделю. С рождением Парамаунта кончилась война патентов, но оно явилось предзнаменованием новой и гораздо более всеобъемлющей концентрации экономической мощи.

Развитие полнометражного фильма, вызванное успехом «Камо грядеши?», дало Гриффиту те более широкие

420

возможности, которых он искал. Пока в Нью-Йорке восторгались итальянским фильмом, Гриффит тайно, с лихорадочной энергией работал на Западе в том же направлении. Но когда он вернулся в Нью-Йорк со своей гордой надеждой – четырехчастным фильмом «Юдифь из Ветилуи», – оказалось, что объем и величие «Камо грядеши?» затмили библейскую трагедию. Правление «Байографа» сделало ему выговор за неоправданно высокие расходы, он был смещен со своей независимой должности режиссера, и ему заявили, что он должен следить за постановками других режиссеров. Понимая, что он не сможет работать при таких ограничениях, Гриффит 31 декабря 1913 года дал объявление на целую полосу в газете «Нью-Йорк Драмэтик Миррор», в котором объявил, что разрывает свой контракт с фирмой «Байограф»¹.

Весной 1914 года Гриффит снял четыре короткометражных фильма с единственной целью скопить деньги на осуществление своей новой идеи. Когда грозовые тучи войны собрались над Европой, Гриффит увез в Голливуд группу актеров и начал работу над фильмом «Рождение нации».

Глава третья МИРОВОЙ РЫНОК

(1914-1919)

За время войны американская кинопромышленность достигла господствующего положения на мировом рынке. Экономические факторы, объяснявшие стремительный рост американской кинопродукции, вполне очевидны. Европейское кино переживало период застоя. Экспорт фильмов был только частью общего роста экономического влияния Соединенных Штатов, происходившего во время и после войны.

Однако нельзя объяснять художественный рост американского кино в течение первых двух лет европейской войны исключительно капиталовложениями и рынками.

Творчество Гриффита, Чаплина и других круп-

1 Объявление перепечатано у Джекобса, см. выше.

421

ных художников определялось обстоятельствами того времени. Мы уже говорили о социальных влияниях, наложивших отпечаток на раннее развитие фильма. В первые годы XX века наблюдалось мощное антивоенное движение за урезывание власти трестов, за прямые выборы в сенат, за искоренение коррупции в муниципалитетах, за права женщин, за охрану естественных ресурсов. Проснувшееся общественное сознание принесло триумф эре «Новой Свободы» Вильсона в 1912 году. Во время тех же выборов Юджин Виктор Дебс, баллотировавшийся от партии социалистов, собрал почти миллион голосов. Число членов Американской Федерации Труда выросло с 300000 в 1898 году до

2000000 в 1914 году. Нарастало мощное стачечное движение, и боевые доктрины Рабочего Интернационала пользовались поддержкой шахтеров, текстильщиков и сезонных рабочих.

Однако программа Вильсона в основном отражала все более радикальные настроения средней буржуазии, встревоженной непрерывно растущей концентрацией экономической власти в руках монополий, коррупцией политических деятелей, ростом рабочего движения, массовой нищетой среди изобилия. Знаменитые реалистические романы Теодора Драйзера, Элтона Синклера и Джека Лондона порождены этими настроениями, так же как и бунтарские передовые течения в искусстве и поэзии, как популярность прагматической философии Уильяма Джемса, как новое толкование американской истории школой экономических детерминистов. Известие о войне в Европе пришло как исполнение мрачного пророчества. Все знали, что война назревает, и все же никто не смел поверить, что катастрофа действительно разразится. Американцы успокаивали себя тем, что правительство Вильсона обязалось проводить политику мира. Но тем не менее в стране царил страх. «Новая Свобода» не принесла обещанной уверенности в будущем. Американская общественная мысль отражала неустойчивость внутреннего и международного положения.

Как же отразились эти настроения на растущем не по дням, а по часам предместье Лос-Анжелоса, которое стало центром американского кино? Создатели фильмов по большей части были пионерами нового ис-

422
куства, не имевшими опыта в творческой работе, с обремененными грузом традиций и условностей. Голл пуд отражал прогрессивные настроения эпохи с прямо линейной наивностью, в которой, так же как в примитивных съемках начального периода развития кино, отсутствовала какая бы то ни было утонченность. В кино не было ничего подобного интеллектуальному бунту, возникшему в театре. Оно складывалось как массовое искусство, непосредственно откликающееся на веяние времени.

Изменение в экономической организации, последовавшее за поражением Компании кинопатентов, даже Голливуду передышку от контроля деловых кругов, продолжавшуюся с 1914 по 1916 год. Во время этого переходного периода Гриффит и Чаплин стали замечательными мастерами искусства кино.

Краткая свобода Голливуда не была вызвана отсутствием интереса к кинопроизводству со стороны финансовых магнатов страны. Наоборот, Уолл-стрит как раз начинал осознавать важность кинопромышленности и искал пути установления контроля над ней. По** Гриффит и Чаплин совершенствовали свое искусство финансисты разрабатывали деловую сторону кино.

Борьба «независимых» против Компании кинопатентов не могла быть выиграна без значительной финансовой поддержки. Поддержав в свое время монополию, Уолл-стрит стал также поддерживать независимых, кто только выяснилось, что борьба стимулирует рост промышленности и ведет к большим прибылям. Компания «Мьюэл Фиби», созданная в 1912 году с целью выпуска «независимых» полнометражных фильмов, была основана Куном, Лебом и К°. Возникновение Парамонта знаменовало начало периода интенсивного финансирования кинопромышленности со стороны Уолл-стрита: промежуток между 1914 и 1916 годами в кинопромышленность вкладывали капиталы «Чэйз Нэшнл Бэнк «Дюпон», «Блер энд Компани» и «Америкэн Тобэкс компани».

Когда Гриффит начал работу над фильмом «Рождение нации», эти группы еще не успели приобрести решающего влияния в кинопромышленности. Голливуд был столь же далек от Уолл-стрита, как и от культуры восточного побережья. Гриффиту с большим трудом

удалось достать неслыханную сумму в 110000 долларов, которую он истратил на постановку фильма. Работал он как свободный художник, с самозабвенным пылом, как ранее Мельес.

Гриффит уже знал по собственному опыту и из примера итальянских постановок, что кино может говорить языком массовых сцен. Но итальянское кино достигло своей вершины в «Кабирии», законченной перед самым началом войны. Сценарий «Кабирии» был написан Габриэлем Д'Аннунцио, и образы, рожденные хаотической фантазией поэта, были скорее литературными, нежели фотогеничными. Он задумал серию гигантских картин, «искусственно построенных эпизодов» в таких масштабах, о которых Мельес не смел и мечтать. Гриффит не стремился к зрелищности ради нее самой; он хотел с помощью кинокамеры создать

повествование, в котором вся съемочная часть – массовые сцены, детализировка, крупные планы действующих лиц, агония и смех – составила бы художественное целое, достоверное изображение жизни. Единство, которого добивался Гриффит, требовало основной идеи, концепции, на которой можно было бы строить все произведение.

Огромность режиссерского замысла находилась в болезненном противоречии с интеллектуальным багажом, которым располагал Гриффит для его осуществления. Его культура, культура самоучки, была отрывочной, незрелой, газетной. Он любил поэзию, плохо отличая настоящие стихи от сентиментальных виршей. Его представление о прошлом Америки складывалось под влиянием предрассудков, воспринятых им в детские годы, проведенные в Кентукки. Его симпатии к Югу, унаследованные от отца, полковника армии конфедератов, отлично согласовывались с широко распространенными в американской литературе представлениями о «романтичном» Юге и «неполноценности» негров. Итальянские постановки черпали свой материал в романтизированной истории. Гриффит в поисках основной идеи, соединения личных страстей и великих событий, приводящих к единой кульминации, обратился к американской истории. Вполне логично, что поиски привели его к наиболее динамичному конфликту в развитии американского государства. И так же логично, что его руководством по истории явился третьесортный роман,

424

написанный в целях расистской пропаганды. Всякого образованного человека поражает в фильме «Рождение нации» его воинствующий антидемократический уклон, искажение периода, следующего за войной, апология разбойничьей деятельности ку-клукс-клана. Несомненно, Гриффит верил, что в «Человеке клана» Томаса Диксона правдиво показана история. Он был искренне удивлен пикетами и протестами, которыми была встречена демонстрация фильма. В Бостоне перед кинотеатром, где шел фильм, толпа, выражавшая возмущение, не расходилась в течение двадцати четырех часов. Подобные же выступления произошли и в других городах.

Протест, заявленный Национальной ассоциацией содействия прогрессу цветного населения, был поддержан многими видными общественными деятелями, в том числе ректором Гарвардского университета Чарлзом Эллиотом и Джейн Аддамс. Освальд Гаррисон Виллард охарактеризовал фильм как «сознательную попытку унижить десять миллионов американских граждан»¹.

Ни в одном другом фильме нет такого вопиющего противоречия между революционной техникой и реакционным содержанием. Теоретики и историки кино считали это противоречие случайностью, не замечая, насколько оно знаменательно для всего развития американского фильма. У Гриффита не было фундамента, на котором он мог бы возвести здание киноискусства. Он не был Драйзером, обогащающим традиции романа, или О'Нейлом, объединяющим свой новаторский опыт с наследием многовековой театральной культуры. Прямо из своей нищей юности он шагнул в область нового неизведанного искусства. С удивительной интуицией он понял его технические возможности. Эти возможности, как он вполне правильно понимал, требовали от него изображения подлинной реальности. Но он воспринимал эту реальность такой, какой ее ему представляли, подкрепляя собственные предрассудки предрассудками того времени.

Еще не различая ясно своего пути, но побуждаемый стремлением художника познать правду и честно рассказать о ней, Гриффит невольно оказался участником

1 Цитировано по книге: Jerry Ramsay e, A Million and One Nights, 2 vols, New York, 1926.

425

острого социального конфликта. Сбитый с толку нападками на его фильм, он не мог доказать своей правоты, но его задело за живое обвинение в художественной недобросовестности. Хотя Гриффит плохо знал историю, он испытал влияние прогрессивных движений того времени, его глубоко трогало бедственное положение неимущих и угнетение рабочих и возмущали известия о кровопролитии и разрушениях в Европе. Его личный опыт художника совпал с растущим осознанием современной ему реальности, социальных сил, которые переформировывали американскую жизнь и мысль.

Всю свою творческую энергию Гриффит вложил в фильм «Нетерпимость». В некотором смысле этот фильм был ответом на пикеты перед переполненными

кинотеатрами. Чтобы ответить этим суровым осуждающим взглядам, он обратился ко всей истории, от падения Вавилона до современных фабрик и трущоб. Его смутное убеждение, что новое искусство, как и всякое настоящее искусство, должно быть голосом совести человечества, породило фильм, который стал одним из немногих великих шедевров экрана.

Двадцатилетний опыт кино достиг своей кульминации в «Нетерпимости». Здесь камера, использованная с поэтической свободой и уверенностью, рассказывает сюжет собственным языком, отбросив, наконец, традиции и приемы театра и литературы¹. Никогда раньше камера не получала такого широкого движения, как при показе пира Валтасара, где она проплывает высоко над пирующими, по всей длине огромного зала. Смелость новых приемов соответствует огромности темы, которая прослеживает нетерпимость через всю историю человечества. Ничего нет удивительного, что Гриффиту не удалось придать композиционное единство такому замыслу. Это объясняется, в основном, тем, что нетерпимость была для него абстрактным понятием. Антивоенная направленность фильма несомненна. Но причина войны и страданий – нетерпимость – представляется неясным обобщением, отсутствием доброты и человечности, которое действует более или менее одинаково повсюду и во все времена. Основное противоречие

¹Iris Barry, D. W. Griffith, American Film Matter, New York, 1940. 426

смазано. Весь конфликт исчерпывается противоречием между любовью и ненавистью, между добродетелью и пороком. Любовь и добродетель настолько обобщены, что уже не имеют никакого реального отношения к человеческой жизни. Гриффит не смог избавиться от идейной путаницы, которая подвинула его на защиту терпимости. Он считал, что протест негров, вызванный концепцией 'Превосходства белой расы' в фильме «Рождение наций», является такой же «нетерпимостью», какую проявляли хозяева, расстреливая бастующих рабочих. Гриффит не понимал истинных сил, определяющих историю человечества. Однако этим силам в ближайшем будущем предстояло изменить ход его карьеры художника. Антивоенная и прогрессивная направленность фильма «Нетерпимость» не была изолированным явлением. Она была лишь частью настроений, царивших среди наиболее видных деятелей кино и являвшихся отражением общественного мнения, которое обеспечило Вильсону в 1916 году подавляющее большинство голосов, потому что он «не дал втянуть нас в войну».

Фильм «Цивилизация» Томаса Инса, вышедший на экраны Нью-Йорка в июне 1916 года, был провозглашен зримым воплощением лозунга мира, выдвинутого демократической партией. «Нетерпимость» начала демонстрироваться 6 сентября, как раз вовремя, чтобы содействовать выборам Вильсона. Режиссеры обоих фильмов уже работали в это время в объединении «Трайэнгл» (Треугольник), образованном в 1915 году в целях эксплуатации таланта трех знаменитых режиссеров. Третьим членом этого треугольника был Мак Сеннетт. Для того чтобы понять положение Гриффита и всей компании «Трайэнгл», нам придется рассмотреть роль Уолл-стрита в довольно запутанных делах кинопромышленности. Возмущение общественного мнения против монополий заставило правительство ускорить возбуждение дела против Компании кинопатентов. Решение, вынесенное в 1915 году и объявлявшее компанию «нелегальным заговором, имевшим целью затормозить развитие промышленности», не имело непосредственного значения, ибо компания и так уже была при последнем издыхании. Однако оно послужило прецедентом для действий правительства против монополии в производстве, прока-

427

те и демонстрации фильмов. Подобные процессы время от времени и без результатов происходили в течение последующих трех десятилетий. Уолл-стрит интересовался кино в первую очередь как областью для выгодного помещения капиталов. Но крупные финансовые группы понимали также пропагандистское значение кино и пользу, которую оно могло принести для популяризации войны, которую вели Англия и Франция. Возникновение новых компаний и реорганизация старых, имевшие место в 1915 и 1916 годах, во многом объяснялись иностранным влиянием. Французская компания Патэ, практически монополизировавшая кинохронику, заключила соглашение с группой Дюпона, которая, получив у Англии стомиллионный заем для расширения своих военных заводов, заняла в 1915 году ведущее место в промышленности¹. Объединение Патэ-Дюпон показывало свою хронику на 1300 экранах в одной только Америке.

«Америкам Тобэкко компани», которая продавала значительную часть своей продукции в Англии и была тесно связана с лондонскими финансовыми кругами, в 1915 году занялась кино. Президент этой компании Персиваль Хилл поручил одному из вице-президентов, Бенджамину Хэмптону, организовать слияние «Парамаунта» с остатками Компании кинопатентов. Четыре члена бывшей монополии еще функционировали: «Вай-таграф», «Любин», «Зелиг» и «Эссеней». После ликвидации треста они объединились в прокатную организацию, известную под названием ВЛЗЭ. При условии объединения «Парамаунт» и ВЛЗЭ можно было бы установить контроль над значительной частью производства и проката.

Табачная компания была готова предоставить пятнадцать-двадцать миллионов долларов для финансирования слияния. Хэмптон в своей книге «История кино» рассказывает о ходе переговоров, но он, конечно, умалчивает о широкой военной агитации, которая скрывалась за предложением создать «мощную доходную корпорацию». ВЛЗЭ, с которой Хэмптон был тесно связан, уже ратовала за выступление Америки на сторо-

1 Winifred Johnston, Memo on the Movies. War Propaganda, 1914-1939, Norman, Oklahoma, 1939.

428

не союзников. Первый полнометражный фильм ВЛЗЭ «Боевой клич мира» начал демонстрироваться в Нью-Йорке в сентябре 1915 года. Вполне логично, что он был сделан Дж. Стюартом Блэктоном, создавшим в 1898 году «Уничтожим испанское знамя». Блэктон называет этот фильм «пропагандой за вступление Соединенных Штатов в войну. Он был сделан специально с этой целью».

Ничто не указывает на то, что возражения Адольфа Цукора против слияния компаний в какой-либо мере основывались на несогласии с политикой, которую Хэмптон пытался навязать новой организации. Но, будучи главой «Парамаунта», Цукор был намерен и впредь сохранять за собой контроль над компанией. Как отмечает Хэмптон, он требовал «ответственного положения в руководстве новой корпорации». Поскольку это не устраивало группу Уолл-стрита, слияние не состоялось. Поэтому в начале 1916 года Хэмптон вместе с Блэктоном организовал другую компанию – «Расширенный Вайтаграф» – с капиталом в 25000000 долларов. Во время переговоров с Хэмптоном Цукор, по-видимому, тщательно изучил методы Уолл-стрита. Когда эти переговоры провалились, он стал создавать ряд собственных объединений, вытесняя Ходжкинсона из «Парамаунта», превращая прокатную систему «Парамаунта» в филиал собственной производственной компании – «Фэймос Плейерз-Ласки» и подчиняя себе ряд других продюсеров.

Кто бы ни финансировал Цукора, кто бы ни был его союзником, несомненно, что его деятельность в 1916 году подготовила его близкие связи с банком «Кун-Леб», как несомненно и то, что эти банкиры были финансово заинтересованы в успехах союзных армий. Одновременно Цукор и Голдвин начали новую политику импортирования английских авторов в Соединенные Штаты, – среди них были Элиор Глин, работавшая в то время на французское правительство, и сэр Гилберт Паркер, находившийся на службе английского министерства информации. После выхода из «Парамаунта» Ходжкинсон при поддержке крупного финансиста Джереми Милбэнка, связанного с «Чэйс Нэшнл Бэнк», «Блер энд компа-

429

ни» и другими группировками Уолл-стрита, организовал – новую компанию. Гриффит работал над своим фильмом, разоблачающим алчность, войну и эксплуатацию. Фонды, которые с такой готовностью представлялись крупными капиталистами для осуществления других кинематографических замыслов, были закрыты перед человеком, который только что добился небывалого успеха фильмом «Рождение нации». Человек, обещавший финансировать «Нетерпимость», взял назад свое слово, и для завершения «Нетерпимости» Гриффиту пришлось использовать всю прибыль, полученную от предыдущего фильма. «Нетерпимость» вызвала яростные нападки, была запрещена во многих городах и заклеена как «неамериканский фильм». Этот провал лишил Гриффита надежды на дальнейшую независимую деятельность. Страна готовилась вступить в войну, и краткий промежуток творческой свободы пришел к концу.

Большой распад «Трайэнгл компани» объяснялся по-разному, но два фильма, созданные Гриффитом и Иксом в 1916 году, вполне объясняют, почему в 1917 году компания лишилась поддержки Уолл-стрита. Компания «Трайэнгл» была организована таким образом, что ее ведущие режиссеры пользовались большой свободой действий. После фильмов «Нетерпимость» и «Цивилизация» Уолл-стрит пришел к заключению, что кино должно быть отдано под контроль дельцов и

финансистов. Монополистические планы Цукора обещали как раз тот вид контроля, который казался необходимым.

Цукор унаследовал весь состав звезд компании «Трайэнгл», включая Глорию Суэнсон, Уильяма Харта и Дугласа Фербенкса. Одновременно Цукор усилил свою власть в области кинопроката, введя практику оптового заказа, вынуждавшего кинотеатр брать целую программу фильмов, невзирая на их качества и запросы зрителя. Уинфред Джонстон задает многозначительный вопрос: «Так ли уж случайно то обстоятельство, что введение оптового заказа совпало с компанией, целью которой было привлечь общественное мнение на сторону союзников?»'

Op. cit.

430

Оптовый заказ был попыткой обеспечить доход и таким образом оправдать все возрастающую стоимость производства. Одновременно удалось скоординировать деятельность кинотеатров, обеспечить широкий прокат пропагандистских фильмов и обуздать кое-каких своевольных режиссеров. Цукору было разрешено действовать в соответствии с его честолюбивыми замыслами, потому что вслед за избранием Вильсона понадобилась быстрая консолидация кинопромышленности как одного из важнейших средств военной пропаганды. Однако после объявления войны координирование кинопромышленности было предоставлено правительству, поскольку у финансистов и банкиров были другие, более неотложные задачи. Господство Цукора в кинопромышленности во многом объяснялось его контролем над актерскими силами того времени. Ему удалось собрать в свою организацию три четверти наиболее популярных звезд. Но существовало много конкурирующих компаний: «Мьючу-эл», «Вайтаграф», «Уорлд филмс» Люиса Селзника, «Юниверсел Пикчерс» Карла Лэмбла. Влиятельными продюсерами были Сэмюэль Голдвин и Уильям Фокс. Цукор мог бы проглотить этих соперников, только овладев обоими ключевыми позициями предприятия – производством и демонстрацией фильмов. Военный бум принес с собой концентрацию кинотеатров в немногих руках; самые большие кинотеатры стали собственностью объединений, пользовавшихся сильной поддержкой финансовых кругов. Одновременно бум принес нескольким звездам головокружительную популярность. Цукор оказался пойманным между системой звезд и системой объединившихся кинотеатров. Владельцы кинотеатров знали, что могут отказаться от оптовых заказов, если заручатся наиболее могущественными кассовыми именами.

Компания «Ферст Нэшнл», сформированная главами двадцати семи объединений, имела целью прокат фильмов и финансирование производства. Она немедленно начала переговоры с Чаплиной и Мэри Пикфорд, предлагая им намного более выгодные контракты. Цукор был вынужден спешно пойти на попятную – в августе 1917 года он объявил, что его компания отказывается от политики оптовых заказов.

431

Одна из положительных сторон борьбы между «Фэй-мос Плейерс-Ласки» и «Ферст Нэшнл» состояла, в частности, в ее влиянии на карьеру Чарльза Спенсера Чаплина. Чаплин родился в нищете и с раннего детства выступал в захудалых мюзик-холлах. В 1913 году он стал сниматься в кино, не имея специального образования, и мечтал о трагических ролях. Он достиг поразительного успеха. Когда Хэмптон в 1915 году пытался добиться слияния «Парамаунта» и ВЛЗЭ, он предложил знаменитому комику неслыханную сумму в 520 000 долларов в год за его работу в предполагаемом объединении. Когда сделка провалилась, ВЛЗЭ оставило это предложение в силе, но тем временем одна из самых сильных независимых компаний «Мючюэл» уже предложила Чаплину контракт на 670 000 долларов в год.

В десятке фильмов, снятых по этому контракту в 1916 и 1917 годах, стиль Чаплина достигает полного развития. Обстоятельства, способствующие его артистическому росту, были те же, что стимулировали творчество Гриффита, – переходный период в кинопромышленности, временная свобода индивидуальности художника, прогрессивные течения в американской общественной мысли, характеризовавшие эпоху начала войны в Европе. Овладевал техникой кино, Чаплин одновременно все глубже осознает его специфику и социальную функцию. За веселым гротеском «Контролер универмага», первым фильмом этой серии, следует «Бродяга», где образ бездомного бедняка получает уже глубокое развитие. Виртуозный эпизод с осмотром часов в «Ссудной лавке», трагически нелепая сцена, когда Чаплин в том же фильме уговаривает хозяина взять его на прежнее место, показывают дальнейшее развитие его пантомимной техники: в

комедии положений звучит социальная нота. В фильме «Тихая улица» социальный мотив пронизывает уже всю структуру фильма. Фильм показывает нищету трущоб, но эмоциональная подоплека постоянно маскируется, заслоняется лихорадочным фарсом.

Кульминационным фильмом этого цикла является «Иммигрант», где тема раскрывается полно и глубоко. Камера изучает толпу на корабле — люди, прибывающие в Новый Свет, составляют неотъемлемую часть сюжетного построения. Их переживания перекликаются

432

с переживаниями героя, поглощенного своим нелепым и трогательным уходом. Символы и контрасты используются как средство глубокой критики американского общества: за показом статуи Свободы немедленно следует эпизод, в котором пассажиров третьего класса перегоняют, как скот, на Остров Слез.

Завершение этой замечательной серии фильмов совпало со вступлением Америки в войну. Но Чаплин не попал в сферу действия сил, сломивших Гриффита, Инса и других режиссеров. Английское военное министерство пригласило Гриффита снять фильм в сотрудничестве с официальными представителями. В результате появились «Сердца мира», с которых началось измельчание стиля и содержания его фильмов. У Гриффита не было ни знаний, ни убеждений, которые помогли бы ему остаться независимым, несмотря на все трудности поражения. Его лучшие произведения доказывали, что язык кино — это социальный язык, что, изображая социальную действительность, камера становится опасно красноречивой. Перестав изображать действительность, Гриффит лишился прежнего красноречия.

Непревзойденная популярность Чаплина-актера и явная невозможность контролировать его творчество, не разрушая самих основ этой популярности, ставили его в особо выгодное положение. Возникновение «Ферст Нэшнл» открыло широкий путь для его творческой инициативы. Новая компания заключила с ним контракт, обязуясь финансировать его фильмы, не вмешиваясь в их создание. Так он смог поставить два фильма, высмеивающих военную истерию. В фильме «Собачья жизнь» он высмеивал военную рутину. Бродяга отказывается быть солдатом, хотя свобода означала жизнь гонимого отщепенца. В фильме «На плечо» он оказывается в самой гуще боя. Но фильм этот высмеивал «воинскую славу», противопоставляя обыденную человеческую жизнь жестокостям войны. Сатирический финальный эпизод — торжественный банкет в честь победы союзников, был запрещен цензурой и никогда не показывался. В первоначальном варианте маленького бродягу, взявшего в плен германского кайзера и кронпринца, чествуют на банкете. Пуанкаре произнес тост, а когда Чаплин поднялся для ответного тоста, английский король срезал «на память» пуговицу с его мундира.

433

Запрещение этого эпизода было по-своему столь же знаменательным, как и споры из-за фильма «Рождение нации». Оно указывало на все растущее противоречие между динамикой развития кино и силами, стремящимися его ограничить, стандартизировать и насытить «безопасным» содержанием.

Глава четвертая «КИНО-ПАЛАС»'

(1919—1928)

Мировое влияние, достигнутое американским кино в конце войны, привлекало к кинопромышленности усиленное внимание финансовых кругов. Однако теперь оно было прежде всего направлено на методы демонстрации фильмов. С точки зрения дельцов искусство обращения с недвижимостью и акциями было более творческим, чем искусство кинокамеры.

Цукор продолжал лелеять мечту о монополии. Его фирме «Феймос Плейерс-Ласки» с прокатным филиалом «Парамаунт» угрожала быстро растущая сила «Ферст Нэшнл». Для того чтобы справиться с объединенным капиталом владельцев кинотеатров, Цукор должен был сам заняться демонстрацией фильмов. В 1919 году он договорился с «Кун, Леб энд К°» о выпуске акций на десять миллионов долларов для приобретения кинотеатров. В отчете этого банка говорилось, что «наибольшую прибыль приносит демонстрация фильмов, а не их производство». В заключении отчета был сделан вывод, что путем постройки или приобретения кинотеатров в крупнейших городах корпорация Цукор сможет «занять господствующее положение в кинопромышленности страны и в то же время повысить процент прибылей»².

Этот маневр положил начало «битвы за кинотеатры». Отчаянная конкуренция вела к тому, что цены ак-

1 Так называются в Америке крупные кинотеатры.. – Прим. перев.

2 May D. Huettig. Economic Control of the Motion Picture Industry. Philadelphia, 1944.

434

ций вздувались гораздо выше их реальной стоимости, и завершилась она, как и другие предприятия бурных двадцатых годов, разочарованием. Однако лихорадочное приобретение и строительство кинотеатров оказало значительное влияние на общее развитие американской культуры, сделав кинозал центром общественной жизни данного города.

Изменение социального назначения кино отразилось на построении и содержании фильмов. Для «никель-одеона», расположенного там, где арендная плата была низкой, и обслуживающего обитателей трущоб, нужны были фильмы, вызывающие быструю реакцию случайного зрителя. «Кино-Палас» двадцатых годов, сверкающий фасад которого выходил на оживленную главную улицу, также привлекал прохожего, располагавшего свободным часом, чтобы отдохнуть и помечтать. Но цена этого отдыха была выше. И публика «Кино-Паласа» большей частью состояла из завсегдатаев, для которых кино стало потребностью, неотъемлемой частью их жизни.

«Кино-Палас» манил комфортом и роскошью: обширные фойе, удобные сиденья, вполне удовлетворительная видимость почти во всех частях зала. Чисто физические удобства дополнялись тщательно продуманной атмосферой иллюзии. Проворные, любезные билетеры, мягкий свет, органная музыка – все это отнюдь не было рассчитано на то, чтобы зритель почувствовал себя «как дома». Наоборот, он переносился в несуществующий мир, который должен был вызвать в нем настроение, помогающее воспринимать кинофильм. Это было мечтательное настроение, не имеющее ничего общего с тем радостным возбуждением, которое охватывает публику в ярко освещенном театральном зале перед тем, как гаснут огни и поднимается занавес.

Кинопромышленность на свой собственный лад строила башню из слоновой кости – внушительный, хорошо обставленный замок грез, отличавшийся от башен из слоновой кости, в которых искали убежища художники других эпох, тем, что предназначался для удобств толпы и воплощал в себе солидное капиталовложение. Необходимо учитывать материальное положение и классовую принадлежность публики «Кино-Паласа».

435

Большинство американцев смотрит фильмы не в самых дорогих кинотеатрах. Даже в самый разгар строительства двадцатых годов роскошные кинотеатры составляли лишь небольшую часть от общего числа кинотеатров. Однако с точки зрения доходности они играли решающую роль. В откровенном отчете банка «Кун, Леб энд К0» от 1919 года говорилось, что «50 кинотеатров, выгодно расположенных в крупных городах страны», обеспечат Цукору господство на рынке. Этот вывод был правильным. Тогда, как и на всем протяжении истории американской кинопромышленности, кинотеатры первого экрана, где впервые демонстрируются важнейшие фильмы, обеспечивали наибольшую часть общего дохода. Когда стремление Цукора к захвату контроля над «ключевыми» кинотеатрами заставило правительство в 1921 году выступить с заявлением, осуждающим монополистические тенденции, Федеральная Торговая Комиссия отметила, что «примерно 50% доходов, которые приносит фильм, поступает от демонстраций в кинотеатрах первого экрана в течение шести месяцев после даты выпуска картины».

Таким образом, экономическая политика кинопромышленников строилась не в расчете на «массового зрителя», представляющего все классы населения. Решающими оказывались вкусы городской буржуазии. В начале двадцатых годов, как и в наши дни, эти люди извлекали большую часть своей духовной пищи из «семейных» журналов, детективных и сентиментальных романов. Стремясь угодить публике первоэкранных театров, Голливуд начал черпать материалы из периодических изданий и модных романов. Произведения, выбираемые для экранизации, рассматривали проблемы пола и брака. Особенное внимание, уделявшееся супружеской неверности, отражало настроения послевоенного периода. Сотни фильмов, как отмечает Джекобе, «прославляли эротику, ратовали за новую мораль, оправдывали недозволенные и незаконные отношения». Едва ли нужно доказывать, что жизнь, изображаемая в этих фильмах, отнюдь не являлась точным отражением жизни их зрителя. Несомненно, реальная жизнь того

периода характеризовалась некоторой ломкой традиционных моральных норм, особенно в среде молодежи, однако проблемы, с которыми средний кинозритель сталки-

436

вался в своем мире, не имели ничего общего с экранизированными проблемами «Слепых мужей» и «Сумасбродных жен». Порнографические сцены, мелькавшие на экране, были преувеличенным, уводящим от действительности отражением неустойчивости послевоенного периода. Эти фильмы служили двоякой цели: они одурманивали зрителей, заставляя их забыть реальные проблемы инфляции и безработицы; а кроме того, переводили эти проблемы в этический план, наталкивая зрителя на вывод, что современные социальные бури явились следствием крушения прежних моральных норм.

Этот вывод подкрепляется потоком пропагандистских фильмов о «красной угрозе» и деятельности «иностранных агитаторов». Такие фильмы, как «Большевизм под судом», «Опасные часы» и «Вулкан», играли на общем чувстве неуверенности перед будущим, указывая, что распад моральных норм выходил за пределы семьи и что над всей социальной системой нависла таинственная угроза.

Владельцы независимых кинотеатров, показывавшие эти фильмы, имели достаточно оснований, чтобы испытывать неуверенность в завтрашнем дне. Но в тех силах, которые грозили лишить их собственности, не было ничего таинственного. Содержание фильмов находилось в прямой связи с борьбой за господство в кинопромышленности. Чем острее становился конфликт, тем беззащитнее использовалась в картинах порнография.

Кампания за контроль над демонстрацией фильмов велась самыми безжалостными методами. Цукор вновь обратился к практике «оптового заказа», от которой он временно отказался, заигрывая с владельцами кинотеатров. Теперь в этом больше не было необходимости. Мелкое предпринимательство оказалось, как всегда, жертвой концентрации и расширения. Десятки, может быть, сотни владельцев кинотеатров, многие из которых основывали свои предприятия еще во времена «никель-одеонов», не выдерживали натиска объединенных кинотеатров¹. Особенно успешно действовал «Парамаунт» на юге страны. Один из эмиссаров Цукора, Стефен Линч, предпринял завоевание южных штатов при помощи методов, 'Benjamin J. Hampton, A History of the Movies, New York, 1931.

437

которые, по словам Хэмптона, «нельзя назвать мягкими». Его представителей называли «громиллами» и «динамитчиками». Располагая огромными фондами, Линч давал иногда владельцу кинотеатра возможность остаться при деле, если тот обязывался демонстрировать только программы «Парамаунта». Но в более выгодных районах он просто строил новый «Кино-Палас» и доводил владельцев других кинотеатров до банкротства.

«Парамаунт» покорила весь Юг, фактически устранив даже возможность конкуренции, и установил связи с политическими и экономическими лидерами в штатах «подушного налога», которые стали оказывать постоянное влияние на политику кинопромышленности. Однако в других частях Соединенных Штатов Цукор столкнулся с серьезной конкуренцией.

«Ферст Нэшнл» была по-прежнему сильна. Но в 1919 году было сформировано новое объединение: компания Лоева, владевшая семидестью крупными кинотеатрами, купила небольшую производственную компанию «Метро». Этот шаг был предпринят для того, чтобы обеспечить свои кинотеатры фильмами и защититься от давления «Парамаунта». Новая компания, «Метро-Голдвин-Мейер», завязала устойчивые и выгодные связи с банком «Бр. Лэман».

Сэмюэль Голдвин, не имевший отношения к фирме, сохранившей его имя, обеспечил себе поддержку группы финансистов, в том числе и Дюпонов; в 1921 году ему было настолько трудно организовать демонстрацию своей продукции, что он стал совладельцем примерно тридцати кинотеатров. Уильям Фокс, связи которого с «Хэлси, Стюарт энд К°» возникли несколько позднее, владел большим количеством кинотеатров.

Мелкие владельцы кинотеатров мужественно боролись против значительно превосходящих сил. Они образовали профессиональную ассоциацию «Моушн пикчер тизтр оперейторс оф Америка», которая в 1921 году официально насчитывала свыше десяти тысяч членов. «Бурные митинги протеста проводились во всех уголках страны». Владельцы кинотеатров говорили о кооперации производства. Но им недоставало экономической силы для того, чтобы положить конец объединению ки

нотеатров. Они надеялись, что правительственный антитрестовский процесс против «Феймос Плейерс-Ласки», начатый в 1921 году, принесет им некоторое облегчение. Федеральная Торговая комиссия обвинила корпорацию в «создании чрезмерных препятствий для конкурентов, в уменьшении конкуренции и в ограничении торговли», однако администрация Гардинга не была слишком горячей противницей монополий, и процесс не оказал влияния ни на Цукора, ни на его конкурентов.

В 1922 году кинопромышленность укрепила свою внутреннюю организацию и упрочила связи с Вашингтоном, сформировав «Ассоциацию американского кинопроизводства и кинопроката», во главе которой стал Уилл Хейс, член кабинета Гардинга и один из его наиболее близких советников. Официальной целью ассоциации было гарантировать «нравственность» фильмов, а заодно и людей, создававших их. Использование сенсационных тем зашло слишком далеко и привело ко всеобщим нападкам на кинопромышленность и к требованию установления федеральной цензуры. Послевоенное напряжение шло на спад. Искусственная истерия, созданная сразу после войны, достигла своей цели, ослабив профсоюзные организации, принудив Америку выйти из Лиги Наций и приведя к власти Гардинга и «Банду из Огайо». Кино не следовало больше играть на страхах и крушениях надежд буржуазии, ему надлежало прославлять устойчивость и положительные стороны существующего положения вещей. Голливудские скандалы превратились в национальное бедствие. Нет ничего удивительного в том, что киноактеры пытались в своей реальной жизни следовать тому кодексу морали, который проповедовался в их фильмах. Бессодержательность и беспринципность их творческой деятельности вели к опустошенности в личной жизни. Внезапно приобретая огромное богатство, они принимали, как естественные нормы поведения, цинизм и пошлость, принесшие им славу. Более действенный контроль над содержанием и требование нравственности в кинопромышленности составляли лишь определенный этап экономической координации, которая и была истинной целью организации Хейса. Экспансия конкурирующих компаний была выгодна Уолл-стриту. Различные группы, финансируя «бит-

439
ву кинотеатров», представляли сложную систему тесно связанных и конкурирующих интересов. Банкиры и руководители крупнейших компаний стремились установить равновесие сил, которое позволило бы избежать разорительных конфликтов, устранило бы вторжение со стороны и ввело коммерческую деятельность, связанную с кино, в определенные рамки. Организация Хейса составила кодекс, который должен был определять содержание фильмов: «Необходимо утверждать святость института брака и домашнего очага. В фильмах не должно подразумеваться, что половая распущенность — явление закономерное и обычное. Любовные сцены допустимы, только если их требует сюжет»¹.

Эти требования бросают любопытный свет на приемы кино того периода. Поскольку чаще всего картины были лишены объединяющей темы или цели, они оказывались рыхлыми композиционно. Основное действие отсутствовало, а с ним и критерий проверки и оценки различных ситуаций. Любовные сцены вводились как средство оживления действия, не дававшее угаснуть интересу зрителей. То, как кинопромышленность приняла кодекс Хейса, иллюстрируют произведения Сесилия Де Милля. Оказав в 1919 году фильмом «Самец и самка» содействие установлению моды на эротическую картинку, Де Милль дал официальное воплощение новых директив в фильме «Десять заповедей» (1923), сдобрив библейское повествование сценой такой оргии, которая побила все рекорды.

В произведениях Гриффита и Чаплина кино начало обретать свой язык и специфику. Но мир, который дерзнули изучить эти люди, был теперь упрятан за надежные стены. На воротах реальности появилась надпись «Вход воспрещен», и кинорежиссер должен был подыскивать для своей камеры такие места, где ей не приходилось сталкиваться с неожиданными несчастьями и надеждами. Голливуд признал и, к сожалению, поверил в некий демиллевский мир, в котором поведением человека в конечном счете управляют только пол и алчность. В основу конфликта бралось либо то, либо другое. Пол был более интересен, но алчность — более прилична.

¹ Цитировано по Хэмптону, см. выше, Хэмптон приводит текст кодекса полностью.

Это упрощенное толкование человеческих побуждений оказало большое влияние на игру киноактеров. Опыт кино уже доказал, что жесты и мимика театрального актера оказываются несостоятельными, когда их воспроизводит камера. Актеры начала двадцатых годов строили свою игру на простой жесты и мимику, на застывшем выражении лица. Женские образы были особенно сильно стилизованы и лишены жизненности. Американская голубая героиня оставалась до бессмысленности одной и той же в любом положении.

Лишь изредка мы находим попытку преодолеть бесплодность этого периода. В этой связи следует упомянуть два фильма: «Парижанку», созданную Чаплиной в 1923 году, и «Алчность» Штрогейма, завершённую в 1924 году. Несмотря на внешние различия в методах, оба фильма похожи в главном. Оба режиссера стремились передать реальность с помощью тонких фотографических зарисовок и психологических деталей. И в том и в другом фильме случайное действие не достигает кульминации: общему замыслу недостает энергии и проникновенности.

Дать правильную оценку «Алчности» трудно, потому что первоначальный вариант из двадцати восьми частей был изуродован фирмой, и Штрогейм отрёкся от сильно сокращённого варианта, который вышел на экран. Однако тематическая слабость фильма очевидна. Социальная точка зрения негативна: жизнь — это бурный поток, в котором люди борются только ради того, чтобы удержаться на поверхности, и в конце концов тонут.

Чаплин назвал «Парижанку» «драмой судьбы».

И он и Штрогейм, как и другие серьёзные художники, находились в тот период под влиянием современных философских течений, отрицание действительности человеческой воли лишало их произведения целостности.

Более сложное развитие негативная философия получила в немецких фильмах послевоенного периода. Немецкая кинопромышленность развернулась по-настоящему в 1917 году, когда для проведения военной пропаганды была организована фирма «УФА» на средства Гуго Стиннеса и семейства Крупп. Как и в Соединённых Штатах, первые послевоенные фильмы вводили зрителя в эротический мир грез. От американских эти фильмы отличались большей сложностью и большей порнографич-

441

ностью. Затем последовали фильмы, проповедовавшие уход в себя, проникнутые отчаянием; наиболее типичным из них можно считать «Кабинет доктора Калигари» (1921).

Зигфрид Кракауер указывает, что «Калигари» знаменует собой начало безнадежности и растерянности, охвативших буржуазию и приведших к гитлеризму¹.

Многие немецкие фильмы достигают большой тонкости и реализма. Но тема решается в субъективном плане: основная идея — это всегда поражение воли. В «Последнем человеке» (1924) старый швейцар примиряется с унижением своего достоинства, принимает свое поражение. В «Варьетэ» (1926) мужчине, которого мучает и обманывает женщина, удается утвердить свою волю лишь посредством зверского убийства.

В этих картинах шпенглеровский пессимизм сочетается с техническим блеском и динамикой, которые поразили американских кинорежиссёров. Пол и алчность представляли теперь в новом обличье. Социальная установка, гласившая, что страсть изменчива и ведёт к преступлению, соответствовала требованиям кодекса Хей-са. Американскому зрителю уже приелись банальности Элинора Глин, и кинопромышленники поспешили импортировать немецких режиссёров, сценаристов и актёров. За Любичем, приехавшим одним из первых, последовали Мурнау, Дюпон, Эрих Поммер, Эмиль Яннингс и множество других.

Лишив немецкое кино его самых крупных талантов, кинопромышленники воспользовались кризисом, последовавшим за стабилизацией марки, и наводнили немецкий рынок американскими фильмами, одновременно покупая кинотеатры в немецких городах. В 1925 году «УФА» оказалась на грани банкротства и была спасена займом, предоставленным «Парамаунтом» и «Компанией Лоева»; взамен американские корпорации получили ещё большую власть над немецкими прокатом и демонстрацией фильмов. В результате «УФА» вновь оказалась банкротом в 1927 году и на сей раз была спасена Альфредом Гугенбергом, под контролем которого уже находились

ряд газет и агентство «Телеграфен Юнион Пресс», служившие нарастающему гитлеровскому движению¹.

В немецких фильмах наметилось противоположное движение в сторону реализма и социальной тематики; в 1925 году Г. В. Пабст поставил «Безрадостный переулочек»; однако из-за вторжения американского капитала и установления строгого контроля над немецким производством это движение не получило дальнейшего развития.

На Голливуд влияло не только немецкое кино — развивающееся киноискусство Швеции и Советского Союза также оказывало на него свое воздействие. Изображение бурь и наводнений, стихийных сил природы в шведских фильмах Виктора Шестрома и Морица Штиллера дало новые средства раскрытия кинематографического конфликта. В 1923 году Шестром заключил контракт с американской фирмой. Вскоре вслед за этим в Голливуд приехал Штиллер вместе с молодой актрисой Гретой Гарбо, снимавшейся в его фильме «Сага об Иесте Берлинге». Лишившись своих наиболее талантливых кадров, шведская кинопромышленность стала угасать.

Единственной страной, где кино развивалось непрерывно, где это развитие сопровождалось созданием теории кино как формы искусства, был Советский Союз. Советская кинематография шла по национальному пути, однако на ее техническую сторону некоторое влияние оказала «Нетерпимость». Эйзенштейн, Пудовкин и другие внимательно изучали этот фильм, заслуживший похвалу Ленина и демонстрировавшийся по всей стране. Признавали, что Гриффит заложил фундамент, на котором можно было возводить здание зрелого искусства. Два важнейших произведения русского кино — «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина — появились в 1925 и 1926 годах.

Демонстрация этих советских фильмов в Соединенных Штатах способствовала возникновению новых идей, противодействовавших влиянию немецкого кино. В этих фильмах утверждалась способность человека овладеть окружающей экономической и социальной средой и изменять ее. Кинокамера использовалась не для передачи

1 S. Krakauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947.

442

1 Derrick Singtoa and Arthur Weidenfeld. *The Goebbels Experiment*, New Haven, 1943.

443

мрачных настроений и субъективной символики, а для воссоздания всей совокупности реального мира. Быстрая смена контрастов, интимные крупные планы, массовые сцены, динамическое использование фона и освещения — все это возрождало забытые основы кинотехники, найденные Гриффитом в период его творческого расцвета.

На американское кино повлияло также творчество Роберта Флаерти, чьи зарисовки первобытной жизни в арктических и южных морях знаменуют собой начало документального фильма как формы искусства. Флаерти было поручено пушной компанией «Братя Ревильон» снять фильм на одной из их факторий. Рассказ о борьбе эскимосов с голодом — «Нанук с севера» — был закончен в 1920 году. Картина произвела такое впечатление, что «Парамаунт» предложила Флаерти отправиться в Полинезию. Он вернулся в 1926 году с «Моаной Южных морей», в которой с большим проникновением воспроизводились трудовые навыки и формы социальной жизни обитателей Самоа.

Период с 1925 по 1928 год характеризуется нарастанием беспокойства в Голливуде. Руководители кинопромышленности были встревожены падением посещаемости кинотеатров. В 1926 году крупнейшие компании опасались, что их операции с недвижимостью зашли слишком далеко и что многие районы «перенасыщены» кинотеатрами¹. «Оптовый заказ» мог обеспечить корпорациям первенство и вынудить владельцев кинотеатров покупать стандартизованную продукцию, но заманить зрителей к кассам можно было лишь безудержной рекламой и ложными обещаниями. И все же дельцы, контролировавшие производство, с недоверием относились ко всякому экспериментированию. Они пользовались услугами лишь тех европейских артистов, талант которых мог быть преобразован и стандартизован в соответствии с коммерческими требованиями. Тех же, кто, подобно Морицу Штиллеру, не мог приспособиться, выбрасывали вон.

Продюсеры стояли перед неразрешимой дилеммой: с одной стороны, они нуждались в творческом новаторстве, а с другой — не доверяли тем, кто был способен к творческой деятельности. Этот парадокс выступал особенно отчетливо, когда дело касалось сценаристов. По

1 Цитировано по Хьюттиг, см. выше.

444

мере того как сюжетная слабость среднего фильма становилась все более явной, повышалась роль автора, создающего целостный сценарий.

Роль сценаристов в создании культуры европейского кино двадцатых годов никогда не была оценена по достоинству. В Германии Карл Майер внес решающий вклад в развитие кинематографии как формы искусства. В Советском Союзе сценарии Натана Зархи послужили основой наиболее выдающихся достижений Пудовкина. Майер и другие немецкие сценаристы были вывезены в Соединенные Штаты. Приблизительно с 1925 года сценаристы начинают играть важную роль в американском кинопроизводстве; примерно к этому времени сценарий приобрел более или менее определенный вид и специфику. Создание структуры сценария в ее современной форме обычно приписывают Джун Метис, накопившей большой опыт в качестве редактора и разработавшей сокращенный вариант «Алчности». Сценаристы получали большие гонорары, но на их творчество накладывались столь тяжкие ограничения, что свободное развитие идей становилось фактически невозможным. Режиссер пользовался большей творческой свободой, чем сценарист. Его контроль над съемкой фильма давал ему определенную власть, уничтожить которую было нельзя, не нарушив всей системы производства фильма. Некоторые выдающиеся произведения последних лет зры немого кино следует в основном рассматривать как творчество режиссеров. Вот четыре картины, отражающие социальные идеи, которыми руководствовались немногие художники, серьезно занимавшиеся художественными проблемами киноискусства.

Фильм Джозефа фон Штернберга о портовой бедноте — «Охотники за спасением душ» — многое заимствовал из немецкого кино: его реализм психологичен; тень землечерпалки накладывает неизгладимый отпечаток на жизнь героев, коверкает ее, ожесточая среду с неотвратимым роком.

Первый американский фильм Мурнау «Восход солнца», поставленный в 1927 году по сценарию Карла Майера, является искусным повторением темы вождения и неудовлетворенной страсти, которая была характерна для творчества обоих художников в период их деятельности в Германии. «Ветер» Виктора Шестрома по сценарии

445

Фрэнсис Мэрион во многих отношениях неожиданно реалистичен. Этот фильм, вышедший на экран в 1928 году, рисует на материале американской действительности повседневную борьбу людей против сил природы: жизнь фермеров изображается вначале реалистично, но затем возникает неизбежная тема вождения и убийства, как единственного исхода для людей, нормальные инстинкты которых подавлены и искалечены.

«Толпа» Кинга Видора, также созданная в 1928 году, была несколько более зрелым шагом к реализму. Из нью-йоркской толпы наугад выбирается супружеская пара. Мотивировка их поступков естественна, основана на эмоциональных потребностях и экономических затруднениях, которые определяют их повседневную жизнь. Однако унылое существование человека буржуазного мира представляется Видору безнадежным. Надо всем, как страшные символы, маячат небоскребы. Только отчаяние выражает бесполезный жест отца, стоящего спиной к камере над своим умирающим ребенком и простирающего руки к толпе, которая слепо и равнодушно движется мимо него.

Единственное ясное утверждение человеческой воли было воплощено в чаплиновском бродяге, странствовавшем в 1925 году по Аляске в «Золотой лихорадке» и нанявшемся три года спустя в «Цирк», — в бродяге, которого не сломали «удары и стрелы жестокой судьбы».

Всякое, даже малейшее отклонение от посредственности Голливуд встречал в штыки. Сложные сюжетные материалы насильственно подгонялись под требуемый шаблон. «Анна Каренина» стала просто «Любовью» с участием Гарбо и Гилберта. Своего наиболее полного развития стилизация образа достигла в трагической маске Гарбо. Маска внушала представление о таинственности и скрытой цели, но она была лишена индивидуальных черт, была обобщением «вечной женственности», символом страсти и разбитых надежд.

Расцвет Гарбо завершает собой определенный цикл социальной эволюции американского кино. Несмотря на стереотипные ситуации и приемы, кино отражало и в некоторой степени влияло на изменяющееся отношение к любви и браку. Культ Фрейда, столь явный в пьесах Юджина О'Нейла и других драматургов двадцатых годов, стал одним из элементов голливудской культуры в

446

гораздо более поздний период. Мы уже указывали, что кодекс Хейса не исключал подчеркнутого внимания к полу. Он требовал только, чтобы режиссеры наклеивали ярлыки на добродетель и порок, дабы зритель мог отличить их друг от друга. Это более или менее соответствовало общественному мировоззрению той эпохи: чистота и грех все еще изображались как неизменные противоположности. На смену Тэде Баре пришла Пола Негри – более утонченное воплощение «роковой женщины»; Мэри Пикфорд символизировала собой неизменную невинность. Однако в середине двадцатых годов почти одновременно появляется два новых варианта старых сюжетов: сказка о Золушке становится преданием о добродетели, выдерживающей все испытания на протяжении семи частей; бедная девушка борется за сохранение своей невинности и в награду получает богатство вместе с брачным свидетельством. Постепенно ее борьба становится более авантюристической и менее добродетельной. В то же время мы видим, что параллельное изменение происходит и с «роковой женщиной»: она становится менее роковой и более симпатичной; ее заблуждения объясняются или ее эмоциональной неустойчивостью или тем, что с ней жестоко обошлась «жизнь». Ее пренебрежение к условностям становится самоцелью, средством, позволяющим жить полнее и богаче. Порок; подобно добродетели, оказывается сам себе наградой. В конце двадцатых годов оба эти варианта слились в одном. Золушка больше не кичилась своей добродетелью, а «роковая женщина» не признавала своей виновности. Обе превратились в заблудившихся, растерянных искателей эмоциональных потрясений. Когда этот этап был достигнут, американский фильм созрел для звука – и для Фрейда.

Постепенное изменение социальных представлений не вызвало какой-либо сильной реакции зрителей. Популярность Гарбо была огромной. Но в общем более усложненный подход к проблемам пола был, видимо, отчаянной и безуспешной попыткой преодолеть апатию публики. Ставшее возможным использование звука представляло собой новинку, которая могла повысить кассовые сборы. Оглядываясь назад, мы понимаем то, что в свое время осознано не было: зависимость немого кино от искусственных устоявшихся приемов почти совершенно

447
исключала возможность разработки психологических проблем, которые порождались новыми взглядами на вопросы пола, а диалог давал возможность с большей легкостью объяснять поведение и лежащие в его основе мотивы.

Кинодельцы были противниками звука. Они боялись технических новшеств, так же как и художественных экспериментов. Изменение технологии представлялось им даже более грозным, так как требовало больших расходов. Сопротивление необходимости вкладывать деньги в звуковую аппаратуру было столь же сильным и слепым, как и сопротивление, оказанное в 1912 году Компанией кинематографических патентов увеличению длины фильмов.

И только независимая компания «Бр. Уорнер», находившаяся на краю банкротства из-за отсутствия рынка сбыта, рискнула на этот отчаянный шаг и начала ставить звуковые фильмы.

Глава пятая ПОЯВЛЕНИЕ ЗВУКА (1928–1936)

Согласно библии, при сотворении мира звук появился раньше света. В первобытной тьме, «безвидной и пустой», раздался глас божий, признававший свет. «И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы». И это был конец первого дня. Реальность возникла в форме света и тени, образующих основу фотографического искусства.

Движущееся, двухмерное изображение, созданное игрой света на чувствительной целлулоидной ленте, просуществовало уже около тридцати лет, прежде чем обрело голос. Использование звука в качестве неотъемлемой части кинематографической формы не было совершенным новшеством. Говорящие картины, где запись на фонографе синхронизировалась с движением пленки, были показаны на Парижской выставке 1900 года. Со звуком экспериментировал Мельес, а в 1912 году один из французских фильмов рекламировался следующим образом: 448

«Фильм без синхронизации подобен прекрасной женщине, лишенной речи».

С появлением сюжетного фильма примитивные попытки синхронизации были оставлены. Тем не менее вести повествование без помощи слов и музыки оказалось невозможным: субтитры в какой-то мере заменяли диалог, а пианино, аккомпанирующее фильму в «Кино-Паласе», сменилось органом или целым оркестром.

Зная историю кино, можно было бы предположить, что кинематография приветствовала звук как способ решения тех проблем, которые прежде разрешались посредством паллиативов. Однако, когда демонстрация фильма «Певец джаза», состоявшаяся 6 октября 1927 года, подтвердила слухи о том, что фильм обрел голос, это известие было воспринято с тревогой. Опасение, что это новшество сведет на нет развитие киноискусства, отчасти было оправдано и тем, что в первых говорящих фильмах звук использовался грубо, без всякого воображения. Но существовала и более глубокая причина, мешавшая серьезным художникам кино по достоинству оценить возможности, заложенные в звуке. Мы видели, как коммерческое кинопроизводство по/мешало развитию специфики кино, не дало использовать камеру в полную силу. Поиски изобразительных средств подчинялись «действенному сюжету», как его понимали продюсеры, что привело к следующему весьма распространенному убеждению: разработка сюжета находится в прямом противоречии с основами искусства, по существу своему зрительного. Опыт Флаерти, как и многих других талантливых режиссеров, казалось, подтверждал эту теорию. Когда «Парамаунт» послал его в Полинезию снимать «Моану», студия ожидала обычного, сдобренного эротикой фильма об обнаженных дикарях. Когда «Парамаунт» отказался от его услуг, фирма «Метро-Голдвин-Мейер» предложила Флаерти снять еще один подобный же фильм. Его снабдили сценарием и сорежиссером – В. С. Ван Дайком. Однако Флаерти не пошел на компромисс, и работу над фильмом «Белые тени Южных морей» Ван Дайк завершил один.

Документальные фильмы Флаерти, свободные от вымышленных прикрас, были безусловно более цельными произведениями искусства, чем сюжетные картины, со-

449
стряпанные в павильонных декорациях. Таким образом, напрашивался вывод, что сюжет мешает кинокамере глубже постигать действительность. Для сторонников этой точки зрения звук >в кино был просто шумом, стесняющим свободу камеры, и грубым примитивным средством раскрытия сюжета, Несомненно, что первые звуковые фильмы уничтожили целостность фотографической композиции. Но при этом они уничтожали и сюжет: хотя Голливуд и не признавал этого, сюжет и композиция были неразрывно связаны друг с другом. Когда режиссеры начали изучать применение микрофона, выяснилось, что в первую очередь необходимо вернуть камере свободу движения, которую она временно утратила после заключения в звуконепроницаемую кабину. Рубен Мамульян писал о фильме «Аплодисменты», который он поставил в 1929 году: «Я снял звуконепроницаемую камеру с подставки и начал передвигать ее на пневматических шинах. Сцены без перерыва переходили из одного помещения в другое. Камера летела, двигалась плавно или рывками, вращалась, сменив свой неподатливый треножник на колеса с шинами, которые катились по полу павильона»¹.

Восстановить подвижность камеры было совершенно необходимо. Еще более необходимо было научиться использовать микрофон так, чтобы столь же творчески дополнить визуальные изобразительные средства кино звуковыми средствами. Эту попытку сделал Кинг Видор в фильме «Аллилуйя» (1929).

Чтобы раскрыть функциональную роль звука, Видор должен был найти такую жизнь, такую повседневную деятельность и проблемы, которые раскрывались бы эмоционально через звук. Эти поиски привели его к социальной тематике, которая редко освещалась в кино; «Аллилуйя» – это фильм о жизни негров в южных штатах. В нем много истинно художественных, исполненных правды эпизодов, изображающих работу, любовь и горе рабочих на плантациях: тяжелый труд на хлопковых полях, семью, собирающуюся вместе только по вечерам, трагедию смерти ребенка.

Однако Видору, очевидно, казалось, что этот скром-

1 Цит. Н. А. Potamkin, "Close Up", London, December 1929. 450

ный мир недостаточно интересен для широкой публики. Он попытался сделать свой материал более колоритным и ввел исторические, исполненные дикого мелодраматизма сцены, которые лишили его персонажей человечности и исказили мотивы их поступков. Возможно, что на режиссера повлияла политика студии, ее хозяевам не нужно было ему ничего объяснять: он и сам понимал, что фильм, изображающий жизнь негров, будет пропущен, только если в нем не будут опровергаться господствующие предрассудки. Но весьма вероятно, что Видор сам

был невольной жертвой этих предрассудков и что коммерческие соображения соответствовали ограниченности его собственного мировоззрения. Предубеждение против негритянской общины в «Аллилуйе» следование избитым штампам, необходимость прибегать к искусственным приемам, к изображению кровавых сцен – все это объясняется той идейной слабостью, которая ощущается во всех фильмах Видора.

В «Толпе» человек изображается как жертва рока, обрекающего его на серое существование и равнодушие ближних. В «Аллилуйе» негры показаны детьми, не умеющими управлять своими страстями и подпадающими под власть непонятных им сил. Отдельные личности выделяются из безликой толпы, только когда их охватывает слепая ярость или ужас. Бегство от действительности – вот единственная осмысленная деятельность человека.

Только в немногих американских фильмах микрофон использован для раскрытия тех темных сторон социальной действительности, которых Видор коснулся в «Аллилуйе». Несмотря на свои недостатки, картина доказала, что звуковая дорожка может обогатить и углубить зрительное изображение. Она выявила то оскудение фотографической выдумки и ту зависимость от скучных разговоров и слащавых песенок, которые характеризовали большинство ранних звуковых фильмов. К сожалению, многие режиссеры не понимали взаимосвязи звука и изображения. Это выявилось сразу, когда они попытались ввести диалог в традиционную любовную сцену. В немых картинах эффект таких дуэтов обеспечивался мягким освещением, чувственными крупными планами, приглушенным фоном. Когда влюбленные открыли рты и заговорили, результат был гибельным. Даже если диа-

451

лог был написан и произнесен с достаточным мастерством, он все равно разрушал изображение, так как придавал ему другое измерение, новую реалистичность, которая требовала иных съемочных приемов.

Успех звуковой кинохроники доказал, что звук превратил фильм в более непосредственное и потенциально более творческое средство общения. В кинохронике звук, и речь, будучи документальными и отражающими подлинные факты, оказывались гораздо более действенными, чем в художественном фильме, где они производили впечатление искусственности.

Даже когда звуковые фильмы были еще неуклюжи и бессвязны, зрители все же увидели в них новый шаг к реализму. Еженедельная посещаемость кинотеатров подскочила с 60 миллионов в 1927 году до 110 миллионов в 1929 году¹. Таким образом, кинопромышленность продолжала победоносно развиваться, тогда как в остальной стране приближалась к самому страшному в истории экономическому кризису.

На первый взгляд рост кинопромышленности накануне всеобщего краха может показаться забавным совпадением. Однако в действительности это не так просто. Противоречие между техническим прогрессом и падением покупательной способности имело место не только в области кинематографии. Звуковой фильм был не единственным изобретением, которое могло бы приносить радость и пользу человеку. Но по мере развития кризиса машины ржавели на опустевших предприятиях, а голодные толпы ждали работы. Казалось, что техника опередила свое социальное назначение. Кино обрело голос и более массового зрителя. Так как же использовалась его возросшая сила в эпоху кризиса и страдания?

В первые годы кризиса наиболее четкий ответ на этот вопрос дала Германия. «УФА» стала рассадницей коммерческой пошлости, но рост нищеты и безработицы вызвал к жизни независимое кино. В 1930 году Пабст создает «Западный фронт 1918 года». В 1931 году появились «Девушки в униформе» Леонтины Заган и «Солидарность» Пабста. В 1932 году появился «Куле Вампе», наиболее боевой из всех немецких социальных фильмов, повествующий о безработных, разбивших палаточный ла-

1 Jacobs, op. cit.

452

герь в предместье Берлина, – это было последним утверждением того немецкого духа, который сломил и уничтожил Гитлер.

Американское кино оказалось менее чувствительным к социальному смыслу депрессии. Правда, в 1930 году появилась одна очень значительная картина – «На Западном фронте без перемен» Льюиса Майлстоуна, созданная почти одновременно с «Западным фронтом 1918 года». В обоих фильмах отразились повышенный интерес к проблеме войны и все возрастающий страх перед новым

конфликтом, которые были характерны для европейской и американской общественной мысли в первые годы мирового кризиса. Пабст и Майлстоун тщательно изучили советское кино, и их творчество доказывает силу русского влияния и его стимулирующее воздействие.

Для развития американского кино начала тридцатых годов наиболее характерно было реалистическое, полудокументальное раскрытие проблемы преступления. Начиная с «Маленького Цезаря», появившегося в 1930 году, гангстерские фильмы, казалось, говорили: «Вот без объяснений или оправданий тот грязный мир, который мы создали». Эту линию в 1931 и 1932 годах продолжали фильмы «Враг общества» и «Лицо со шрамом»¹.

Слияние звука и изображения нашло наиболее полное воплощение в образе умирающего гангстера и свисте пулеметных пуль. В фильме «Я беглый каторжник» (1932) рассказывается уже не о закоренелом преступнике, а о человеке, измученном и погубленном системой уголовного наказания. Однако в конце фильма преобладают настроения цинизма и поражения. Девушка спрашивает героя: «Как же вы живете?» Исчезая во тьме, он отвечает: «Ворую».

Демократический подъем, приведший Рузвельта на пост президента, объясняет случаи обращения кино к действительности. В «Вашингтонской карусели» (1932) с симпатией показана демонстрация рабочих, требующих

¹ До сих пор мы, как это принято в работах по истории кино, называли только режиссеров фильма, Однако в фильмах, созданных после 1930 года, роль сценариста не уступает роли режиссера; поскольку же перечисление нескольких имен загромождает текст, при рассмотрении истории современного кино мы не будем упоминать создателей фильма. В главах, посвященных технике киносъемки, будут упоминаться только имена сценаристов.

453

повышения заработной платы. «Золотой урожай» (1933) показывал забастовку на ферме против отмены права на выкуп закладных. В том же году на экраны выходит фильм «Распродажа героев», посвященный безработице, а фильм «Уличные мальчишки» раскрывает трагедию бездомных детей в манере, напоминающей русскую трактовку той же темы в «Путевке в жизнь».

В появившемся в 1934 году фильме Кинга Видора «Хлеб наш насущный», в котором изображена жизнь фермеров, отчетливо проступает влияние Эйзенштейна и Пудовкина. Многие русские фильмы произвели в Соединенных Штатах особое впечатление. Фильм «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова поражал сложным монтажом изображения и звука, превратившим картину в своего рода документальную поэму. Менее экспериментальными по своему характеру, но более важными примерами целостного построения и замечательного воплощения социальных тем были «Чапаев» и «Юность Максима».

В 1934 году Сесиль Б. Де Милль направил в Советский Союз послание: «Работники американской кинопромышленности приветствуют кинопродукцию Советского Союза. Мы со всей серьезностью считаем кинематографию искусством, и, как таковое, она не может иметь национальных границ. Более того, будучи сочетанием всех искусств, кино является ныне народным искусством»¹. Это утверждение имеет известный исторический интерес, как выражение того взгляда на социальное назначение кинематографии, который начинал завоевывать признание в Голливуде. Де Милль по-своему истолковывал это социальное назначение. Примерно в то же самое время, когда он приветствовал «искусство народа», он завершал фильм «Этот день и век», призывавший молодежь образовывать шайки линчевателей для борьбы с гангстерством и для охраны «порядка».

Голливуд начинал ощущать влияние депрессии, сказывавшейся как на экономике кинопромышленности, так и на мироощущении ее мастеров. Картины приносили убыток. Кампания в поддержку кандидатуры Элтона Синклера на пост губернатора штата Калифорния в 1934 году усилила прогрессивные настроения в штате.

¹ «Советское кино», под ред. А. Аросева, М., 1934.

454

Киностудии способствовали поражению Синклера, сфабриковав пропагандистскую фальшивку, которая выдавалась за документальный фильм. Работники кинематографии вынуждены были участвовать в кампании республиканцев против Синклера, иначе они неминуемо остались бы без работы.

С появлением звука контроль монополий значительно усилился. Повысились производственные расходы, пришлось вложить новые суммы в оборудование кинотеатров и студий. Перемена осуществилась далеко не мирным путем. Она

вызвала новую и более яростную битву, в которой оружием служили патенты, а главными героями были магнаты Уолл-стрита. Уорнеры получили от «Белл Телефоун Компани» и ее промышленного филиала «Уэстерн Электрик» исключительные права на звуковой патент. Когда стало очевидным, что звуковым фильмам обеспечен успех, была основана «Электрикл Рисэрч Продактс» (ЭРП) в качестве собственного филиала «Уэстерн Электрик». ЭРП немедленно аннулировала контракт с «Бр. Уорнер» и стала заключать договора с другими крупными компаниями. В течение года «Белл Телефоун» заключила через посредство своих филиалов контракты, охватившие 90% кинопромышленности.

В ответ «Бр. Уорнер», чтобы обеспечить свои позиции, обратились к сфере демонстрации фильмов, купив более 500 кинотеатров. Тем временем монопольное положение телефонной компании оказалось под угрозой из-за существования двух соперничавших звуковых систем. Уильям Фокс владел правом на использование в Америке патентов «Три-Эргон», разработанных в Европе. Именно владением этой ценной, но опасной собственностью объясняются финансовые маневры Фокса, которые завели его в тупик, в результате чего он исчез из кинопромышленности¹. Не так легко оказалось справиться с мощной «Рэйдио Корпорейшн оф Америка» (РКА), которая пыталась проникнуть на рынок со своей звукозаписывающей и воспроизводящей системой «Фотофон». Для обеспечения использования своего оборудования РКА основала новую крупную компанию — «РКО Рэйдио Пикчерс», занявшись производством фильмов и приобретшую множество кинотеатров у одного из круп-

1 "Unton Sinclair presents William Fox", Los Angeles, 1933.
455

нейших объединений кинотеатров «Кейт — Олби — Ор-феум».

В 1935 году два гиганта Уолл-стрита — банки, связанные с Морганом и Рокфеллером, — решили положить конец этой войне, и было установлено существующее в настоящее время равновесие сил. Одна система соединяет киностудии и кинотеатры с ЭРПИ — «Уэстерн Электрик — Белл Телефоун» — империей Моргана. В другую систему входят РКА — «Дженерал Электрик — Рокфеллер». Разрешив свои внутренние споры, хранители народного искусства стали беспокоиться по поводу, сокращающихся кассовых сборов. Продюсеры отчаянно искали материал, который был бы интересен широкому зрителю. Повсюду показывались сдвоенные программы художественных фильмов. Владельцы кинотеатров ввели систему призов. С появлением цвета появилась надежда заинтересовать массового зрителя. В 1935 году появилась первая художественная картина, снятая на пленке «техникolor» — «Бекки Шарп». Однако сложная аппаратура, необходимая для цветных съемок, сделала картину тяжелой и безжизненной, а сам цветной метод был слишком дорог для широкого использования.

В 1935 году появился другой фильм, указывавший на новое направление кинематографической мысли. «Осведомитель» отражал изменявшееся настроение американского народа, воздействие социальных сил, прорывавшихся сквозь преграды, воздвигнутые монополиями вокруг кинопромышленности. В фильме изображена ирландская революция. Но трагедия доносчика Джипо Нолана — это трагедия всякого, кто, жертвуя честью и совестью, служит злу. Фильм обладает структурным единством, потому что Джипо уничтожает не слепая судьба. Его губит собственное решение, неспособность разделить веру и решимость других людей.

«Осведомитель», взятый в отдельности, мог бы рассматриваться как творческая случайность. Но за ним последовали три другие картины: в 1935 году — «История Луи Пастера», а в 1936 — «Ярость» и «Новые времена». Совершенно различные по теме и методу, все три фильма обладали тем же структурным единством, которое мы отмечаем в «Осведомителе». Это — идейное единство, основанное на вере в моральную силу человека и его способность одержать верх над несчастьем.

Ученый, невин-

456

ный человек, которого собираются линчевать, маленький бродяга, пойманный промышленной машиной, — всех их объединяет чувство собственного достоинства. Их бьют и терзают, но их воля не парализована. Они не склоняются перед поражением.

Эти картины были изолированными явлениями, островками в потоке банальности. Но они указывали путь. Кино не могло бы существовать как бизнес, если бы оно не приняло на себя хоть части той ответственности, которую несет искусство.

Глава шестая СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ (1936–1945)

Перемена, происшедшая в американском кино в тридцатые годы, была решающей. Но это было неуловимое, постепенное изменение, результат многих противоречивых перекрестных течений и тенденций. Оно было частью общего преобразования американской жизни и образа мышления, которое достигло кульминации во время второй мировой войны.

В 1937 году темп этих изменений ускорился. Это был год итальянских забастовок, быстрого роста профсоюзов, ожесточенных конфликтов в связи с внешней политикой Америки, год агонии Испании, год антикоминтерновской оси и речи Рузвельта, призывающей к изоляции агрессоров.

Когда в 1937 году на экраны вышел фильм «Жизнь Эмиля Золя», газета «Нью-Йорк Пост» отметила в передовой статье, что «дело Дрейфуса было предвестником судебных процессов о поджоге рейхстага... кино обретает новое значение». В том же году «Плуг и звезды» того же режиссера, который создал «Осведомителя», показал еще один эпизод ирландской революции. Фильм «Земля» запечатлел мужественную борьбу китайского народа с японскими захватчиками и собственными угнетателями.

Обзор фильмов, созданных в последующие четыре года все усугубляющегося кризиса, позволяет установить направление киномысли и те ограничения, которые налагались на выбор темы. Созданный в 1938 году фильм

457

«Блокада» призывал «совесть мира» отразить угрозу, созданную фашистским мятежом в Испании. Продюсер «Блокады» Вальтер Вангер собирался снять затем фильм о нацистской Германии по сценарию того же автора и в постановке того же режиссера. Сценарий был закончен, декорации подготовлены, актеры подобраны, но нажим со стороны банков заставил отказаться от работы над фильмом. Только в 1939 году фильм «Признание нацистского шпиона» указал наконец на фашистскую угрозу. В том же году вышел на экран фильм, честно изобразивший внутреннюю политику США, – «Мистер Смит едет в Вашингтон».

Десять лет американцы занимались проблемой нищеты и безработицы, ибо нельзя было закрывать глаза на ту неприятную истину, что «одна треть нации» лишена нормальных жилищ и питания. Однако даже те немногие фильмы, которые затрагивали эти проблемы, делали это очень робко. Фильм «Гроздь гнева» (1940) показал реальных людей, борющихся с настоящим голодом. В том же году появился шедевр Чаплина «Великий диктатор».

Своим построением и социальным звучанием эти два фильма вызвали кризис американского кино, столь же тяжелый, как и политический кризис, который переживала нация. Несмотря на сопротивление дельцов, управляющих кинопромышленностью, на экране изредка, но появлялись прогрессивные фильмы. Кинозрители как первоклассных кинотеатров, так и кинотеатров второго экрана, пророзувельтовски и напуганы наступлением фашизма. Но они не были сознательными участниками борьбы рабочего класса. У них не было четкого представления о причинах экономической неустойчивости и хронической безработицы. Они стремились к миру, не понимая, какие силы развязывают новую войну. Пока публика придерживалась своей в целом прогрессивной, но неопределенной точки зрения, противоречие между функциями фильма как народного искусства и теми особыми интересами, которые диктовали производственную политику, еще удавалось как-то примирять. Но оно все обострялось по мере увеличения политического напряжения.

Для творческих работников кино это не было аб-

458

страктной проблемой. Для них речь шла о контакте со зрителем, о художественной честности и свободе творческого осознания действительности. «Гроздь гнева» и «Великий диктатор» вторгались в область социальной борьбы, являвшейся запрещенной зоной на протяжении всей истории американского кино. В обоих фильмах ставились слишком острые вопросы, которые не могли получить четкого разрешения.

В обоих фильмах кульминация ведет к тупику. В фильме «Гроздь гнева» оклахомская семья обладает волей и решимостью, чтобы осуществить переезд в Калифорнию и выдержать все трудности и невзгоды. Но в конце, когда Том, скрывающийся от полиции, прощается с матерью, его вера в будущее выражена совершенно мистическим заверением: «Я буду повсюду во мраке. Я буду везде –

куда ни глянешь. Поднимутся голодные на борьбу за кусок хлеба – и я буду там. Я буду и в том, как парни кричат от ярости, – я буду и в том, где ребята смеются, когда они голодны и знают, что ужин готов. И когда наш народ будет сам съедать то, что вырастят его руки, и жить в домах, которые сам построил, так и я буду там»¹.

За восемь лет до появления фильма «Гроздь гнева» другой человек исчезал во мраке в конце другого фильма: последний ответ гонимого обществом человека в фильме «Я беглый каторжник» – «Ворую» – выражает безнадежность. Положение Тома Джоуда тоже кажется безнадежным. Но он продолжает верить.

Это различие объясняется не только разными темами. Оно выражает переворот в социальном мировоззрении. Речь Тома – это утверждение воли, декларация социальной цели. Однако оно не находит воплощения в действии. Фильм показывает, что его вера туманна. Его мать говорит: «Я не понимаю этого. Том». Он отвечает: «Я и сам не понимаю. Но вот так мне думалось». Его поэтическое, инстинктивное ощущение не может стать основой кульминации действия.

«Великий диктатор» тоже кончается словами, а не действием. Оборванный бродяга временно одерживает победу над силами зла, но только лишь благодаря елу-1 "Twenty Best Plays", edited by John Gassner and Dudley Nichols. 1943.

459

чайности, давшей возможность парикмахеру занять место диктатора. Поскольку этот трюк не позволяет дать никакого окончательного решения, Чаплин может добиться кульминации, только отбросив вымысел и непосредственно обратившись к зрителю. Только так мог выразить художник свое эмоциональное убеждение в том, что мимолетное торжество справедливости должно каким-то образом стать вечным, что человеческая воля должна быть адекватной поставленным перед нею задачам. Таким образом, техническая проблема композиционного завершения фильма связана с социальным истолкованием его темы. Большинство голливудских продюсеров и режиссеров было склонно полностью избегать злободневных тем. Но они не могли игнорировать растущее влияние документального кино – ведь короткие хроникальные фильмы и динамичная серия «Ход времени» успешно конкурировали с их игровыми фильмами. Мир, охваченный кризисом, шумел на всех экранах, посрамляя нереальность художественных фильмов.

Документальное кино как форма искусства впервые наметилось в творчестве Роберта Флаерти. Но наибольшего развития оно достигло в Англии в начале десятилетней депрессии. Грирсон, Рота, Анстей и другие создавали фильмы под эгидой гражданских или промышленных служб: «В дрейфе», «Неизвестные воды», «Траулер Грантон», «Прилив».

Удивительно, сколько ранних документальных фильмов посвящено жизни моряков: корабли и люди в безграничных водных просторах были живописным материалом и давали широкие возможности изображения труда. В Голландии в 1930 году Йорис Ивенс снимает «Эюдерзее», а в 1933 году – «Боринаж», показывающий труд бельгийских шахтеров

Из-за отсутствия интереса к документальным фильмам в Соединенных Штатах Поль Странд, чтобы найти средства для съемки фильма, вынужден был уехать в Мексику, и мексиканское правительство субсидировало создание фильма «Волна», завершеного в 1935 году. В нем показана жизнь рыбаков залива Вера Крус. В 1936 году по заказу переселенческого управления США Пэр Лоренц снял фильм «Плуг, взрыливший прерии» – о сохранении почвы; Лоренц снял для правитель-

460

ства еще два фильма – «Реку» в 1938 году и «Борьбу за жизнь» в 1940 г. Режиссеры-документалисты создали незабываемые произведения о борьбе и страданиях народов, защищающих свою страну от фашистской агрессии: «Испанская земля», «Сердце Испании», «Возвращение к жизни» рассказывали о войне в Испании. Ивенс снимает в Китае «Четыреста миллионов».

Поль Рота писал: «Кино ожило наконец, вырвавшись за пределы студийных калькуляций... Документальный метод можно смело назвать рождением творческого кинематографа»¹. В целом опыт документального кино не повлиял на художественные фильмы. В некоторых фильмах он был использован для пропаганды реакционных взглядов. В фильме «Унесенные ветром» (1939) американская история искажалась столь же бесцеремонно, как и в «Рождении нации», ради утверждения тех же вымыслов о гражданской войне и ее последствиях.

Голливуд достаточно ясно видел настроения американского народа. Блеск, эротика и постановочные эффекты маскировали антидемократическую идею «Унесенных ветром». Однако результаты выборов достаточно ясно показали, что большинство избирателей поддерживает прогрессивную программу Рузвельта. Многие постановщики обратились к театру в поисках достаточно глубоких тем, которые не были бы связаны с «политикой». Пьесы того периода затрагивали серьезные проблемы. Но они не воспроизводили мир с безжалостным все-видением документальной камеры. Они не показывали детей, гибнущих под бомбами, людей, которые отказывались от бегства, чтобы голыми руками бороться за свободу. По этой причине экранизация пьес не могла послужить ответом документальному кино. Пьесы, отобранные для экранизации, показывали людей бессильными или покорными. В «Окаменелом лесе» бессмысленное насилие объявлялось единственным ответом на отчаяние. В «Жене Крэга» героиня посвящала свою жизнь тривиальным мелочам. Фильм «Вам не забрать этого с собой» радостно славил иррациональное поведение. Даже название фильма «Они знали, чего хотели» было ироническим намеком на тщетность желаний;

1 "Documentary Film", New York, 1939.

461

кульминация показывает, что люди должны довольствоваться тем, что они получают, хотя бы они и считали, что хотят совсем противоположного. Эти концепции противоречили динамическим идеям хроникальных фильмов, демонстрировавшихся в том же кинотеатре, в которых показывались люди, отрицающие бессилие, бросающие вызов судьбе, умирающие ради того, чтобы дело их жило.

Для мастеров кинематографии, как и для всех американцев, проблема воли была разрешена нашим вступлением в войну против государств оси. Патриотизм и благородная цель объединили всю нацию. Честное раскрытие различных сторон войны нельзя было подменить общими рассуждениями о храбрости и любви к отечеству. Приходилось искать корни действия в личных убеждениях, в осознании социальной необходимости.

В докладе, многозначительно озаглавленном «Подход к образу — 1943 г.», Роберт Россен доказывал конференции писателей, что построение образов в фильмах основывалось «на мотивах отчаяния и поражения». Он считал, что прежних киногероев «больше нельзя считать правдивыми, а мотивы их поступков — обоснованными, ибо общество так изменило их, что они ведут себя теперь совсем по-другому»¹.

Это высказывание напоминает нам о взрыве оптимизма, который был быстро забыт. Однако полезно помнить, что художественный рост кино во время войны объяснялся новым представлением о социальной функции человека, которое в свою очередь изменило функциональное назначение кино и обеспечило ему гораздо более высокое место в национальной культуре.

Однако война не изменила экономического, а с ним и социального строя американского общества. Как и другие отрасли промышленности, кинопроизводство переживало период военного бума. Прибыли головокружительно росли. Служение делу победы не должно было мешать доходным операциям. Подводя итоги статистическому обзору фильмов, созданных за три первых военных года, Дороти Джонс приходит к следующему заключению: «Анализ голливудской военной продукции показывает, что из общего количества 1313 кинофильмов, 1 "Writers Congress", Berkley and Los Angeles, 1944.

462

выпущенных в течение 1942, 1943 и 1944 годов, 45-50 в значительной мере способствовали правильному пониманию военного конфликта как внутри страны, так и за границей. Другими словами, такую роль играли фильмы, составлявшие 4% всей кинопродукции этих лет¹.

Лучшие фильмы этого периода рассказывали о военных действиях. Во многих изображался вражеский лагерь, но немцы и итальянцы в них были «столь же стереотипны, как прежде киногангстеры. Фильмов об американском тыле и американской промышленности было немного, и, как правило, они оказывались слабыми, не разъясняли, таким образом, «американцам важность и благородство работы в тылу для нужд фронта»².

За несколькими исключениями («Джо Смит, американец» и «Нежный товарищ»), голливудские фильмы трактовали то большое чувство личной ответственности, которое характеризовало среднего американца в годы войны, либо как ребячливость, либо как предмет для насмешек. Изменившееся положение женщин в

таких фильмах, как «Блонди -- за победу» и «Изменчивая Мэйзи», рассматривалось просто как тема для шуток. Хотя был достигнут некоторый прогресс в устранении оскорбительного окарнакирования негров, позорящего американское кино, ни разу не было сделано попытки создать фильм о жизни негров и других национальных меньшинств.

Голливуд не был достаточно вооружен для того, чтобы трактовать человеческие отношения, изменившиеся под влиянием и давлением войны. Формула «пол и деньги» еще слишком довлела над ним, и он не замечал других мотивов человеческого поведения. Обойдя проблемы труда и безработицы в тридцатых годах, он не увидел «интересных сюжетов» в мобилизации промышленности, которая изменила жизнь миллионов американцев. Трудность раскрытия значения войны через изображение людей, столкнувшихся с совершенно новыми задачами и препятствиями, оказалась еще более непреодолимой, когда Голливуд попытался изобразить идеологию и методы врага. Вместо коррупции, характеризующей фа-
1 "Hollywood War Films - 1942 - 1944", "Hollywood Quarterly", Berkley and Los Angeles, October 1945. 2 Цит. выше.

463

шизм, деградации человеческой личности -- в кино показывали лишь безликие маски, коричневую форму, знаки свастики.

Фронт представлял собой ту динамичную среду, которая придавала новое значение борьбе отдельных людей за выполнение своего долга или за свою жизнь.

Психологические проблемы упрощались из-за непосредственной близости смерти, но решение каждого отдельного человека неизбежно влекло за собой социальные последствия -- от него могла зависеть жизнь его товарищей, успех операции, весь ход войны. Тот простой факт, что люди жертвовали собой во имя веры в свое дело, можно было воплотить в зрительно воспринимаемое действие, только раскрыв личный мир человека и социальную среду, под влиянием которой он складывался.

Новый тип героя, который, как сказал Россен в 1943 году, распрощался со старыми «мотивами отчаяния и поражения», стал появляться в списках убитых и посмертно награжденных. В лучших военных фильмах главным была жизнь человека, а не момент его смерти, и мелодрама боя трактовалась в них как кульминация волевого акта, порожденного всем американским обществом и силами, которые делали последнее решение неизбежным. В фильме «Пилот № 5» выбор человека для выполнения опасного задания основывается на его личном столкновении с фашизмом в маленьком американском городке. В фильме «Тридцать секунд над Токио» мысль о том, что налет бомбардировщиков на город знаменует поворотный пункт в ходе войны, передана через восприятия участников этой операции. В ряде фильмов («Сахара», «Повесть о солдате Джо», «Прогулка на солнце») военные эпизоды используются как подсобное средство для постановки проблемы человеческого поведения и ответственности в более широком смысле.

Во всех этих фильмах стиль, композиция и содержание несут следы влияния документальных фильмов, которые во время войны достигли необычайно богатого и разнообразного развития. Художественное единство таких английских фильмов, как «Объект сегодняшней ночи», было результатом богатого документального опыта. Но голливудские драматурги и режиссеры, прикомандированные к вооруженным силам или отделу военной информации, сотрудничая с работниками докумен-

464

тального кино, уверенно освоили эту новую форму. Многим из них казалось, что эта форма дает им возможность художественного роста, которой они были лишены, ставя игровые фильмы.

Разнообразие форм документального фильма почти бесконечно, но фильмы военного времени можно разделить на четыре основных типа: исторический, военный, социальный и учебный. Примером первого типа может служить серия «Почему мы сражаемся», охватывающая весь ход событий, приведших к вступлению Америки в войну. Фильмы этой серии, разумеется, были целиком составлены из старого хроникального материала, и творческая задача заключалась в монтаже и составлении дикторского текста. Фильмы второго типа охватывали целую кампанию или один боевой эпизод, -- среди лучших из них можно назвать «Сражающуюся леди» и «Сан-Пьетро». В социальных документальных фильмах изображались какие-нибудь перемены в американском обществе или жизнь тыла: например, преобразование сельской жизни -- в фильме «Долина Теннесси», приезд беженцев в деревню Новой Англии -- в «Рассказе о Каммингтоне». Учебные фильмы распадаются

па много категорий, включая учебные пособия на разнообразные технические темы, а также пропагандистские и воспитательные фильмы. В серии «Курок Джо» для обучения артиллерийской стрельбе эффективно применялась мультипликация. Фильм «Сопrotивляясь допросу врага» отличался острым сюжетом, открывавшим большие возможности для тонкого психологического анализа.

Накопив за годы войны драгоценный опыт, американское кино, казалось, с уверенностью могло ожидать дальнейших значительных успехов.

Глава седьмая КРИЗИС

(1945—?)

«Закончился какой-то этап истории кинематографа. Во всем мире формируется новый зритель, и его запросы порождают новое кино.

465

По всей Европе сейчас поднимается культурный бунт против тирании Голливуда, которая в течение стольких лет препятствовала пышному расцвету европейского кино. Господствующее положение Америки на мировом рынке, столь умело поддерживаемое с 1918 года до начала второй мировой войны, серьезно пошатнулось».

Это высказывание является частью редакционного предисловия к книге, созданной рядом ведущих киномастеров Англии¹. В нем выражается английская и европейская точка зрения на потенциальные возможности кино и на исчезающий престиж Голливуда.

После окончания войны американская кинопромышленность вступила в период раздоров и хаоса. Высокие прибыли, ожесточенная профсоюзная борьба, политический нажим со стороны законодательных органов, меры, принимаемые департаментом юстиции с целью уничтожения монополий, кампания по завоеванию иностранных рынков, явная утеря иностранных рынков и угроза уменьшения внутренних прибылей — вот что характеризует этот период. К началу 1948 года хаос переходит в постоянный экономический спад. Каковы бы ни были перспективы других отраслей американской экономики, кинопродюсеры были готовы примириться с ограниченным производством, сниженными бюджетами и хронической безработицей.

Как отразилось все это на художественной стороне кино?

Американский военный герой вернулся в общество, которое предложило ему сомнительные блага инфляции, неуверенность в будущем и скорую вспышку новой войны. Социальная целенаправленность, придававшая смысл жертвам и военному чувству локтя, не получила эквивалента в послевоенном американском мире. Основная идея военного фильма была несвоевременной, а мировоззрение военного времени оказалось несовместимым с послевоенной действительностью. В одном из немногих по-настоящему хороших произведений о вернувшемся солдате, созданных в Голливуде, — «Лучшие годы нашей жизни» (1946) — четыре человека, занимающих различ-

1 "Screen and Audience", "Film Books Today", London, 1947. Editorial Board: Sydney Box, John E. Cross, Carol Read, Paul Rotha, Richard Winnington.

466

мое социальное положение, пытаются приспособиться к экономическим и социальным проблемам, с которыми они сталкиваются после демобилизации. Здесь четыре композиционные линии закономерны, так как в жизни каждого движущей силой является общая цель, объясняющаяся единством их военного опыта, — эта общая цель нужна им, чтобы сохранить достоинство и веру в общество. Без этой связи каждый из четверых погиб бы. Однако решение проблемы сводится к абстрактному утверждению, которое конкретизируется сентиментальной сценой свадьбы и общей атмосферой дружеских поздравлений и благодушия. Но за всем этим стоит вопрос, проходящий через весь фильм: куда мы коллективно, как народ, двинемся отныне? И он остается без ответа.

Не рискуя затрагивать жгучие проблемы современности, американская кинопромышленность пошла тем же путем, что и после первой мировой войны. Однако на этот раз обращение к эротике и сенсационности было менее наивным и строилось на разработанной нигилистической философии. Приемы «психологического детектива» берут свое начало в немецком кино двадцатых годов; шпенглеровская философия не потерпела никаких существенных перемен и только окрепла благодаря влиянию современной психологии и литературы. В немецких фильмах ревность часто толкала мужчин или женщин на убийство. Во многих современных фильмах жажда убийства не мотивирована хотя

бы открытием измены любимого человека. Она дается как психологическая черта, неизлечимое влечение. В фильме «Оставьте се небесам» (1945) показана женщина, насквозь порочная, лишенная подобия человеческих чувств. Мания убийства является темой десятка фильмов – примером могут служить «Спи, моя любовь» и «Тайна за дверью».

Пошлость «Бандита» делает этот фильм почти комичным. Но в антиобщественной философии крови и насилия, на которой строится сюжет, нет ничего комичного. То же презрение к человеку преобладает в фильме «Дуэль на солнце», где к эротике и садизму добавлены еще расистские мотивы. С незначительными вариациями большая часть голливудской продукции проповедует общую основную философию: алчность и вождение – вот что определяет человеческое поведение, без этих дви-

467

жущих сил человек неспособен к действию. Как отмечает Джон Хаусман: «Вызывает протест характерное для наших современных криминальных фильмов полное отсутствие нравственной энергии, которая подменяется апатичным, исполненным отчаяния фатализмом»¹.

Техника документальных фильмов была неплохо, хотя и без полного раскрытия ее художественных возможностей, использована в таких фильмах, как «13 Рю Мадлен», «До краев земли», «Бумеранг», «Вызываем Норт-сайд 777», «Обнаженный город». Кроме фильма «Лучшие годы нашей жизни» настоящий конфликт развивается с достойным упоминания мужеством и в фильмах «Перекрестный огонь» и «Джентльменское соглашение». Образы героев приобретают объемность и правдоподобие благодаря тому, что их деятельность проходит в знакомом окружении: социальная сила, угрожающая им, – антисемитизм – знакома зрителю и пугает его. Точно так же в фильме «Тело и душа» попытка молодого боксера освободиться от засасывающей коррупции обретает глубину и значимость благодаря тому, что он отождествляет свою судьбу с судьбой боксера-негра, попавшего в ту же ловушку и потерпевшего поражение.

Замечательный успех этих фильмов объясняется тем, что они осуществляют необходимую художественную и социальную функцию. Но их успех освещает тупик, в который зашла кинопромышленность. В современном кризисе Голливуда нет ничего нового. Это продолжение кризиса, приостановленного в 1941 году начавшейся войной. Однако в послевоенный период американский народ сталкивается с социальными проблемами, которые имеют более решающее значение, чем события конца тридцатых годов. Противоречие между функцией кинофильма как народного искусства и наложенными на него ограничениями достигает такой точки, когда его уже нельзя больше ни скрывать, ни подавлять. Противоречие это достигло предела, стало общенациональным вопросом в 1947 году, когда кинокомпании под двойным нажимом Вашингтона и Уолл-стрита согласились уволить лиц, подозреваемых в «опасных мыслях», и передать их фильмы полицейской цензуре. Это было

1 "Today's Hero", "Hollywood Quarterly", Berkley and Los Angeles, January 1947.

468

по сути дела попыткой доказать, что Голливуд вовсе не зашел в тупик, а что все беды проистекают только из-за деятельности небольшой кучки социально-сознательных художников. Такая попытка характерна для авторитарного мышления, считающего, что можно уничтожить разногласия, надев оковы на людей, или уничтожить мысль, убрав с дороги мыслителя. На самом же деле этот тупик существует. Он объясняется тройственным характером кино как делового предприятия, искусства и социальной силы. Те, кто хочет уничтожить его как искусство и использовать как реакционную силу, действуют, со своей точки зрения, вполне логично, стараясь запугать или уволить всех честных художников, не поступающих своей социальной честью. Если бы это им удалось, кинопромышленность, лишившись талантливых и инициативных деятелей, стала бы бесплодной, а следовательно, невыгодной с деловой точки зрения.

В противовес мрачным перспективам Голливуда, во многих странах кино делает большие успехи. В Англии создан ряд выдающихся фильмов. В Италии слияние документального фильма с художественным привело к таким выдающимся достижениям, как «Рим – открытый город» и «Шуша». Во французском фильме «Фарребек» обогащение содержания знаменует новый этап документальной техники. В Чехословакии, Югославии и Польше можно заметить многообещающие признаки развития кино. По данным, полученным из Индии, можно предположить, что фильм

«Дети земли», созданный индийским Народным театром, обладает эпичностью, которая заставляет вспомнить «Гроздь гнева»¹.

Будущее американского кино зависит от политического и экономического положения Соединенных Штатов. Эта книга, цель которой служить нуждам живого кино, может стать надгробным памятником искусству, приговоренному к смерти врагами культуры в Соединенных Штатах.

Тем не менее книга писалась с твердой уверенностью, что никому не удастся остановить развитие американской кинематографии как народного искусства. Ибо
1 Mulk Raj Anand, Indian First Great Film, New Theatre, London, February 1947.

469

кино -составляет неотъемлемую часть национальной культуры, отражающей ж-изнь -и традиции «арода. Анализируя структуру и функции сценария, мы разбираем вопросы, которые касаются не только профессионала. Они затрагивают всех нас, сохранивших веру в американскую культуру, стремящихся придать ей современную форму и углубить ее демократическое содержание.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПОСТРОЕНИЕ КИНОФИЛЬМА

Излагая в общих чертах историю американского кино, мы говорили о своеобразии кино как формы искусства. При рассмотрении отдельных фильмов мы указывали на некоторые моменты, определяющие его специфику.

Во-первых, следует отметить, что в данном разделе будет рассматриваться сюжетное построение фильма. Помимо проекции на экран определенного сюжета кино выполняет также и иные функции. Учебный фильм обучает. Кинохроника рассказывает о событиях. Документальное кино сообщает факты, объясняет их и комментирует. Структурные проблемы, которые приходится разрешать, создавая фильмы подобного типа, родственны тем, которые мы рассматриваем здесь. В мультипликации, в кукольном фильме, в картинах, посвященные искусству танца, существуют свои проблемы.

Способы построения сюжета многообразны. Испокон веков люди выдумывали и инсценировали легенды - «подражания действию» - о себе самих и о том обществе, в котором они жили. Они пытались придать своему вымыслу правдоподобие, обобщающий смысл, значение, понятное и близкое слушателю или зрителю. В этом отношении существуют общие принципы, которые в равной мере могут быть применены как к китайским «Горестям Хань», средневековой «Песне о Роланде» и «Человеческой комедии» Бальзака, так и к пьесам Шекспира и Ибсена.

Однако метод подачи, способ зрительного воспроиз

47

ведения или описания событий, обстановка, окружающая рассказчика и рассказ, настроение и характер аудитории во всех этих случаях совершенно различны. Кино отличается от других сюжетных форм в первую очередь методом подачи материала: рассказ излагается в виде последовательного ряда изображений, проплывающих по экрану в затемненном зале. Связь между зрителем и зрелищем отличается непосредственностью и интимностью. И все же это механизированный контакт, достигаемый посредством изображений и звуков, которые создавались в условиях, ничем не похожих на условия их демонстрации в кинотеатре. Вдумчивого зрителя не может не поразить контраст между тем, что он видит и слышит, и сложнейшим механизмом, создавшим все это. Изображение на экране зачастую является по-детски незрелым, оно нелепо упрощает человеческие переживания, рисует поведение, основанное на ложных мотивировках. Однако даже самый простой или самый мишурный материал требует щедрого применения экономических и технических средств, требует сложной организации людей и машин. Анализируя структуру фильма, мы имеем дело не только с конечным результатом, но и со всем процессом, который к нему приводит. Как и для всякого сюжета, основой киносюжета является конфликт. В первой главе показано, как закон конфликта применяется к построению современного кинофильма. Мы начинаем с режиссерского сценария - его внешнего вида, терминологии и построения. Изучение хотя бы одной страницы сценария дает несколько оснований для определения различия между фильмом и другими формами искусства. Используя эти основания, мы проведем детальное сравнение между одним актом пьесы и аналогичным материалом в киносценарии. Затем мы проведем такое же сравнение между вступительной частью романа и ее экранизацией.

Придя к определенным выводам относительно характера кинематографического конфликта, мы затем должны рассмотреть действие, посредством которого передается конфликт. Качество действия, производящего впечатление в фильме, определяется техническими средствами, используемыми при съемке и проекции картины. Во второй главе рассматриваются три технических фактора — камера, композиция фотографического изобрае-

472

ния и последовательность расположения изображений на целлулоидной ленте. Однако киносюжет излагается не только при помощи камеры и зрительного изображения. Другой чувствительный инструмент — микрофон — записывает слова и звуки, которые размещаются на другой целлулоидной ленте. Третья глава посвящена звуковой дорожке.

Главы четвертая и пятая посвящены общей организации сценария: вначале рассматривается применение принципа единства в свете кульминации к специальным проблемам кинематографического изложения сюжета, а затем исследуется социальный фон действия фильма.

Глава первая КОНФЛИКТ В ДВИЖЕНИИ

Кинофильм изображает конфликт, в котором разумная воля, направленная на достижение определенных и понятных целей, достаточно сильна, чтобы довести его до кризиса. Поскольку этот закон разбирался более подробно в первой части и поскольку он в общих чертах несомненно приложим и к построению киносценария, нам незачем еще раз подробно останавливаться на нем здесь. Нам интересуют только те особые условия, которые определяют действие этого закона в кино.

Своеобразие кинофильма наиболее ясно проявляется в литературном своеобразии киносценария. Весьма возможно, что многие читатели этой книги имеют лишь смутное представление о том письменном материале, который определяет всю работу над фильмом. До последнего времени сценарии вообще не считались произведениями искусства и опубликовывались чрезвычайно редко. Кинофильм и не предназначен для чтения — возразят некоторые. Но как же может развиваться искусство, когда профессионалы почти не имеют образцов для изучения? Кино не успело создать своей теории и своих традиций, той основы, которая служит опорой художникам, работающим в других областях искусства. От бездарных пьес, идущих на Бродвее, драматург может обратиться к Шекспиру и Ибсену. У сценариста же нет подобных высоких образцов его искусства. Немногие

473

фильмы, которые являются вехами в истории кино, не существуют в печатной форме, а на экране они демонстрируются чрезвычайно редко.

Появление в 1943 году «Двадцати лучших киносценариев» под редакцией Джона Гасснера и Дадли Николса, а затем ежегодников «Лучшие киносценарии», подготовленных к печати этими же редакторами, возвело сценариста, правда с некоторым запозданием, в ранг писателя.

Эти книги позволяют провести анализ большого числа доброкачественных, а порой и выдающихся сценариев. Однако остается невозможным сравнить выбранные Гасснером и Николсом фильмы с классическими фильмами немой период или с произведениями, создаваемыми в других странах. Кроме того, Гасснер и Николс решили не воспроизводить «технического жаргона», они отказались от «расчлененной формы режиссерского сценария, которая нужна лишь режиссеру и кинооператору». Это, может быть, нравится читателю, но зато вредит задачам общего анализа.

Общественная и критическая недооценка сценария, возможно, объясняется недооценкой сценариста в американском кино. Невнимание к сценарию — одна из главных слабостей американского кинопроизводства, в результате которой форма киносценария развивалась случайно и хаотично. Современный сценарий, возникший в начале двадцатых годов, все еще хранит следы своего происхождения, когда он готовился как рыхлое повествование, предназначенное для того, чтобы режиссер мог почувствовать настроение тех сцен, которые он затем истолковывал так, как считал нужным. Появление звука повысило значение сценария, однако в центре внимания оказался диалог, в ущерб операторским задачам.

Литературная работа, необходимая для создания кинофильма, — это длительный процесс, конечным результатом которого является сценарий. Первоисточником может послужить пьеса, рассказ или набросок оригинального киносценария.

Готовя этот материал для экрана, его нередко «обрабатывают» или «адаптируют»,

то есть готовят краткий пересказ от двух тысяч до пятидесяти тысяч слов, в котором проясняются кинематограф-
1 "The Screenplay as Literature", John Qassner, предисловие к книге "Twenty Best Film Plays", 1943.

474

фические возможности сюжета и намечается своего рода план сценария. Поскольку мы занимаемся вопросами композиции, нас главным образом интересует законченная форма сценария. Однако в некоторых случаях бывает полезно обратиться к более ранним стадиям процесса, чтобы установить, как возникла концепция сценария и как она изменялась.

Рассмотрим отрывок из сценария и ознакомимся с его формой и языком. Вот начальные эпизоды сценария Абрама Полонского «Тело и душа».

ИЗ ЗАТЕМНЕНИЯ.

1. НАТУРА, ТРЕНИРОВОЧНЫЙ СПОРТИВНЫЙ ЛАГЕРЬ — НОЧЬ — КРАН. НАЕЗД через полосу яркого лунного света и глубокую тень отчетливо вырисовывает угол здания, дерево, часть ринга под открытым небом, тяжелый мешок с песком, медленно и едва заметно покачиваемый ночным ветром. Затем через широкое, выходящее на поляну окно — на спящего Чарли Дэвиса, по лицу которого скользит лунный свет.

2. КРУПНЫЙ ПЛАН — СПЯЩИЙ ЧАРЛИ.

Его мучит кошмар, его лицо обливается холодным потом. Где-то в далекой речной долине ЗВУЧИТ паровозный свисток, истерически-пронзительный и грустный, и Чарли с криком просыпается.

Чарли (отчаянно зовет спросонок). Бен!.. Бен!..

Приподнявшись, открывает глаза и оглядывает комнату. Он вытирает пот, но его сознание все еще во власти кошмара.

3. КРУПНЫЙ ПЛАН — СТЕНА, на которой лунный свет рисует изменчивые тени ветвей и мешок с песком, медленно и зловеще покачивающийся на ветру.

4. ОЧЕНЬ КРУПНЫЙ ПЛАН — Чарли смотрит, на его лице — напряжение. Внезапно за кадром, но неподалеку, начинает истерически лаять на луну дворовая собака. Камера ПАНОРАМИРУЕТ с БОЛЬШИМ УГЛОМ ОХВАТА, в то время как Чарли соскакивает с кровати и бросается к шкафу. Он начинает одеваться.

НАПЛЫВ:

5. НАТУРА. ТЕРРИТОРИЯ СПОРТИВНОГО ЛАГЕРЯ — НОЧЬ.

475

КАМЕРА ПАНОРАМИРУЕТ за ЧАРЛИ через лагерь к его автомобилю.

Чарли садится в машину, включает фары и мотор. Его тренеры и спарринг-партнеры выскакивают из спален узнать, что происходит. Кадры 6—9 показывают, как они смотрят вслед отъезжающей машине. Затем место действия переносится на шоссе:

10. НАТУРА. ШОССЕ — НОЧЬ (ФИЛЬМОТЕЧНЫЙ МАТЕРИАЛ). Машина мчится по залитой лунным светом местности.

НАПЛЫВ:

11. НАТУРА. ШОССЕ — ПРИБЛИЖАЕТСЯ ГОРОД (ФИЛЬМОТЕЧНЫЙ МАТЕРИАЛ).

Машина мчится по лабиринту шоссе-ных дорог, вдали вырисовываются городские небоскребы, их освещенные шпили и т. д.

НАПЛЫВ:

12. НАТУРА. УЛИЦА ИСТ-САИДА — НОЧЬ— КРУПНО, С ДВИЖЕНИЯ.

АВТОМОБИЛЬ, медленно едущий вниз по улице.

Этот отрывок выбран потому, что в нем есть очень много специальных терминов, значение которых раскрывается в тексте.

Термин «из затемнения», которым начинается картина, наиболее ясно обозначает границу кинематографического действия. Он в какой-то мере соответствует поднятию занавеса в театре. Решающий перебой в действии обозначается термином «затемнение». На мгновение экран пустеет. После этого перед нами «из затемнения» проходит новый ряд событий. Хотя этот перерыв очень краток, он напоминает спуск и поднятие занавеса между актами пьесы. Сценарий может иметь несколько таких разделов, именуемых «эпизодами». Число эпизодов доходит иногда до двадцати, но обыкновенно их не бывает больше восьми или девяти. Отдельное фотографическое изображение, соответствующее обычной фотографии, называется «кадром». Кинолента обычно движется со скоростью двадцать четыре кадра в секунду. Фильм измеряется в метрах, и, обсуждая длину сцен или всей картины, мы говорим о длине в метрах. Один ролик имеет примерно триста

476

метров длины, а художественный фильм может насчитывать от двух до четырех тысяч метров.

Наименьшей единицей действия является «сценарный кадр». Нумерация в сценарии соответствует сценарным кадрам. Легко убедиться, что каждому такому кадру соответствует определенный угол съемки или простое, легко определяемое движение камеры. Во вступительном кадре «Тела и души» имеется обозначение -- «натура». Принято указывать, снимается ли данный сценарный кадр на натуре или в павильоне, и указывать освещение: «ночь» или «день»; эти указания помогают техническим работникам в установке света на съемочной площадке. Сценарист помещает камеру на «кране», — это приспособление, несколько напоминающее экскаватор, придает камере максимальную подвижность. Она может двигаться по воздуху, поворачиваться, для того, чтобы наблюдать за предметами, которые уже миновала, может «ворваться» в окно.

Для получения «крупного плана» камеру устанавливают возле человека или предмета, который предстоит снять. «Крупный план» отличается от «очень крупного плана» (хотя эти термины часто взаимозаменяются) тем, что последний служит для того, чтобы более подробно воспроизвести лицо персонажа. Поэтому кадры 2 и 3 в «Теле и душе» снимаются крупным планом, а кадр 4 — очень крупным планом. Существуют и другие углы съемки камеры, дающие «двойной план», в котором помещаются два человека; «групповой план» — аналогичное довольно подробное изображение трех или более человек; «средний план» снимается с расстояния достаточно близкого, чтобы создать ощущение участия в действии, и достаточно далекого, чтобы вместить не только людей, но и фон, и, наконец, «общий план», снимающийся с дальнего расстояния.

Кадр может начинаться с любого из описанных планов и без перерыва перейти в другой. Это происходит в 4-м кадре, где требуется отъезд камеры. Движение камеры достигается различными способами. В данном случае она движется по рельсам, но по мере отъезда она также поворачивается вокруг своей оси, что обеспечивает «большой угол охвата снимаемого пространства». Этот поворот камеры известен под названием «панорамирования». Другой вид движения камеры — «съемка

477

с движения», когда камера просто сопровождает идущих или бегущих людей. Буквы З. К. (в 4-м кадре) обозначают — «за кадром».

Когда происходит прямой скачок от одного кадра к другому, как, например, при переходе от крупного плана Чарли в кадре 2 к изображению стены в кадре 3 и обратно на Чарли в кадре 4, мы называем это «монтажом встык». В то же время между 4-м и 5-м кадрами имеет место «наплыв». Изображение на экране тает, переходя в другое изображение. Наплыв необходим, когда между кадрами проходит какой-то промежуток времени или происходит смена места действия. В рассматриваемом кадре это дает Чарли время одеться. Несколько более длительный переход обозначается «из наплыва» и «в наплыв» на следующее изображение. Более резкий переход осуществляется при помощи приема, известного под названием «вытеснения»: новая сцена появляется на экране и движется по нему в вертикальном или горизонтальном направлениях, вытесняя предыдущую сцену¹.

В 10-м и 11-м кадрах в скобках указано: «фильмо-течный материал». Это означает, что режиссеру не нужно снимать данную сцену. Она может быть составлена из обширных фильмотечных материалов, хранящихся на студиях художественных фильмов или у компаний, занимающихся кинохроникой. На любой киностудии есть сотни кинолент с изображением, автомобилей, мчащихся по освещенным луной шоссе. Есть также всевозможные виды небоскребов Нью-Йорка при ночном или дневном освещении.

Использование фильмотечного материала — это один из приемов, посредством которых действию придается видимость широты и размаха; другим приемом, расширяющим возможности камеры, является «комбинированный кадр», в котором объединяются передний и задний планы, снятые в разное время. Можно также использовать предметы в миниатюре для создания иллюзии величины; этот метод хорошо знаком любителям, которые экспериментировали с макетными съемками. Флотилия судов, составлявшая конвой в фильме «Операция

1 В дальнейшем будет сказано о частом злоупотреблении вытеснением в голливудских фильмах.

478

в Северной Атлантике», состояла из миниатюрных корабликов, маневрировавших в маленькой бухте у Сан-та-Барбары.

Существует множество других специальных терминов, но мы перечислили те, которые применяются наиболее часто. Кинотермины – это не просто названия, которые надо запомнить, они должны помочь нам разобраться в творческом процессе сценариста. Отрывок из сценария фильма «Тело и душа» во многом объясняет нам, каким образом камера помогает изложению сюжета. Ясно, что пьеса строится совершенно иным образом.

Между театральным спектаклем и кинофильмом существует определенное внешнее сходство: фильмы демонстрируются в помещениях, несколько похожих на театральные залы. Театральные актеры снимаются в кино. Театральная подготовка до сих пор считается вполне достаточной предпосылкой для того, чтобы выступать перед кинокамерой. Актеры, режиссеры и драматурги переходят от сцены к экрану, казалось бы, весьма незначительно перестроив свои приемы и методы. Нередко по окончании фильма и перед его началом перед экраном открывается и закрывается театральный занавес.

Однако если мы рассмотрим, как создается кинофильм, то убедимся, что этот творческий процесс совсем не похож на рождение спектакля. Собственно говоря, последний исчерпывается действием в пределах просцениума. Драматург может использовать только те постановочные средства, которые имеются на пространстве сцены, ограниченном рампой и стенами театра. Считается, что театральные зрители наблюдают за событиями на сцене через прозрачную четвертую стену. Таким образом, угол зрения, под которым зрители видят сцену, остается постоянным.

Кинофильм по методам своего создания не ограничен пределами просцениума и не зависит от имеющихся за кулисами приспособлений. Угол зрения определяется не положением зрителя в зале, а тем бесконечным разнообразием углов, под которыми камера может заснять сцену.

Таковы общие положения. Для того чтобы увидеть, как они воплощаются на практике, проведем подробное сравнение между одним актом пьесы и его экранизацией.

479

Пьеса «Стража на Рейне» Лилиан Хеллман предназначалась для сцены и была переработана для экрана Дэшиелом Хемметом, причем дополнительные сцены написала сама Лилиан Хеллман.

Сюжет хорошо известен, и мы дадим только краткое его изложение. Пьеса, поставленная весной 1941 года, раскрывала антифашистскую тему в остром психологическом конфликте. Курт Мюллер, работавший в немецком подполье, приезжает вместе со своей женой Сарой и тремя детьми в Вашингтон погостить у матери Сары – Фанни Фарелли. Фанни – женщина шестидесяти трех лет, занимающая видное положение в обществе. В ее доме находятся брат Сары, Дэвид, и двое гостей – Тек де Бранкович, румынский граф, и его жена Марта, американка. Тек поддерживает связь с немецким посольством. Он обыскивает багаж Курта и обнаруживает крупную сумму денег, которую Курт собирается отвезти обратно в Германию для подпольной работы. Паспорт Курта был получен нелегальным путем. Тек пытается шантажировать Курта, и в кульминационный момент Курт решает убить Тека, чтобы не подвергать опасности работу, которой он посвятил жизнь. Ударом кулака он оглушает Тека, уносит в гараж и убивает. Он возвращается, чтобы проститься с семьей. Потом едет «домой», к своей работе в Германии. Все действие пьесы происходит в гостиной дома Фарелли. Экспозиция начинается с момента, когда обитатели дома собираются к завтраку, накрытому на террасе, выходящей в гостиную. Фанни взволнована близкой встречей с дочерью, которую она не видела двадцать лет. Из краткого разговора между Дэвидом Фарелли и Мартой де Бранкович мы узнаем, что они полюбили друг друга и что Марта очень несчастлива с мужем. По лестнице опускается Тек, и Дэвид уходит на террасу. Сцена между Теком и Мартой раскрывает существующий между ними конфликт. Тека беспокоят его денежные дела. Марта предупреждает его, что он поступает неразумно, проводя столько времени в немецком посольстве и играя там в карты на крупные ставки. Они выходят на террасу и присоединяются к Фанни и Дэvidу. В комнату входит семейство Мюллеров, приехавшее более ранним поездом, чем предполагалось. Таким образом нам предоставляется возможность по-

480

знакомиться с Мюллерами. Их видит экомомка и спешит к Фанни. Нежная встреча с Фанни и затем с Дэвидом. Фанни догадывается, что они очень бедны. Ей это

непонятно: ведь Курт инженер. С трогательной простотой Курт объясняет, что в течение многих лет его единственной работой была борьба против фашизма. Курт знакомится с Мартой и Теком. Остальные выходят на террасу. Как только Марта и Тек остаются одни, Тек начинает осматривать багаж Курта. Это кульминация экспозиции и переход к нарастанию действия. Марта возмущена и встревожена. Тек приказывает дворецкому отнести багаж наверх. Она спрашивает почему, и он отвечает: «Ясно же, что гораздо удобнее осматривать багаж за закрытыми дверями». Она возражает, но он грубо обрывает ее, заявляя, что знает все о них с Дэвидом. «Но не стройте с Дэвидом планов. Вы не сможете их осуществить. Ты уедешь вместе со мной, когда я буду готов уехать». На этом заканчивается первый акт.

Обратившись к соответствующей части сценария ¹, мы видим большую разницу в месте действия и в его организации, что приводит к смещению драматического акцента. Возникающие из затемнения первые кадры фильма показывают, как семейство Мюллеров направляется к иммиграционному пункту США на мексиканской границе. И сразу же возникает ощущение напряженности и тревоги, усугубляющееся первой репликой. Курт говорит жене и детям: «Минута пришла. Все это очень важно. Не разговаривайте. И постарайтесь не выдать своего волнения».

Они благополучно проходят через иммиграционный пункт. Из наплыва сцена переносится в вагон поезда. Дети с любопытством рассматривают американский ландшафт и набившихся в вагон пассажиров: мексиканских батраков, итальянцев и всех остальных. Затем наплывом дается фасад дома Фарелли. Ознакомившись с ним, мы попадаем на террасу, где дворецкий накрывает стол к завтраку. Здесь, как и во вступительной сцене пьесы, мы знакомимся с Фанни и Дэвидом Фарелли. Однако Марта и ее муж вводятся в действие иначе, чем в пьесе.

1 "Best Film Plays of 1943/44", New York, 1945. 31-402

481

Камера движется к окну верхнего этажа, в котором появляется Марта. Она приветствует Фанни, которая зовет ее позавтракать. Следующий кадр показывает Марту в спальне в тот момент, когда она отворачивается от окна. Марта и Тек разговаривают, выходя из спальни и спускаясь по лестнице. Он говорит, что будет обедать в немецком посольстве. Она начинает возражать, но он ее не слушает. Все четверо собираются за столом, накрытым для завтрака. Экономка зовет Фанни к телефону. Через некоторое время Дэвид уходит, Марта и Тек остаются одни. Их разговор аналогичен разговору в пьесе: он беспокоится о деньгах, она советует ему не играть в карты в немецком посольстве. Новый наплыв возвращает нас в поезд, где Бабетт держит на коленях ребенка итальянской женщины. Муж итальянки разговаривает с Куртом и приходит о восторгу, узнав, что Курт сражался против фашистов в Испании. Они говорят о положении в Европе, и Курт сообщает, что по-прежнему борется с фашизмом: «Это моя профессия». Следующий наплыв переносит нас в гостиную Фа-релли, где Фанни дает указания драпировщику, в то время как ее приятельница Мелли Сьюэл ждет, чтобы поехать с ней в город. Мелли Сьюэл – вдова сенатора южанина является новым персонажем, которого в пьесе нет.

Следует быстрая и довольно бессвязная смена кадров: Фанни и Мелли едут по городу в лимузине Мелли. Затем показана машина, нагруженная горой свертков, – это игрушки для детей Мюллеров. Фанни заезжает к контору Дэвида. Она заходит также к Сайрису Пенфил-ду, старшему компаньону юридической фирмы, где служит Дэвид, и просит подыскать хорошее место для ее зятя – немецкого инженера. Затем следует двойной план, показывающий Дэвида и Фанни, едущих домой по улицам Вашингтона. Фанни предупреждает его, что о нем и Марте начинают ходить слухи. Ее тревожит Тек. Она почему-то боится его. Ее неторопливые тревожные слова о Теке завершают эту сцену, переходящую в затемнение, – кончается первый эпизод.

Из затемнения мы попадаем в немецкое посольство. Пространная сцена вводит ряд персонажей, которые не фигурировали в пьесе. Это барон фон Рамме, военный атташе; фашист Влехер, по прозвищу «Мясник»; доктор

482

Клаубер, издатель немецкой газеты. Тек играет с ними в карты. Влехер презрительно говорит Теку, что считает его «торгашом» и будет рад побеседовать с ним, когда у Тека будет что продать. Наплыв – и мы попадаем в вокзальный буфет, где завтракают Мюллеры. Затем из наплыва возникает

станционная платформа, на которой Дэвид ждет их приезда. Подходит поезд. И мы видим нежную встречу. Мюллеры приезжают в дом Фарелли. Сцена, в которой Фанни знакомится с мужем дочери и ее детьми, соответствует сцене в пьесе. Они поднимаются в свои комнаты, где Бодо, маленький мальчик, приходит в восторг, увидев водопровод. Внизу, в гостиной, Тек осматривает багаж, и Марта с беспокойством следит за ним. Как и в пьесе, она напугана его интересом к Курту. Но конец эпизода резко отличается от завершающей сцены первого акта пьесы: очень крупным планом показан Курт в окне своей спальни. Он смотрит вниз на лужайку. Общий план, снятый с его точки зрения, показывает Сару и Дэвида, которые направляются к дому. Затем на лужайке появляется Тек. Вновь очень крупный план Курта в окне. Он пристально смотрит на Тека и тихо вздыхает. Следует затемнение, которое оставляет действие совершенно в том же положении, что и конец первого акта пьесы.

Вышеприведенное сравнение позволяет нам выяснить много интересных технических моментов. Однако пока будет полезно ограничиться лишь немногими принципами:

1. Конфликт в фильме имеет гораздо большую протяженность во времени и пространстве. Действие начинается у мексиканской границы, переносится в Вашингтон и в переполненном вагоне увлекает нас через Соединенные Штаты. Из дома Фарелли оно уводит нас на улицы и в учреждения деловых кварталов Вашингтона, а также внутрь немецкого посольства <и представляет нам множество новых персонажей: итальянскую семью в поезде, Мелли Сьюэл, Сайруса Пенфилда, фашистов в посольстве.

2. Конфликт развивается по двум параллельным, но вполне самостоятельным линиям. Правда, в первом акте пьесы происходит короткая встреча Курта и Тека. Однако в пьесе ничто не соответствует монтажным перебивкам между семейством Мюллеров на пути в Ва-

483
шингтон и пребыванием Тека в немецком посольстве, которые создают нарастающее напряжение, по мере того как противостоящие силы сближаются, чтобы встретиться.

3. Конфликт в фильме подан острее, благодаря тому что средства кино позволяют глубже раскрыть отдельные моменты и сосредоточить на них внимание зрителей. Первый акт пьесы заканчивается сценой между Теком и его женой. Эта сцена нужна, чтобы показать, какого опасного и серьезного противника найдет Курт в Теке. Однако неизбежность столкновения между ними <и в фильме раскрыта гораздо более полно (хотя они даже не встречаются) благодаря очень крупному плану Курта, наблюдающего из окна, как Тек идет по лужайке.

Прежде чем приступить к подробному разбору этих пунктов, мы рассмотрим, чем обязан фильм еще одной форме передачи сюжета – роману. Однако, хотя художественная литература дала кино очень много, несомненно, что и сама она много позаимствовала у него. Во многих современных романах используются приемы «киноглаза» и действие описывается так, словно оно представляет кадры, сменяющие друг друга на экране.

Между романом и кино существует такое же внешнее сходство, как между кино и театром. Роберт Натан рассказывает, что, впервые приехав в Голливуд, он полагал, что ему придется изучать основы драматургии. К своему удивлению, он обнаружил, «что фильм совсем не похож на пьесу; что, наоборот, он похож на роман, но на роман, который будет показан, а не рассказан»¹. Это замечание поучительно и само по себе верно, но нельзя однако забывать, что между процессом зрительной передачи и процессом рассказа существует огромная разница. Вот эту разницу мы и должны – показать или, выражаясь точнее, описать, поскольку мы пишем, а не фотографируем.

Роман Джона Стейнбека «Гроздь гнева» начинается с описания пыльной бури в Оклахоме. Когда ветер стихает, над землей воцаряется тишина, а из домов выходят люди и смотрят на погибшие посева. Эта глава, как и многие другие, вводимые через небольшие интервалы,

1 "A Novelist Looks at Hollywood" ("Hollywood Quarterly", January 1946, Berkeley and Los Angeles).

484

не затрагивает индивидуальной истории главных действующих лиц: она представляет собой авторское обобщение, раскрывающее взгляды писателя на историю эпохи, на людей и события, которые, образуя фон, позволяют шире показать движение социальных сил. История основных персонажей начинается со

второй главы. Возле небольшого придорожного бара стоит грузовик. По шоссе идет человек, он смотрит на грузовик. В баре шофер разговаривает с официанткой. Он выходит. Прохожий просит подвезти его. В кабине грузовика, который едет по шоссе, между ними завязывается разговор. Мы узнаем, что Том Джоуд только что вышел из тюрьмы, где просидел семь лет за убийство. Третья глава опять является интерлюдией. Но на этот раз автор ведет свой рассказ в форме притчи. По шоссе ползет черепаха, шофер небольшого грузовика умышленно задевает ее и опрокидывает на спину. Но черепахе удается перевернуться и продолжать свой путь. В четвертой главе мы возвращаемся к Тому Джоуду. Он встречается с Джимом Кейси, которого он знал как проповедника. Они направляются к дому, где жила семья Джоуда. Описание этого пути, во время которого они говорят о женщинах и жизни, занимает пятнадцать страниц. В конце они поднимаются на гребень холма и Джоуд смотрит на свой дом. «Что-то случилось, – говорит он, – их тут нет».

В следующей главе еще одна интерлюдия – рисуется социальная обстановка, которая позволяет нам понять проблему, стоящую перед Джоудом. Мы узнаем, как разорившиеся жители Оклахомы были изгнаны со своих ферм. Земля стала собственностью банков, и появились тракторы, чтобы переплугать поля. Затем мы знакомимся с трактористом. Фермер-арендатор грозит ему ружьем, но он говорит только, что обязан выполнить свою работу. Он ведет трактор прямо к дому фермера. И тот ничего не может поделать. Арендатор спрашивает: «Кто приказал тебе это? Я найду его и убью». Тракторист отвечает, что ему приказывает банк, а банк получает указания с Востока. «Может, стрелять и не в кого». «Я должен подумать, – говорит арендатор, – нам всем надо подумать, как быть дальше». Но трактор разрушает дом, обрушивая стену, срывая ее с фундамента.

483

Мы возвращаемся к Джоуду и Кейси, которые осматривают покинутый дом. Появляется Мьюли Грейвс и рассказывает Тому, что его отца согнали с земли и вся семья переехала в дом дяди Джона. Подъезжает машина шерифа, Том и его собеседники прячутся: они не имеют права находиться на чужой земле.

Новая интерлюдия повествует о том, как разорившиеся фермеры покупают дешевые машины, мечтая добраться до Калифорнии. В восьмой главе Том наконец находит свою семью. Его встреча с матерью происходит на сотой странице.

Экспозиция романа чуть ли не длиннее всего сценария. Тем не менее все эти события включены в сценарий Наннели Джонсона¹. Он начинается с показа Тома Джоуда на шоссе в Оклахоме. Шофер выходит из бара и подвозит Тома. На второй странице опубликованного сценария происходит встреча с Кейси. На третьей странице 2, когда они уже находятся в пути, их застигает пыльная буря. Можно считать, что это та самая пыльная буря, с описания которой начинается роман. Но здесь она связана с двумя людьми, которых мы знаем. Черная стена пыли надвигается на них, и они изо всех сил бегут к дому Джоуда. Они входят в хижину, в ней темно. Том зажигает свечу и проходит в заднюю комнату, где обнаруживает Мьюли. Это происходит на четвертой странице.

Том спрашивает у Мьюли, что случилось. В то время как Мьюли начинает рассказывать, мы переходим из наплыва к сцене между трактористом и арендатором, описанной в пятой главе книги. Однако здесь арендатором является сам Мьюли, и ситуация значительно усложнена. Несколько человек приезжают в автобусе и приказывают ему убираться со своей земли. Он отказывается. Мы возвращаемся к Мьюли, продолжающему рассказывать под грохот бури. В очень крупном плане он говорит: «Они пришли с этими... с гусеничными тракторами». Ряд кадров показывает ползущие по экрану огромные тракторы, подминающие под себя изгороди, пересекающие лощины. Голос Мьюли продолжает рас-
1 "Twenty Best Film Plays", New York, 1943. в Страница сценария насчитывает около 700 слов. Это примерно вдвое больше, чем страница романа.

486

сказ о том, как фермеров с их семьями выгоняли из их домов. Затем из наплыва возникает ферма Мьюли, где происходит его спор с трактористом. Это тот же спор, что и в пятой главе романа, однако с одним важным отличием. В романе арендатор соглашается с трактористом, что убить следует того, кто отдал приказ. Но в фильме такая уступка ослабила бы эмоциональный конфликт. Мьюли стоит на своем: если трактор коснется его дома, он выпалит такой «заряд свинца, что тракторист отправится на тот свет». Машина врывается в дом. Мьюли поднимает ружье. Но плечи его опускаются. Его воля сломлена. Из наплыва мы

возвращаемся к лагуне Джоуда. Слышно, как приближается машина шерифа, и собеседники прячутся. При звуке удаляющейся машины сцена уходит в затемнение. В начале второго эпизода общим планом показывается хижина дяди Джона, затем следуют кадры семейства Джоудов за завтраком и прихода Тома. Как и в романе, кульминация экспозиции – встреча Тома и его матери, Различие в приемах романиста и кинодраматурга характеризуется следующими моментами:

1. Фильм – это в первую очередь зрительное воспроизведение действия. Роман же носит гораздо более повествовательный характер: в романе возможны отступления, подробные описания, умозрительные рассуждения. В нем мы можем найти статичный ландшафт или персонажа, который не занят какой-либо конкретной деятельностью. В этом и заключается различие между процессом рассказа и процессом зрительной передачи. Движение романа отражает движение человеческой мысли, совсем не похожее на движение кинокамеры. Камера – это орудие, управляемое творческой волей художника, но она подчиняется этой воле лишь в том случае, если ее возможности учитываются точно и критически.

2. Киноконфликт не может быть воплощен в обобщениях, выражающих взгляды автора на жизнь и общество¹. В «Гроздьях гнева» главы, выражающие мироощущение автора или насыщенные поэтической символикой, относятся к числу самых удачных по всей книге и показывают, что Стейнбек мастерски владеет методом, которым пользовались романисты со времен Филдингa. Значительная часть этого материала вошла в фильм,

487

так как он необходим для полного развития сюжета, но прежде его пришлось перевести на язык кино и связать с действием на экране.

3. Фильм должен индивидуализировать конфликт. События на экране должны быть связаны с людьми, которые либо наблюдают за происходящим, либо принимают в нем участие. Иллюстрацией этого принципа может служить почти любой видовой фильм: панорама гор сменяется кадрами людей, взбирающихся по скалистым склонам. Даже если люди отсутствуют, голос диктора индивидуализирует картину, связывая ее со зрителем. Буря, описанная Стейнбеком в начале книги как трагическое и обычное событие в Оклахоме, в кинематографическом варианте «Гроздьев гнева» налетает на Тома и Кейси, когда они идут к дому Джоуда. Подобным же образом напряженность эпизода захвата земли материализуется в крупном плане Мьюли, когда он говорит: «Они пришли с этими... гусеничными тракторами».

4. Киноконфликт достигает зримого напряжения, которое не обязательно в романе. Романист тоже имеет дело с конфликтом, но он исследует его значение и смысл с точки зрения индивидуума и общества. Стейн-беку незачем было доводить спор между арендатором и трактористом до точки максимального напряжения. Напряжение заложено в самой социальной обстановке, а она была воссоздана литературными средствами столь тщательно, что физическое столкновение оказалось бы излишним и художественно неверным. В сценарии же столкновение необходимо; мы должны увидеть, как Мьюли поднимает ружье, пытается выстрелить и не может; волевой акт, не получающий завершения, приводит к наплыву, связывающему эту сцену с последующей, в которой Мьюли рассказывает Тому свою историю.

В своей исторической эволюции кинофильм многое почерпнул из опыта театра и романа. Владимир Нильсен разделяет историю кино на два этапа: ранний, когда преобладали театральные влияния, и более поздний, когда развивались формы, связанные с литературными источниками. «Порвав с традициями сцены, кинематография заимствовала у литературы принципы композиционного единства»¹. Это утверждение верно в той ме-

1 "The Cinema as a Graphic Art", London.

488

ре, в какой оно относится к эволюции кино между 1912 годом и концом немого периода. Влияние литературы, начавшееся в Европе с экранизации произведений Д'Аннунцио и Сельмы Лагерлеф, ознаменовало первую попытку придать кинофильму «композиционное единство». Проанализировав влияние Диккенса на стиль Гриффита, Эйзенштейн пришел к выводу, что темп этого режиссера, его параллельный монтаж и использование реалистических деталей возникли на основе изучения романов Диккенса.

Однако «единство» кинофильма как произведения искусства не может быть построено на театральной или литературной основе. Конфликт отдельных индивидуумов или групп, проецируемый на экране, обладает своеобразным, присущим только ему качеством. Киноконфликт находится в непрерывном движении. Погоня, борьба между преследователем и преследуемым возникли в первые годы XX века как незрелая эмбриональная форма «конфликта в движении». В «Большом ограблении поезда» движение это обогатилось и индивидуализировалось, а вскоре Эдвин Портер ввел в «Бывшем каторжнике» параллельные и сходящиеся линии действия.

Принцип, лежавший в основе использования погони на первых этапах кино, остается действенным и поныне. Именно он определяет показ столь различных событий, как переход армий через Альпы в «Суворове», ссору влюбленных в автобусе в «Это случилось однажды ночью», движение старого грузовика по шоссе № 66 в «Гроздьях гнева».

Совершенно очевидно, что ни одно из средств, которыми располагает романист, не обладает подобным зрительным воздействием и что подобный объем действия превышает возможности театра. Порой можно встретить попытки воспроизвести па сцене «конфликт в движении», но они всегда примитивны. Такова, например, картина в пьесе «Хижина дяди Тома», когда Элиза бежит по плывущим льдинам с ребенком на руках. Однако скрипучий механизм, необходимый для таких эффектов, является достаточным доказательством того, что они несвойственны нормальной творческой жизни театра.

Мы изложили общий закон «конфликта в движении»

489

и сформулировали некоторые связанные с ним принципы. Теперь мы готовы к тому, чтобы более подробно рассмотреть действие на экране.

Глава вторая

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Специфические черты кинематографического конфликта в значительной мере определяются исключительной подвижностью камеры, ее способностью выискивать и запечатлевать самые различные явления. Однако творческий процесс заключается не только в съемке событий. Мы должны также исследовать особенности экрана, на который проецируются изображения, и законы соединения снятых отдельно целлулоидных лент, в процессе которого фильм получает свою конечную форму. Рамки кадра, образующие границы действия, очерчены гораздо более резко, чем просцениум в театре. Картина на экране, ограниченная с четырех сторон, отличается от картины на сцене, где световые пятна и неясные контуры заставляют нас забыть о существовании просцениума. Композиция фотографического кадра сильно отличается от случайного расположения людей и предметов, с которым мы ежеминутно сталкиваемся в жизни. Сцены, наблюдаемые в реальной действительности, не имеют ни специфических пространственных ограничений, ни строгого рисунка.

Для тех, кто изучает проблемы композиции, пропорции кадра имеют настолько большое значение, что, по выражению Нильсена, этот вопрос «был темой бесконечных, яростных дискуссий на протяжении всех сорока с лишним лет существования кино». Сценаристы не интересовались этими спорами, а возможно, даже и не знали о них. Тем не менее эта проблема имеет прямое отношение к требованиям, предъявляемым к построению сюжета.

Неуверенность при решении вопроса о размерах кадра возникает в силу необходимости монтажных переходов от детального анализа к широкой перспективе. Почти квадратный кадр больше всего подходит для порт-

ретных и групповых композиций (для крупных и средних планов), однако для панорамного изображения пейзажей или толпы желательнее иметь прямоугольник с шириной, значительно превосходящей высоту.

В эпоху немого кино был установлен стандартный размер кадра с отношением ширины к высоте, равным 4 : 3. Затем появилась звуковая дорожка, что привело к уменьшению ширины. В 1933 году формат вновь изменен и восстановлено соотношение сторон, принятое для немых фильмов. Таким образом, период, в течение которого кадр был почти квадратным, соответствует экспериментальному периоду звукового кино, когда диалог сделал фотографическое изображение относительно неподвижным. Необходимость вернуться к движению, к более подробному охвату действия снова потребовала более широкого кадра.

Сценаристу, считающему, что композиция – это вопрос, доступный лишь посвященным и лежащий за пределами интересующих его, как профессионала, практических проблем, полезно было бы изучать фотографические кадры и особенно кадры из фильма, снятого по написанному им сценарию. Он обнаружил бы, что группировка людей нередко статична, что зачастую подлинная связь между персонажами и фоном отсутствует, что кадр не организован, как единое динамическое целое, и между его пространственными границами и внутренним содержанием существует разрыв. Виновниками мертвенности многих кадров можно считать оператора, режиссера, актеров. Ее можно также отнести за счет общей тенденции американских фильмов к прямолинейному, лишенному тонкости изложению сюжета, – тенденции, порожденной систематическим игнорированием специфики кино. Однако, если сценарист проанализирует композицию кадра, сравнивая ее с композицией сцены в том виде, в каком она дана в его сценарии, ему будет трудно отрицать свою долю ответственности. Значит, он исходил из театральной концепции сцены, как собрания людей, разговаривающих и двигающихся либо среди сценических декораций, либо в неопределенном пространстве. Режиссеры-документалисты с таким мастерством использовали композицию не только в целях художественного эффекта, но и для раскрытия характера и сю-

491

жета, что другим художникам кино стоит взять с них пример. В Голливуде этот пример игнорируется вплоть до настоящего времени. Талант немногочисленных крупных мастеров операторского искусства, таких, как Джеймс, Уонг Хоу, Грег Толэнд и Рудольф Матэ, не может полностью развернуться из-за того, что сценаристы и режиссеры пренебрегают важностью композиции. В «Истории кино в иллюстрациях» Димса Тейлора ' пятидесятилетнее развитие американского кино показано при помощи соответствующей подборки кадров из различных фильмов. Лишь немногие из этих кадров обладают той силой драматического воздействия, которую можно обнаружить в любой из иллюстраций, помещенных в книге Поля Роты «Документальное кино»².

Кадры документальных фильмов особенно отличаются функциональным использованием света и тени. Полезно помнить, что свет ' представляет собой основной элемент фотографического процесса. Кинематографическое действие воспринимается в изображении, созданном светом. Каким бы «естественным» ни был свет, он составляет часть эстетического плана, подчеркивает действие и придает ему энергию.

Световой рисунок – это основа композиции, которая никогда не бывает статичной. Композиция – это не просто комментарии К действию. Она и есть само действие. Существует постоянно изменяющаяся динамическая связь между камерой и каждым объектом съемки – будь то человек или предмет. Когда в первом кадре фильма «Тело и душа» камера проникает через окно, чтобы найти спящего человека, то действие осуществляется самим аппаратом. Камера всегда является активным участником, даже если ее функции и не выступают так ясно. Когда она сама не находится в движении, то все равно ее положение придает определенный оттенок событиям на экране. Появление человека, входящего в кадр из-за камеры, совсем не похоже на появление человека, который сначала возникает в виде маленькой фигуры на заднем плане и приближается до тех пор, пока его голова и плечи не наполняют весь кадр.

1 Нью-Йорк, 1943.

2 Цит. выше.

492

Точка зрения, с которой наблюдается событие, определяет его значение. Можно даже совсем не показывать сцены, которая происходит в данный момент. Камера может задержаться на пустой стене, в то время как слышится шепот разговора или раздаются звуки, создающие впечатление борьбы. Воздействие не показанной, данной намеком сцены порой оказывается гораздо сильнее воздействия сцены, раскрытой с исчерпывающей полнотой. Недоговоренность может усилить напряжение, обмануть зрителя, сбить его с толку; она может вводить в заблуждение, благодаря которому увеличивается эффект дальнейших разъяснений. Искусство Чаплина неотъемлемо от мастерского использования кинокамеры. Он меняет точку зрения камеры не только для того, чтобы удивить зрителей, но и для того, чтобы создать те эмоциональные контрасты между трагическим и комическим, величайшим мастером которых он является. Камера видит его на палубе, гонимого бурей корабля. Он наклонился через поручни, дрыгая ногами и, очевидно, ужасно страдая. Затем он оборачивается, и мы видим, что он поймал

своей тросточкой огромную рыбу. Или он стоит спиной к камере, глядя на фотографию жены, бросившей его потому, что он пьяница. Плечи его поднимаются и опускаются, как будто он горько рыдает. Но оказывается, что он сбивает коктейль Ч

Монтаж, то есть соединение отдельных кадров воедино, является дальнейшим развитием того же принципа. Камера может проникнуть повсюду, куда человек может доставить ее и пустить в ход. Однако ленты, снятые любым количеством камер, можно соединить так, что возникнут самые неожиданные связи и ситуации. По отношению к процессу монтажа Голливуд занимает очень противоречивую позицию. Во многих студиях режиссер отстраняется от окончательного монтажа картины. Таким образом, важность этого процесса признается, так сказать, косвенно: от него настолько зависит успех или провал фильма, что руководители студии не решаются доверить его режиссеру. Такая логика производит странное впечатление, поскольку во время съемок режиссер обладает почти бесконтрольной

1 Анализ этих примеров дан в «Фильме» Рудольфа Арнгейма.

493

властью. Однако руководство студии именно из-за этого и не допускает его в монтажную. Администрация, расчлняя производство фильма на отдельные фазы, сохраняет за собой полноту контроля. Раз режиссера на съемочной площадке нельзя лишить самостоятельности, значит, его активное участие в остальной работе над фильмом нежелательно.

Руководители Голливуда относятся к монтажу тем более настороженно, что связывают его появление с наплывом европейских кинематографистов в двадцатых годах и с распространением в этот период европейских теорий монтажа. Наиболее раннее и наиболее значительное развитие монтажа имело место в Советском Союзе. Эйзенштейн замечает, что «был период в советском кино, когда монтаж провозглашался «все». По мнению Эйзенштейна, источником этой ошибки было одностороннее и преувеличенное признание своеобразной драматической особенности монтажа. Особенность эта «заключалась в том факте, что два каких-либо куска пленки, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество». Увлеченные этим открытием русские и европейские режиссеры стали попросту злоупотреблять монтажом, что вело к нарушениям художественной дисциплины и лишало его истинного смысла.

Тем не менее «верным оставался и на сегодня остается тот основной факт, что сопоставление двух отдельных монтажных кусков путем их склейки больше похоже не на простую сумму – один кадр плюс другой кадр, – а на произведение»¹. Аналогичное замечание делает Пудовкин: движение перед камерой – «это не более, чем сырье для будущего построения при помощи монтажа, движения, которое создается благодаря соединению различных кусков фильма». Картина обретает жизнь в результате «синтеза различных отдельных зрительных изображений»².

Не удивительно, что высказывания такого рода озадачивали дельцов, в чьих руках находится американская

1 "Film Sense", New York, 1942. а Цит. выше.

494

кинопромышленность. Они думали только об изложении сюжета и поэтому видели в монтаже средство, создающее наиболее простую и прямую связь между изображениями. Любое другое его применение считалось «вычурным». Если, как утверждал Пудовкин, монтаж наделял картину «кинематографической жизнью», то подобная жизнь не интересовала руководителей киностудий.

Такое отношение к монтажу привело к тому, что в этот термин стали вкладывать другое содержание. Его европейское значение было забыто. Монтажем стали называть специфический прием – беспорядочное нагромождение кадров, накладывающихся друг на друга или показываемых одновременно и переходящих друг в друга. Американский монтаж часто применяется для создания настроения, для быстрой передачи длительного промежутка времени или для показа огромного душевного напряжения. Когда в фильме «Тело и душа» Чарли едет в Нью-Йорк, накладывающиеся друг на друга кадры уличных огней, моста через реку, городских зданий и составляют монтаж. Этот прием используется в двух других местах по ходу развития фильма. В быстрых, мгновенно сменяющихся кадрах показано, как Чарли прокладывает себе путь к славе, побеждая одного за другим своих соперников на ринге; затем, когда Чарли деморализован своим успехом,

его приключения с Алисой показаны вихрем вечеринок, бокалов вина, грубого хохота, хихикающих женщин.

Различие между европейским и американским значением термина «монтаж» выявляет расхождение художественного порядка. Голливуд считает этот термин неподходящим для обозначения обычного процесса оформления фильма, поскольку этот процесс считается чисто технической работой, цель которой сделать развитие сюжета более четким и убрать кадры, не представляющие интереса с точки зрения кассовых сборов. Однако «вычурный» прием все-таки применяется, когда нужно замаскировать слабое звено в сюжете, а также заинтриговать или рассмешить зрителя.

Тем не менее монтажные перебивки являются существенным фактором в развитии кинодействия. Внутреннее содержание кадров непрерывно преобразуется благодаря движению между кадрами. Собственно говоря, это – скрытое движение; видимого, осязаемого проме-

495

жутка между кадрами не существует. Однако переход динамичен и значим потому, что обладает свойствами действия. Он соответствует нашему определению действия, как процесса становления, как изменения равновесия, слагающегося из предыдущих и последующих изменений равновесия¹.

Монтажные перебивки – это такая же общепринятая условность кино, как и воображаемая четвертая стена в театре. Зрителя не смущает отсутствие непрерывности во времени и пространстве, являющееся одной из характерных черт кинематографического действия. Обычно реальные законы времени и пространства в пределах каждого данного кадра соблюдаются достаточно строго. Однако кадр может быть оборван в любой точке, и благодаря монтажу мы оказываемся в другой части света или переносимся назад или вперед во времени.

Каково же то объединяющее начало, которое придает кинофильму единство, связывая разобщенный и, казалось бы, бесконечный ряд событий в органическое и неразрывное действие?

Этот вопрос охватывает все построение фильма в целом, и, прежде чем пытаться на него ответить, мы должны рассмотреть еще один аспект кинематографического действия.

Глава третья ЗВУКОВАЯ ДОРОЖКА

Кинофильм создается не только при помощи камеры и соединенных между собой кусков фотографической пленки. Уделяя меньше внимания микрофону и звуковой дорожке, мы просто следуем примеру современного кинопроизводства.

Американские продюсеры занимают по отношению к звуку почти такую же позицию, как и по отношению к монтажу. Звук помогает рассказать сюжет. Диалог поясняет поведение действующих лиц, которое иначе было бы непонятным. Музыка оттеняет содержание кадров и создает эмоциональный накал.

Принято считать, что «реализм» требует механического соответствия между тем, что видно, и тем, что слышно. И звуковая дорожка следует своим прозаическим путем в соответствии с изображением. Мастерство опытных специалистов расходуется впустую на лишенный воображения диалог, на «описательную» или назойливую музыку, на сугубо «реалистические» воспроизведения шума поезда, звонков, шагов, гроз. Ганс Эйслер говорит с вполне оправданной горечью о «нейтрализации» стиля музыки кино: «В ней почти всегда есть элемент незаметности, слабости, чрезмерной иллюстративности, однообразия»¹.

Звуковая дорожка скована традициями театра, где звучат лишь голоса актеров или раздаются звуки, порождаемые специальными машинами.

Экспериментальная работа по использованию звука в качестве активного драматического фактора в кинофильме проводилась в столь малом объеме, что дает возможность лишь для неподкрепленных опытом предположений.

Микрофон, как и камера, может проникать во все уголки реального мира. Он слышит людей не только в прямом разговоре, но и в звуках самой жизни, в криках и смехе, поднимающихся над сплетением шума и тишины, которое служит фоном нашей жизни в такой же мере, как город, толпа, лес, небо.

Редкий пример творческого использования музыки, говорящий о взаимном родстве музыки, диалога и других звуков, переплетающихся на звуковой дорожке, можно найти в указаниях Пэра Лоренца о музыкальном сопровождении документального фильма «Борьба за жизнь», (посвященном родильному отделению городской больницы. Лоренц требует соблюдения темпа и точной синхронизации звука и действия: «Каждый кадр рассчитывался по метроному, и для достижения драматического эффекта музыка должна начинаться одновременно с началом

съем, ки: с того момента, как мы видим «Городскую больницу», и вплоть до рождения ребенка ритм музыки должен оставаться неизменным, и в инструментовке не должно производиться сколько-нибудь заметных изменений; режиссерский замысел состоял в

1 См. стр. 234.

496

1 "Composing for the Films", New York, 1947.

497

том, чтобы сделать слышным биение сердца матери – 2 удара на такт, с акцентом на первом ударе и с отзвуком, раздающимся точно в полтора раза чаще, и без акцента, – что фактически соответствует биению с частотой 100 ударов в минуту на фоне биения сердца плода с частотой 150 ударов в минуту»¹.

Когда меняются кадры и темп сюжета, Лоренц указывает что «музыка должна 'предшествовать изображению». Когда ординатор выходит из родильной палаты, звучание музыки должно вызывать представление о хриплой жизни улиц и пивных: «Тогда, я полагаю, мы введем один рояль под движение ординатора; второй рояль вступает, когда он выходит из больницы; в тот момент, когда он попадает на улицу, мы внезапно бросим в лицо зрителю джин, женщин, отчаяние, жестокость и жизнь во всей ее грубости». Во время этой прогулки по улицам мы слышим голос ординатора, он разговаривает сам с собой о женщине, которая только что умерла: «А теперь она мертва... Ее тело, напрягавшееся в борьбе и принесшее в мир новую жизнь, теперь холодно и пусто...». Он проходит мимо освещенных витрин. Он продолжает говорить, и оба рояля играют блюз, Однако «сами слова обладают значением и темпом... Если музыка попытается описать город, объяснить его, тогда музыка и изображение подавят мой диалог.

Важнее всего мой человек – он не знает, где он».

Специфические особенности микрофона аналогичны особенностям камеры в области зрительного изображения. Между ними существует механическое сходство: микрофон обладает подвижностью камеры, а звуковая дорожка похожа на куски ленты – она представляет собой запись отдельных моментов реальности, в любом сочетании, независимо от пространства и времени.

Эти физические особенности создают основу для звукового построения, похожего на построение зрительного изображения благодаря использованию контрастов, смещений акцентировки, монтажных перебивок.

Приведенные краткие отрывки из плана Лоренца к фильму «Борьба за жизнь» иллюстрируют основные моменты применения звука. Подвижность микрофона оче-
1 Партитура к «Борьбе за жизнь» была написана Луисом Груенбергом; дирижировал оркестром Александр Смалленс.

498

Видна: он следует за ординатором по улице. Эти кадры требуют сложного монтажа звуков: голоса, музыки блюза, уличных шумов.

Во вступительном кадре звук передавал ощущение биения материнского сердца и учащенного отзвука биения сердца ребенка. От этого гнетущего преобладания одной детали мы переходим к городскому простору, к ощущению человека в толпе, «яростный, монотонный такт 4/4 создает пугающий образ города».

Звук может либо сопровождать действие, либо контрастировать со зрительным изображением, – или же он может делать и то и другое одновременно, как в сцене, где ординатор идет по городским улицам. Лоренц признает, что основным драматическим элементом является внутренний голос, ибо он выражает волю и цель индивидуума: «Важнее всего мой человек». Но в сцене есть и скрытое настроение – насмешливый контрапункт двух роялей, играющих блюз.

Следует признать, что первый эпизод «Борьбы за жизнь» оказался слабее, чем можно было ожидать, исходя из плана Лоренца. Разрыв между замыслом и его воплощением отчасти можно отнести за счет сложности материала, с которым работал режиссер, а также за счет необычного характера задачи, которую он перед собой поставил. Он работал в области, в которой у него почти не было предшественников.

Эйзенштейн принадлежит к тем немногим художникам, которые рассматривали звук как интегральную часть языка кино. Эйзенштейн не без основания утверждает, что он использовал звук функционально еще в 1926 году: партитура, сочиненная Эдмундом Мейсселем к «Потемкину», «стилистически нарушала границы «немного фильма с музыкальными иллюстрациями» и вторгалась в новую сферу – в звуковой фильм... представляющий собой единство спаянных музыкальных и зрительных образов»¹.

В своей дальнейшей работе Эйзенштейн разрабатывал звук с точки зрения композиции каждого кадра. Его анализ эпизода, предшествующего Ледовому побою в «Алекサンドре Невском», с необыкновенной ясностью раскрывает возможности зрительно-звукового "Film Form".

499

действия. Но диаграммы включают зрительную композицию каждого кадра, движение, связывающее кадры, музыку и музыкальные фразы: «Мы находим полное соответствие между движением музыки и движением глаза, наблюдающего за линиями пластической композиции. Иными словами, совершенно одинаковое движение лежит в основе как музыкальной, так и пластической структур». В последних картинах Эйзенштейна его интерес к живописной композиции приводил к некоторому замедлению действия, лишавшему его жизненности. В «Иване Грозном» взаимодействие звука и изображения теряется в длинном ряде статических сцен и утонченных символов. Режиссер попытался настолько увеличить смысловую нагрузку, что утратил движение, столь существенное для жизни фильма. Тем не менее Эйзенштейн внес большой вклад в развитие целостного зрительно-звукового рисунка.

Редкий для американских фильмов пример использования звука, как элемента действия, можно найти в «Лучших годах нашей жизни». Кадр, где бывший летчик бомбардировочной авиации капитан Фред Дерри, который после войны не может найти работы, приходит на свалку, забитую старыми военными самолетами, обретает действенность главным образом благодаря углу зрения и движению камеры, а также благодаря музыкальному сопровождению. Камера поднимается над свалкой и показывает человека маленьким и незначительным на этом кладбище ненужных машин. Затем Дерри влезает в один из бомбардировщиков. Камера показывает крупным планом Дерри, сидящего в носовой кабине и смотрящего через грязное смотровое окно. Он думает о том времени, когда он в небе подчинял себе мощь самолета. Музыка подражает шуму рокочущих моторов. В это время камера переходит на съемку бомбардировщика снаружи, стремительно наезжает на него «и, глядя на него снизу, как бы поднимает самолет в облака. И снова переход внутрь самолета; под музыку, ревущую подобно моторам, Дерри вновь переживает ужас и ощущение своего одиночества в гуще боя...»2.

2 Альфа Гартман, «Роуэлс Кью, The Best Cars of our Lives ("Hollywood Quarterly", Berkeley and Los Angeles, April 500

Этот кадр имеет свою собственную целостную жизнь. Он не «реален» в общепринятом смысле и представляет собой творческую интерпретацию реальности, которая придает интенсивность и глубину одному мгновению жизни человека. С одной стороны, это просто человек, забредший на свалку, но в то же время это человек, показанный в наивысший момент конфликта и принятия решения. Пьеса могла бы обрисовать эту ситуацию посредством монолога, или в диалоге, или через совершенно иную ситуацию. Кино создает ситуацию и доводит ее до точки наивысшего напряжения посредством своих собственных зрительных и звуковых средств.

Глава четвертая ЕДИНСТВО В СВЕТЕ КУЛЬМИНАЦИИ

Теперь мы можем вернуться к вопросу, поставленному в конце второй главы: каково же то объединяющее начало, которое придает фильму единство, которое связывает разобщенный, казалось бы, бесконечный ряд событий в органическое и неразрывное действие?

Для киносюжета, как и для всякого другого, объединяющим элементом является основное действие, то главное событие, которое доводит действие до точки максимального напряжения и до разрешения. Приводить вторично общий закон единства в свете кульминации вряд ли необходимо. Но поскольку конфликт в движении, проецируемый на экран, принципиально отличается от конфликта, показываемого на сцене или описываемого в романе, и поскольку кинематографическое действие обладает совершенно особыми качествами, объясняющимися творческим использованием камеры и микрофона, постольку общее построение кинофильма обладает значительным своеобразием.

Так как кульминация — это ключ ко всей системе событий, мы начнем изучать построение фильма с того момента, с которого опытный сценарист начинает работу над сценарием, то есть с кульминации. Очевидно, что во многих случаях

кульминация фильма достигает такой широты, такого объема и такого разнообразия чисто физических движений, которые никогда бы не уместились на театральной сцене. Классическим примером является завершение «Нетерпимости», где все четыре сюжетные линии одновременно достигают критической точки. Могучий Вавилон взят приступом и разрушен, во Франции XVII века идет массовое избиение гугенотов. Христос завершает свой мучительный путь на Голгофу. А юноша из современной повести поднимается по ступеням эшафота.

Что же объединяет эту сложнейшую систему событий? Мы уже отмечали, что, несмотря на свою впечатляющую силу, фильм не достигает структурного единства. Однако связующее начало, поскольку оно все же имеется, заключено в самой теме. Все четыре действия скрепляются воедино этической идеей: они представляют собой примеры исторической несправедливости, аллгорию нетерпимости, рассказ о людях, незаслуженно пострадавших. Судьба юноши связывается с остальными сюжетными линиями тем, что она представляет собой кульминацию социального процесса, который восходит к истокам цивилизации.

По мере приближения каждой из четырех частей к кульминации нарастающий темп монтажных перебивок создает между ними эмоциональную связь. Невероятный темп, поддерживаемый путем соединения все более и более коротких кусков, заставляет нас поверить, что вся система движется к единой точке напряжения. И все же монтажные перебивки не убеждают нас полностью в том, что между этими событиями, разделенными тысячелетиями, существует подлинная связь. Гриффиту не удается достичь единства потому, что он не может конкретизировать тему. Основная идея представляет собой общее положение о нормах человеческого поведения. Поэтому ситуации, в которые поставлены действующие лица, также являются обобщениями, конфликтами между идеализированным добром и абстрактным злом.

Индивидуальные судьбы и проявления воли внутри отдельной системы действия не связаны с остальными тремя. Если мы внимательно рассмотрим фильм, мы обнаружим, что в композиционных целях очень крупные планы в нем не используются. Наряду с другими техническими приемами, которые были в то время новинкой, Гриффит применяет и очень крупные планы для достижения

502

драматической напряженности. Очень крупные планы лиц, рук или предметов в определенном смысле выходят за пределы действия, превращаясь в разъяснение, украшение. Можно возразить, что характеры действующих лиц «Нетерпимости» даны поверхностно, что мотивы их поступков недостаточно сложны или интересны, чтобы придать очень крупным планам индивидуальную глубину. Это само по себе правильно. Однако слишком упрощенная характеристика образов объясняется идейной слабостью фильма, сентиментальными взглядами Гриффита на людей и социальные проблемы, — поэтому ему и не удалось создать органически единой

503

кульминации. Очень крупные планы лиц, рук или предметов в определенном смысле выходят за пределы действия, превращаясь в разъяснение, украшение. Можно возразить, что характеры действующих лиц «Нетерпимости» даны поверхностно, что мотивы их поступков недостаточно сложны или интересны, чтобы придать очень крупным планам индивидуальную глубину. Это само по себе правильно. Однако слишком упрощенная характеристика образов объясняется идейной слабостью фильма, сентиментальными взглядами Гриффита на людей и социальные проблемы, — поэтому ему и не удалось создать органически единой

Учащенные монтажные перебивки в кульминационной части «Нетерпимости» подменяют подлинные эмоциональные связи. Таким образом, вместо конфликта воли, достигающего момента наивысшего напряжения, зрителю предлагается проповедь на этические темы, эмоциональная действенность которой случайна и объясняется большой ее энергией и пылом. То, что происходит с героями, представляет лишь иллюстрацию к проповеди и не индивидуализируется через конкретные проявления их воли.

Гриффит, несомненно, чувствовал необходимость одного образа, который зримо доказывал бы, что все четыре сюжета составляют один-единственный сюжет. Он ввел символический кадр — женщина качает колыбель, сопровождаемый строкой из стихотворения Уитмена: «Из колыбели, вечно качаемом». Он обратился к американскому поэту в поисках принципа, создающего композиционное единство. Но этот образ не достигает своей цели потому, что не соответствует требованиям кинематографического действия. Вопрос: «Что же произойдет с женщиной, когда мы дойдем до кульминации?» — Может показаться наивным. Однако именно этот вопрос является ключом к пониманию значения этого образа для всего фильма. С женщиной ничего не происходит, она продолжает качать колыбель, и снова на экране возникает строка из Уитмена. Этот образ связан лишь литературно с теми историческими событиями, которые он по замыслу должен объединять.

Инстинкт Гриффита не обманул его. Для конкретизации темы ему был необходим крупный план. У него не

503

было персонажей, которые были бы достаточно динамичны, чтобы придать теме максимум сжатия и расширения. Поэтому он прибег к помощи символа. Однако крупный план не помогает нам узнать эту женщину по-настоящему. Мы не знаем, что она думает и чувствует. Она бесплотна и бескровна. Она не является личностью, наделенной разумной волей и эмоциями.

За много лет до «Нетерпимости» функция крупного плана как ключа к композиционному единству в незрелой форме наметилась в «Большом ограблении поезда». Однако в то время принцип, лежащий в основе использованного Портером плана, когда бандит стреляет прямо в зрителей, понят не был. Художественное развитие кино шло главным образом в направлении зрелищности и больших эффектов. Считалось, что кинофильм не обладает достаточными средствами для подлинного психологического анализа.

В 1915 году, в одном из наиболее ранних серьезных исследований искусства кино, 'Взчел Линдсей писал: «В самой дрянной немой драме могут содержаться прекрасные виды моря. И эта часть будет почти наверно хорошей. А на этом уже можно строить многое.

Умело используя эту особенность, искусный специалист может воспроизвести человеческое море не в переносном, а в буквальном смысле: кружащихся танцоров в танцевальных залах; машущих платками людей на балконах; участников политических митингов, размахивающих шляпами и грозящих хозяевам; одетых в лохмотья забастовщиков; сплетничающих, торгующих людей на рыночной площади. Только Гриффит и его ученики способны создать подобную картину с той же силой, с, какой почти любой режиссер может воспроизвести океан. Но в драматическом отношении человеческое море – кровный брат Тихого и Атлантического океанов или Средиземного моря. И только это новое изобретение – кинетоскоп – может развернуть перед нами эти панорамные элементы драмы. По закону компенсации кинофильм, беспомощный в изображении индивидуальных страстей, с необыкновенной силой передает страсти народных масс».

Линдсей распознал один из аспектов специфики кино. Однако «панорамные элементы драмы», о которых он говорил, утратят всякую действенность, если будут рас-

504

ползаться по экрану неизвестно зачем и почему. Человеческое море отнюдь не тождественно Тихому или Атлантическому океану. Движущиеся народные массы состоят из отдельных людей. Сцены, рисующие толпу, художественно совершенны, только когда мы видим достаточное количество лиц, чтобы уловить настроение всей группы. Точно так же построение фильма можно считать законченным только при условии, что все события, какими бы стремительными или грозными они ни были, раскрываются в судьбах отдельных людей, переживания которых мы разделяем.

Десятилетие, последовавшее за первой мировой войной, отмечено множеством попыток заменить зрелищность и физическое движение более зрелыми формами, – началось успешное применение символизированных образов. Но по-прежнему характеры действующих лиц оставались плоскими. Господствовавшая социальная философия недооценивала или отрицала способность человека определять свою судьбу. Возможности очень крупного плана исследовались не ради его использования для раскрытия конфликта воли, а для символического или орнаментального применения. В 1928 году во Франции Карл Дрейер совершил настоящий переворот, сняв «Страсти Жанны д'Арк» почти целиком на очень крупных планах. В фильме есть моменты исключительной силы, например беспощадный показ лиц церковных инквизиторов. Но фильму недостает широты '. Он отличается тем же разобренным построением и той же статичностью, которые мы отмечали в «Иване Грозном». В обоих фильмах очень крупный план используется как самоцель, чтобы передать настроение или качество; он не показывает воли в действии и, следовательно, не способствует развитию действия к конечной цели. Очень крупные планы такого рода могут быть иногда эффективными, но они не выдерживают испытания с точки зрения единства в свете кульминации.

Роль очень крупного плана в построении фильма может быть понята лучше, если мы сравним ее с развитием аналогичного принципа в драме. Елизаветинский театр,

1 Почти аналогичные достоинства и недостатки мы находим в картине «День гнева», созданной Дрейером двадцать лет спустя в Дании, в 1947 году, 505

отражающий характерное для Возрождения признание самостоятельной ценности и благородства отдельной личности, использовал монолог для того, чтобы создать такое проникновение во внутренний мир персонажа, которого еще не знала история театра. Монологи Гамлета сливаются воедино элементы, ведущие к кульминации, достигая такого сжатия и расширения, что их вполне можно считать «крупным планом души», изнутри раскрывающим внутренний конфликт воли, который ищет внешнего разрешения.

В кинематографическом варианте «Гамлета» Лоуренса Оливье, вышедшем на английские экраны в 1948 году, во время монологов камера находится на очень близком расстоянии от лица Гамлета, сосредоточивая внимание на его глазах. Его губы почти все время сомкнуты, и голос, который мы слышим, это внутренний голос. Однако некоторые строки произносятся с «нормальным движением губ, и отбор этих строк имеет большое значение. В монологе, начинающемся словами: «О, если бы этот плотный стусок мяса растаял...» – губы Гамлета движутся, когда он вспоминает, как мало времени прошло между погребением его отца и свадьбой его матери:

«Два месяца, как умер! Меньше даже... .. – брэнность, ты Зовешься: женщина... О боже, зверь, лишенный разума, Скучал бы дольше!.. ..Через месяц!»

Эти строки выбраны потому, что они затрагивают самую основу стоящей перед Гамлетом проблемы, источник болезни, парализующей его волю. Его отношение к матери требует от него действия и в то же время порождает чувства, которые препятствуют действию. Эти строки – уже не часть внутренних переживаний, они произносятся вслух и соединяют монолог со всей системой событий. На этом примере мы убеждаемся, что функционально крупные планы – это узлы, связывающие действие, придающие ему единство в свете кульминации.

1 В. Шекспир, Избр. произв., Гослитиздат, 1950. Перевод Лозинского.

506

Эта особенность елизаветинского монолога повторяется и в пьесах Ибсена, правда, без поэтической усложненности и с большей зависимостью от зрительно воспринимаемого материала. Второй акт «Гедды Габлер» начинается со сцены, где Гедда в одиночестве заряжает пистолет. Сцена подсказывает очень крупный план пистолета. Затем, когда Гедда выглядывает в сад, мы можем представить себе, что камера панорамирует на ее лицо. И, конечно, напрашивается очень крупный план, когда она поднимает пистолет, целится на кулисы и говорит: «Вот я сейчас застрелю вас, ассессор Бракк!»

В конце «Кукольного дома», когда Нора стоит в дверях, готовая уйти, мы хотим увидеть ее лицо, ее глаза и движение ее губ, произносящих слова о «настоящем браке». В сценических ремарках Ибсен подробно описывает реакции Хельмера после ее ухода. Он «падает на стул у дверей и закрывает лицо руками... Озирается и встает... Луч надежды озаряет его лицо...». Он слышит грохот захлопнувшихся ворот.

Появление электрического света, ярко освещающего лицо актера и позволяющего публике видеть изменения в выражении его лица и обыгрыв мелкий предмет, отчасти определило ибсеновский метод детальной характеристики и предметной символики. Возможность показать публике лицо актера, подсказавшая Ибсену новые пути, полностью была реализована спустя полвека, когда камера приблизилась к лицу актера, чтобы уловить каждый оттенок чувства, чтобы от глаз мужчины или женщины перейти на рассматриваемый предмет, чтобы последовать за руками, протянутыми для того, чтобы взять, приласкать, оттолкнуть.

Изучение любого доброкачественного сценария доказывает, что очень крупные планы служат целям построения фильма, так как через них достигается единство действия. Очень крупный план Чарли во вступительной части фильма «Тело и душа» раскрывает душевную борьбу, которая определяет конфликт и ведет к его развязке.

В «Страже на Рейне» крупный план Курта, следящего за тем, как Тек пересекает лужайку, сосредоточивает наше внимание на положении Курта и определяет дальнейшее развитие действия. Семена, из которых выра-

507

стает его решение убить Тека, падают на почву именно тогда, когда он стоит у окна.

Если мы обратимся к финалу «Стражи на Рейне», то увидим, что фильм завершается очень крупным планом. После убийства Тека, которым кончается пьеса, фильм показывает Курта, выполняющего опасное задание немецкого подполья. Затем мы возвращаемся в Вашингтон. Семья не имеет известий от Курта. Старший сын Джошуа говорит матери, что ему скоро придется последовать за отцом в Европу. Мать понимает, что борьба, отнявшая у нее мужа, должна отнять и сына. Ее лицо показано крупным планом, и она тихо говорит, опуская голову: «Когда настанет время, я сделаю все, что в моих силах». На этом кончается фильм.

Этот крупный план представляет поучительный контраст к образу женщины, качающей колыбель в «Нетерпимости». В том фильме мы имеем дело с абстракцией. В «Страже на Рейне» развитие действия конкретизировано, индивидуализировано. Выражение горя является также выражением воли женщины. Заключительный очень крупный план суммирует конфликт, а кроме того, в какой-то мере раскрывает будущее, предвещая новые этапы борьбы, грядущие испытания и победы.

В американских фильмах тесный контакт с публикой, создаваемый очень крупным планом, имеет скорее несколько непристойный, нежели серьезный психологический характер. Поцелуи, полуоткрытые рты и вздымающиеся груди рассказывают все, что нам надлежит знать о разумной воле. Однако характер интимности, свойственный крупному плану, сохраняется. Неправильное использование этой интимности лишает фильм целостности как в моральном, так и в художественном отношении.

В американских фильмах последнего периода все больше проявляется тенденция использовать очень крупный план для нагнетания ужаса, для создания атмосферы насилия. Женщины пронзительно кричат в животном страхе. Глаза приближаются к зрителю с выражением кровожадности. Воля утратила свою жизненную силу, и люди блуждают в мире ужасов.

При построении пьесы основное действие служит критерием оценки и проверки каждой сцены и ситуации. В фильме, обладающем большей гибкостью, сцены и си-

508
туации очерчены менее резко, и крупный план становится важнейшим средством соединения индивидуума с той системой общественных отношений, в рамках которой развивается его деятельность. Он анализирует волю, раскрывает, как человек осознает свои поступки, как он ищет выхода или спасения. Человек принимает решение. Затем мы следим за цепью событий, последовавших за ним, видим конечные результаты этого решения и возвращаемся к очень крупному плану, к глазам мужчины или женщины, сталкивающимся с последствиями того, что произошло по их воле. Сила кино во многом объясняется тем, что ему доступно и выражение самых тонких психологических нюансов и широчайший охват людей и событий.

Глава пятая СОЦИАЛЬНЫЙ ФОН

Интимность очень крупного плана и масштабность общего плана указывают на то, какое напряженное сжатие и огромное расширение могут быть достигнуты в кинофильме. Индивидуальный конфликт воли происходит внутри социального конфликта, границы его определяются интересами и целями действующих лиц. В театре социальный фон лежит за пределами сценического показа. Сценарий не связан таким ограничением. Камера и микрофон могут странствовать, где им угодно. Если они не обследуют всего, что связано с основным действием, движение окажется искусственно ограниченным, а эмоции персонажей не дойдут до зрителя. Конфликт не может достичь точки предельного сжатия, если он не обладает достаточно точным расширением¹.

В пьесе действующие лица могут быть показаны в гостиной. Фильм, однако, не может обойти того факта, что комната находится в доме, который расположен на оживленной городской магистрали, или на улице пригорода, или в сельской местности. Когда люди выходят из комнаты и из дома, мы должны последовать за ними,

1 Этот принцип более полно изложен в книге первой, стр. 333.

509

мы должны знать, что же происходит с ними в том мире, где они живут. Логика «конфликта в движении» требует, чтобы все увиденное камерой становилось органической частью действия. Окружающая среда не пассивна. Она представляет собой драматическую силу.

Значение социального фона для построения фильма еще не осознано. Однако использование фона для усиления сюжетных моментов и в качестве социального комментария – прием в кино самый обычный. Во многих фильмах силы природы выступают как динамические факторы окружающей среды: бури, жара пустыни, опасности, таящиеся в море. В других фильмах среда приобретает жизненность через шум и пестрые зрелища – скачки, ярмарки, переполненные рестораны, городские улицы. Любопытно, что театр, где возможности подачи материала так ограничены, по сравнению с кино, очень часто используется в качестве того живого фона, который постоянно ищет камера.

Продюсер имеет полное основание сетовать на то, что эти красочные фоны являются слишком дорогим средством для сдобривания слабого сюжета. На самом деле среда – неотъемлемая часть сюжета; в некоторых случаях она более драматична и более правдоподобна, чем приключения главных героев. Если среда обретает собственную независимую жизнь, значит, действующих лиц не удалось по-настоящему связать с окружающими их социальными силами. Оторванные от жизни действующие лица вынуждены искать окружение, на фоне которого они казались бы живыми. Увеселительный парк с его кружащимися огнями и дешевыми аттракционами придавал социальное расширение бесчисленному множеству фильмов. Он столько раз использовался как символ временного бегства от действительности, как насмешливая имитация хаоса реального мира, что превратился в избитый штамп.

Фон, придающий действию жизненность, нужен не только отдельным ситуациям, но и всему фильму в целом. Сколько фильмов используют Нью-Йорк, его небоскребы и спешащие толпы прохожих в качестве социального фона, который обеспечивает художественному сюжету необходимые расширения и объем. В «Толпе» (1928) камера выбирает небоскреб, поднимается вдоль ряда окон, выбирает одно из них, проникает в контору, где нахо-

510

дятся сотни клерков, и приближается к одному из письменных столов, чтобы выбрать нужного человека.

В фильме «Часы» (1945) вступительный кадр снят с точки, расположенной высоко над центральным залом «Пенсильвания Стейшн», он показывает сверху бесформенную людскую массу; затем камера медленно опускается, чтобы остановить свой выбор на одном человеке. В конце фильма камера возвращается на исходную точку, чтобы посмотреть вниз на безликую толпу.

Чарльз Брэккет и Билли Уайлдер начинают «Потерянный конец недели»¹ с панорамы очертаний Манхэттена на фоне неба и последующего перехода камеры от зданий к бутылке, болтающейся за окном Дона Бёрнама. В конце картины, когда Дон решает написать историю выходного дня, – сцена из наплыва переходит к виду окна снаружи, с висящей, как и вначале, бутылкой, и мы слышим голос Дона: он говорит о «громоздких бетонных джунглях», простирающихся за окном, и мы видим панораму города. Голос Дона продолжает говорить о «беднягах, замученных жаждой... вслепую, пошатываясь, бредущих в поисках другой попойки», и кадр уходит в затемнение.

В «Обнаженном городе» (1948) Альберт Мальц и Марвин Вальд с особым мастерством используют в качестве фона Нью-Йорк, исследуя его с документальной точностью, теплотой и ощущением жизни. Этот фильм отличается от других картин, где использовали тот же прием, тем, что здесь город отождествляется как с небоскребами и безликой толпой, так и с людьми. Если индивидуальный конфликт «Обнаженного города» отделить от окружающей обстановки, придающей ему жизнь, то останется обычная история убийства. Действующие лица и ситуации обретают новое значение исключительно благодаря эффективной организации социального фона.

Во всех этих случаях социальный фон воплощает в себе ту концепцию, ту основную идею, которая конкретизируется в индивидуальном конфликте. Мысль о том, что люди страдают, пойманные «бетонными джунглями» города, представляет собой чисто отрицательное описание нашего современного общества и не дает

возможно-

1 "Best Film Plays – 1945", New York, 1946.

511

сти раскрыть сознательную волю в действии. Поэтому персонажи таких фильмов чаще всего негативны и плоски. В «Потерянном конце недели» конкретная социальная проблема придает глубину и напряженность борьбе Дона Бёрнама.

Зрительная передача социальной обстановки фильма не обязательно требует широких движений людских толп и эпических событий. В «Страже на Рейне» экспозиция обходится минимальным количеством чисто физического действия. Бутылка, висящая за окном в «Потерянном конце недели» очень просто воплощает проблему в зрительном образе.

Фон «ковбойского фильма» внешне очень внушительен, — просторы гор и прерий, столкновения между индейцами и ковбоями, мчащиеся в панике табуны или стада. Тем не менее стремительная пестрота движения еще не гарантирует подлинного драматизма. В лучшем случае «ковбойский фильм» обладает подлинной кинематографической силой и социальной широтой. Однако слишком часто зрители разделяют мнение одного из героев фильма «Дикий конь Меза», который после нескольких минут яростной стрельбы из-за скал и валунов обращается к товарищам и замечает: «Это нас никуда не приведет». Здесь персонаж, собственно говоря, выражает разочарование сценариста. Это крик души автора. Слабость «ковбойского фильма» объясняется бесплодностью его замысла, ханжеской моралью и отсутствием того, что Ибсен называет «энергичной индивидуализацией людей и их способов выражения своих чувств». Эта слабость свойственна не только рассказам о диких просторах прерий. Большинство американских фильмов как будто совершенно лишено социального фона. У действия нет формы, и по мере развития фильма оно дробится и становится все более иррациональным. Тем не менее фон в них существует, даже если его не удалось эффектно воплотить в зрительной форме, или если подлинная социальная среда подменяется шитыми на живую нитку вымыслами о «жизни».

Природа кинематографической формы позволяет воспроизводить социальный фон в зрительных образах с широтой, намного превосходящей театральное действие. Обычно весь социальный фон фильма воспроизводится на экране полностью.

Поскольку камера и микрофон мо-

512

гут исследовать всю систему причин и следствий, достигающих в кульминации своей вершины, постольку для данных событий нет нужды создавать невидимый и не полностью драматизированный фон.

Вступительные кадры кинофильма устанавливают социальный фон. Поэтому экспозиция обладает большим объемом и расширением. Развитие действия сосредоточивается главным образом на личном конфликте. Это область сжатия, накаливания, напряжения (благодаря очень крупным планам, детальному анализу), которое подводит к обязательной сцене. Кульминация фильма соединяет все нити действия, представленные в экспозиции: конфликт индивидуальных волей доводит движение социальных сил до точки наиболее острого напряжения, и личные судьбы обретают свое полнейшее осуществление или крушение в жизни общества.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КОМПОЗИЦИЯ КИНОФИЛЬМА

Мы будем здесь говорить не о композиции одного только фотографического изображения, а о детализированной организации всего фильма. Однако между двумя значениями этого слова существует поучительная аналогия. Композиция одного кадра содержит в себе элементы, которые, слагаясь в сцены и эпизоды, образуют законченный фильм.

«Фильм, — говорит Роджер Мэнвелл, — состоит из последовательного ряда фотографических снимков, каждый из которых, будучи мобильным сам по себе, обладает дополнительным композиционным качеством благодаря своей связи с предыдущим и последующим изображениями».

Каким образом и в чем построение фильма отличается от построения пьесы, разбиралось уже достаточно. Однако между ними существует и большое внутреннее сходство. Изучая драматическую композицию, мы заимствовали у кино термин «непрерывность», указывая при этом, что драматург может многое почерпнуть, знакомясь со спецификой создания кинофильмов. К сожалению, пока драматург не спешил учиться у кино, сценарист настолько полагался на театр, что подчас не учитывал возможностей своего искусства.

Материал, изложенный ниже, полезнее изучать, связывая его с анализом драматической композиции. В тех случаях, когда принципы драмы не слишком видоизменяются, можно допустить, что и в драме и в кино действуют одинаковые законы. И там и там основные раз-

514

делы одинаковы. И там и там действие развивается благодаря темпу, ритму и нарастающему напряжению вспомогательных кульминаций. Мы постараемся

сосредоточить свое внимание на тех особенностях построения киносценария, которые характерны только для него.

В первой главе рассказывается о некоторых аспектах непрерывности; следующие четыре посвящены элементам, из которых складывается композиция фильма, — экспозиции, развитию действия, обязательной сцене и кульминации. Отсутствие отдельной главы, посвященной диалогу, не означает, что автор считает проблемы речи в кино несущественными. Неправильное использование диалога в фильмах настолько очевидно, что об этом можно было бы написать отдельную книгу. Но краткий перечень плохих фильмов не послужит пользе дела. Кинодиалог, может обрести жизнь и поэтичность, только став органической частью композиции. Поэтому его следует рассматривать функционально: все, что говорится о композиции, относится и к диалогу и, как мы надеемся, поможет определить его правильное применение. Обрисовка образов тоже связана с концепцией, с построением и композицией. Поскольку эта теория обрисовки образов лежит в основе всего анализа драмы и фильма, она составляет тему заключительной главы, где одновременно подводятся итоги и вновь перечисляются основные положения.

Глава первая НЕПРЕРЫВНОСТЬ

Выше мы определили непрерывность как последовательность событий, детализированную организацию движения пьесы. Принципы непрерывности, сформулированные для драматических произведений, применимы и к сценариям. Однако в кино они претерпевают некоторые изменения, на которых следует остановиться. Эти изменения можно рассмотреть под тремя рубриками: внутренняя структура эпизодов, связь между сценами или отдельными кадрами и приемы нагнетания напряжения.

Когда мы употребляем такое простое слово, как сцена, необходимо помнить о плавности движения филь-

515

ма. В пьесе сцену определить нетрудно: на сцене собралась группа персонажей, и границы сцены определяются уходом кого-нибудь из этих лиц или появлением других. Но поскольку фильм находится в непрерывном движении, несколько метров пленки могут включать ряд различных событий, происходящих в разное время и в разных местах.

Неумение использовать особенности камеры и микрофона во многом проистекает из стремления изолировать сцены по драматургическому принципу. В Голливуде словом «сцена» обычно обозначают и действие, происходящее в одном месте. отождествляя сцену с декорацией, мы забываем о тех элементах действия, которые выходят за пределы декорации и соединяют его с другими событиями. Это те самые элементы, которые стимулируют кинематографическую изобретательность киноработников и открывают перед ними наибольшие творческие возможности. Одновременно это те самые элементы, которые связывают вспомогательное действие со всей системой причин, ведущих к общей кульминации. Если ситуации развиваются с помощью подлинно кинематографических средств, время и место действия (сцены в театральном смысле) могут меняться с огромной быстротой. Когда мы говорим о сцене в кинофильме, мы просто имеем в виду место, снимаемое камерой. Однако в фильме есть отдельные отрезки действия, обладающие собственной внутренней структурой. Эти вспомогательные действия точнее будет назвать звеньями или циклами, чтобы искусственно не связывать действие с определенным местом.

В фильме Бартлетта Кормака и Фрица Ланга «Ярость»¹ первый цикл нарастания действия ставит ряд интересных задач. Экспозиция знакомит нас с Джо Уиле-ром и Катериной Грант в Чикаго. Они помолвлены, но считают, что не могут пожениться до тех пор, пока не накопят немного денег. Катерина получает место учительницы в западном городке Кэпитал Сити. Джо остается в Чикаго со своими двумя братьями. Экспозиция оканчивается отъездом Катерины.

Разлука продолжается. Поскольку за этот период не происходит ничего важного и надо показать только то,

1 "Twenty Best Film Plays".

516

что влюбленные нетерпеливо ждут встречи, второй цикл очень краток и в опубликованном варианте сценария занимает немногим более страницы. Начинается он в комнате Материны, которую она снимает в пансионе. Смеркается. Она сидит за столом, проверяя школьные тетради. Она вынимает пачку писем Джо. Нам

показывают письмо крупным планом, и сквозь него наплывом показываются основные события в жизни Джо за этот год. Он с братьями купил заброшенную автозаправочную станцию. Неподалеку открыли ипподром, и колонка стала приносить порядочный доход. Счет в банке растет, и вскоре Джо сможет приехать за ней.

Мы возвращаемся к Катерине. Раздается стук в дверь, и хозяйка приносит заказное письмо. Джо выехал к ней. Он купил машину. Катерина показывает фотографию, вложенную в конверт. Джо, в форме служащего заправочной станции, стоит около отремонтированного автомобиля. Наплыв переносит нас внутрь автомобиля. Собака Джо уже сидит в машине. Камера отъезжает, чтобы показать прощание Джо с братьями, – вот он садится в машину и отправляется в путешествие на Запад. Анализ этих событий показывает, что все они обладают определенной структурой. Крупный план Катерины, занятой чтением письма, создает эмоциональную атмосферу, придавая некоторую остроту сравнительно неинтересной деятельности Джо и его братьев. Вспомогательное развитие действия подводит к вспомогательной обязательной сцене – прибытию заказного письма. Отъезд Джо является вспомогательной кульминацией, ведущей в свою очередь к следующему циклу действия. Этот цикл является примером большой профессиональной добротности. Из него мы узнаем все, что нам необходимо знать. Но он почти ничего не добавляет к простому констатированию того факта, что Катерина и Джо разлучены на год. Он не показывает личного конфликта и необходимости приспособляться к новым условиям, которые сопровождают разлуку, одиночество, попытки копить деньги, медленное нарастание чувства. Отсутствие глубины отчасти объясняется использованием писем. Это избитый прием. Но что более важно – это литературный прием. Он объясняет действие словами, а это препятствует кинематографическому движению и лишает его жизненности.

517

Если мы вновь проанализируем цикл как единое целое, мы обнаружим, что его ослабляет зависимость не только от литературы, но и от театра. Использование писем связано с попыткой придать действию единство в чисто театральном смысле, ограничивая это действие комнатой, в которой находится Катерина. Цикл более отвечал бы требованиям киноискусства, если бы представлял собой монтаж в американском значении слова, то есть серию быстрых наплывов, показывающих жизнь двух людей параллельно и по контрасту. Однако это также было бы условностью, и хаос находящих друг на друга сцен не мог бы конкретизировать ситуацию и придать ей нужную глубину. Если мы рассмотрим европейское значение слова «монтаж» – значение, практически забытое в нашей стране, – то заметим, что такой монтаж предлагает больше интересных средств для передачи разлуки. Монтажные перебивки, сопоставление образов обеспечивают большую жизненность действия. Вот почему письма – прием неудачный. Они создают связь между двумя людьми, но эта связь не кинематографического порядка. Она препятствует созданию естественного для кино контакта, достигаемого посредством монтажных перебивок.

Каждый раз, когда мы возвращаемся к крупному плану исписанной страницы, зрительное развитие действия обрывается. Сюжет излагается письмами, а изображение лишь иллюстрирует его.

Разумеется, письма, телеграммы, фотографии, телефонные звонки и другие подобные приемы могут иногда использоваться для создания кинематографической непрерывности. Однако если бы комиссия по расследованию антиамериканской деятельности или какая-нибудь другая столь же полномочная в вопросах искусства цензурная организация запретила их применение, то голливудским студиям, пожалуй, пришлось бы прекратить свое существование. Эта зависимость кинопродукции от таких чисто механических приемов связи сюжета – результат отказа от творческого монтажа. Но подобные приемы, если их применять не как описание, а как действие, можно считать вполне полноправными. Например, хотя письма Джо носят чисто описательный характер, наплыв с фотографии его автомобиля, которую держит в руках Катерина, на машину возле заправочной стан-

518

ции в Чикаго весьма эффективен, он связывает ее эмоциональное отношение к известию о его отъезде с самим отъездом.

Изучая внутреннее строение этого цикла в «Ярости», мы не могли не коснуться проблемы монтажа, так как он является основой кинематографической композиции.

Связь сцен посредством резкого контраста или переплетения сюжетных линий представляет собой существенный момент драматургического мастерства. Но эти приемы не обладают такими творческими возможностями, какие заложены в киномонтаже.

При создании современных фильмов переходы, связанные с разрывом во времени или переменной места действия, достигаются при помощи вытеснения, наплыва или затемнения. Затемнение означает определенную законченность эпизода, а потому нет необходимости вводить звено, соединяющее его с другими эпизодами. Но поскольку кинематографическое действие делает частые скачки во времени и пространстве, сценаристу убедительно завершить ситуацию или показать ее неиз-юезную связь с последующим действием, у него появляется искушение «вытеснить» затруднение с помощью новой сцены, движущейся по экрану вертикально, горизонтально или веерообразно. Этот прием является усложненной заменой прямого стыка и обладает 'примерно теми же свойствами.

Злоупотребление вытеснением объясняется тем, что в Голливуде проблема переходов решается чисто механически. Главное – «гладко изложить сюжет». А гладкость достигается смягчением переходов, с тем чтобы зрителю было легче их воспринять. Вытеснение отлично подходит для этого – внешне оно не столь прямолинейно, как стык. Очень немногие сценаристы и режиссеры сознают, что переход важен не только потому, что кончается сцена и начинается другая, но и потому, что он сам по себе составляет существенную часть действия, изменяя значение отдельных картин и придавая им поступательное движение.

Помимо писем и телефонных звонков для связи, кадров существует еще много приемов, которые чаще всего используются механически и только иногда свежо и творчески. Например, мы видим крупный план человека, идущего по улице. Камера панорамирует на дви-

519

жущиеся ноги, и из наплыва возникают чьи-то другие ноги, шагающие в другое время и по другой улице. Камера часто сосредоточивает наше внимание на каком-нибудь предмете, который затем переходит наплывом в другой сходный предмет. Так, чтобы показать течение времени, обычно используют часы или календари. Очень интересный переход применен в фильме «Потерянный конец недели». Дон Бернам, не устояв перед желанием напиться, смотрит на стакан виски. Камера надвигается на стакан, и наконец он уже невидим – остается лишь спокойное море спирта, в котором играет огонек. Камера ныряет в глубь этого «моря». Смысл, заложенный в этом переходе, переведен на язык кино: нам кажется, что мы, как Джо, погружаемся в полное забвение.

Рассматривая связь между изображениями, разделенными во времени или пространстве, необходимо все время помнить, что принципиальной разницы между этими переходами и последовательными монтажными перебивками внутри отдельной сцены не существует. Скачок с группового плана на крупный план может изменить настроение и смысл происходящего. Молниеносный показ лица персонажа может придать действию ускоренный темп, в то время как затянутый крупный план с замедленной речью и размеренными движениями затормозит действие. В кинофильме темп варьируется в гораздо большей степени, чем в театре. Большая роль темпа в создании кинематографической непрерывности объясняется процессом монтажа и расположением звуковой дорожки.

Проблема темпа подводит нас к проблеме создания напряжения и увеличения эмоциональной нагрузки. Камера и микрофон обладают средствами усилить действие, которых нет в театре. Нарастание напряжения в пьесе чаще всего достигается с помощью диалога, однако в кино гораздо более важную роль играют расположение кадров и быстрота их чередования. То же относится и к звуку. Темп монтажа связан с темпом игры актеров и зрительно воспринимаемых движений. Таким образом, необходимо тесное содружество режиссера и монтажера. Кен Аннакин замечает: «Как только какая-то часть фильма отснята, перед режиссером встает новая, более общая,

520

но тем не менее решающе важная проблема. Это проблема темпа фильма, его ритма; и в связи с этим необходимым становится тесный и постоянный контакт с монтажером». Он добавляет, что непрерывность «важна, но именно непрерывность темпа создает или портит фильм» '.

Режиссер и монтажер не могут разрешить проблему темпа, если она не была предварительно разрешена в сценарии. Его автор должен совершенно точно представлять себе темп и чередование кадров, их длину и длину эпизодов, темп диалога и жеста, использование звука для нарушения хода действия или для его ускорения, которые составят рисунок законченного фильма. Самый прямой способ создания напряжения в фильме – увеличение скорости действия на экране, с одновременным применением стремительных монтажных перебивок. Функция монтажа станет ясной, если мы попробуем представить себе погоню, снятую с неизменной точки зрения камеры. Мчащиеся галопом лошади или стремительно несущийся поезд не производили бы большого впечатления, если бы мы просто мчались рядом с ними. Создание напряжения наряду с физическим движением требует психологических контрастов. Из американских сценаристов самым искусным мастером непрерывности является, пожалуй, Сидней Бухман. Его фильмы производят впечатление именно из-за неожиданных изменений темпа и настроения, на которых держится действие. В фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон» эпизод прибытия героя в столицу начинается показом Джеффа на вокзале. Новый сенатор отходит от встречающих его политиканов, и затем мы видим, как он разъезжает по Вашингтону в экскурсионном автобусе. Он стоит перед памятником Линкольну, читая его слова, высеченные на камне. Резким скачком мы переносимся в контору Джеффа, где Сондерс, его секретарша, разговаривает по телефону с политиками, обеспокоенными его отсутствием. Наконец появляется Джефф, и Сондерс везет его в отель на такси, по Джефф отказывается жить в такой роскошной гостинице и едет в пансионат. Сенатор Пейн, отвечающий за политическое поведение Джеффа, посылает к нему Чика Мак Ганна, который

1 "The Evolution of a Feature Film", "Film Today", London.

521
должен опекать его. Но подкупленная журналистами Сондерс сообщает Мак Ганну, что его якобы ждет в вестибюле отеля некая девушка. В отсутствие Мак Ганна журналисты забрасывают Джеффа вопросами и делают из наивного идеалиста с Запада круглого дурака. В вестибюле отеля Мак Ганн подходит к хорошенькой девушке, приняв ее за ту, которую он ждет, но тут к ним приближается ее спутник-великан с плечами футболиста и меряет его злобным взглядом. Резкая музыка – и через наплыв мы переходим на Сондерс: она пьет утренний кофе, которым чуть не давится, прочтя в газете насмешливое описание Джеффа. Мы видим реакцию Мак Ганна и сенатора Пейна. Эти быстрые комедийные сцены через наплыв переходят в переполненный зал заседаний сената, где Джефф приносит присягу. Церемонию прерывает сенатор, высказывающийся по поводу газетных статей, компрометирующих нового коллегу. Джефф ничего не понимает, и галерея смеется. После присяги Джефф идет в кулуары. Он хватает газету с одного из столов, и челюсти его сжимаются. С крупного плана Джеффа мы переходим на целую серию быстрых наплывов, показывающих, как он яростно бьет встречных репортеров, затем входит в дверь с вывеской «Пресса», и начинается общая свалка. Противники в конце концов одолевают Джеффа. Они заявляют ему, что писали только правду. Губернатор его штата устроил ему почетное назначение в сенат, чтобы он кивал головой и голосовал «за» («Вы не сенатор! Вы почетная марионетка!»). Джефф медленно поднимается на ноги. Наконец он произносит: «До свиданья, джентльмены» – и угрюмо идет к двери. Примечателен кинематографический ритм этого эпизода, разнообразие сцен и настроений. Социальный фон находит свое зрительное воплощение во время экскурсии Джеффа по городу и в сценах в сенате. Сцена у памятника Линкольну создает эмоциональный момент, контрастирующий с комедийными местами и достигающий своего полного развития в крупном плане Джеффа, проходящего по кулуарам сената и охваченного той яростью, которая заставляет его вступить в драку и осознать свое истинное положение. Менее опытный сценарист передал бы сюжет в повествовательной манере. Джеффа встречают на вокзале;

522

его знакомят с его секретаршей; он приносит присягу в сенате; разговор с секретаршей или случайная фраза, брошенная каким-нибудь сенатором или журналистом, помогает ему понять, что голосовать он должен так, как ему прикажут, и что он попросту марионетка. Этот эпизод, представляющий собой цикл в нарастании действия фильма, иллюстрирует ту тесную связь, которая объединяет все элементы действия с

кульминацией. Эмоциональный взрыв, толкающий Джеффа на его отчаянную борьбу в сенате за правду и справедливость, намечается в первые двадцать четыре часа его пребывания в Вашингтоне.

Глава вторая ЭКСПОЗИЦИЯ

Мы уже говорили о том, что экспозиция фильма длиннее, динамичнее и сложнее, чем экспозиция пьесы. Она имеет еще одну особенность, которая видна из приведенных выше примеров: обычно фильм начинается с насыщенного физического или эмоционального действия. «Тело и душа» начинается с кошмара Чарли. Первые слова фильма «Стража на Рейне» указывают на опасность, грозящую семье, пытающейся проникнуть в Соединенные Штаты из Мексики. Эти начальные кадры не носят того объяснительного характера, которым отличаются разговоры слуг или воспоминания главных действующих лиц, столь часто следующие за поднятием занавеса в театре. Попытка создать напряжение уже в самом начале фильма частично объясняется необходимостью захватить и удержать внимание кинозрителей. Зрители уже просмотрели хронику, мультипликации и видовые фильмы. Некоторые из них уже знают, как кончается этот художественный фильм. Поэтому для привлечения их внимания необходим сильный толчок.

Однако зрительная впечатляемость начальных кадров диктуется также самой архитектурой фильма. Характер и интенсивность сил, сталкивающихся в кульминации, должны быть показаны уже в экспозиции.

Эта проблема мастерски поставлена и решена Лестером Колом в экранизации произведения Маккиннея

523

Кантора «Поэма Розы Риджа». Действие происходит в округе Озарк, на юге штата Миссури летом, непосредственно после гражданской войны. По ночам какой-то отряд совершает налеты на долину. Население делится на сторонников Юга и Севера. Действие разворачивается вокруг появления молодого незнакомца, который в конце концов оказывается солдатом армии северян. Незнакомец разрешает конфликт, обнаружив, что ночные грабители – это банда, состоящая из отбросов обеих армий, ее нанял богатый фермер, желая напугать жителей долины, чтобы по дешевке скупить и затем с выгодой перепродать их земли.

Роман Кантора начинается со следующего абзаца: «В теплый, благодатный июльский вечер в Розы Ридж пришел незнакомец, распевавший всю дорогу. Старый Гилл Макбин, его жена и дети сидели на крыльце, когда услышали, что кто-то идет» 1.

Старый Гилл Макбин «смертельно ненавидит северян». Но незнакомец скрывает, кто он. Он останавливается у Макбинов, работает на ферме и влюбляется в дочь Гилла – Лисси Энн. Социальный конфликт, нарушающий покой долины, напоминает отдаленные громовые раскаты, предвещая грозу, которая разражается лишь в конце повествования. Когда обнаруживается, что Генри сражался на стороне северян, он думает, что потерял Лисси Энн. Но она решает бежать с ним. Гилл бросается в погоню, намереваясь убить молодого человека. Во время последовавшей затем стычки появляются замаскированные всадники. Генри убивает нескольких из них, опровергая слухи о том, что грабители – северяне. Экранизируя роман, сценарист сталкивается с необходимостью передать в зрительных образах то, о чем только рассказывается в романе. Если бы экспозиция просто изображала Гилла Макбина и его семью, сидящих на крыльце, она не показала бы нам зрительно те силы, которые являются причиной происходящих событий. Любовная интрига приобретает напряжение и остроту лишь в том случае, если социальные причины, разделяющие влюбленных, переданы зрительно.

¹По сценарию из затемнения появляется карта Соединенных Штатов 1865 года. Камера наезжает на штат Миссури, и крупным планом дается округ Озарк. Слышен нарастающий стук лошадиных копыт, карту охватывает пламя, и мы переходим наплывом к ряду ночных сцен, в которых показано, как замаскированные бандиты терроризируют всю область. Перед нами мелькают горящие сараи, в панике бегут стада, фермеры пытаются погасить пожары.

Камера и микрофон в этих начальных кадрах использованы довольно обычно для кино способом. Но нельзя судить об эффективности начала по заключенному в нем физическому действию. Нельзя смешивать кинематографическое действие с шумом и хаосом. Могут сказать, что более целесообразно было бы начать фильм общим планом долины и ее мирных домов и голосом диктора, рассказывающего о конце

524

Камера наезжает на штат Миссури, и крупным планом дается округ Озарк. Слышен нарастающий стук лошадиных копыт, карту охватывает пламя, и мы переходим наплывом к ряду ночных сцен, в которых показано, как замаскированные бандиты терроризируют всю область. Перед нами мелькают горящие сараи, в панике бегут стада, фермеры пытаются погасить пожары. Камера и микрофон в этих начальных кадрах использованы довольно обычно для кино способом. Но нельзя судить об эффективности начала по заключенному в нем физическому действию. Нельзя смешивать кинематографическое действие с шумом и хаосом. Могут сказать, что более целесообразно было бы начать фильм общим планом долины и ее мирных домов и голосом диктора, рассказывающего о конце

войны, который не принес людям покоя. Например, в начале фильма «Семя дракона»¹ использован именно этот прием: наплыв от китайской деревеньки и затопленных рисовых полей к дому Линь Тана. Одновременно диктор рассказывает о деревне и счастливых крестьянах, которые пока еще ничего не знают о мире, простирающемся за горами.

Экспозиция «Семена дракона» отвечает поставленной цели. Кульминация фильма показывает, как Линь Тан и его соседи сжигают свои дома и поля, чтобы они не достались врагу, и как Линь Тан и его жена уходят с обугленного пустыря, исполненные новой верой и решимостью. Начало фильма создает настроение благополучия мирного труда на плодородной земле, что является основным условием для решения, принятого в конце.

В кульминации фильма «Поэма Розы Риджа» жители долины не покидают своей земли, а наоборот, устраняется причина, мешавшая спокойно ее обрабатывать. Следовательно, в экспозиции должна быть обрисована основная тема фильма: она должна показать объем и напряженность борьбы, которая приведет к кульминации и разрешится к концу фильма. Кадры, показывающие ночных грабителей, отвечают этому требованию. Но необходимо также конкретизировать тему, вопло-

1 "Best Film Plays of 1943/44".

525

тить ее в индивидуальной истории действующих лиц. От ночных кадров мы переносимся на ферму Макбина. Семья беспокоится о Бене, юноше, который сражался в армии южан и не вернулся. Гилл идет на собрание сторонников конфедератов и по пути домой видит, что его сарай подожжен. Крыша сторела, а стены удается спасти благодаря помощи сторонника северян Тома Йири, соседа Макбинов. Гилл вместо благодарности требует, чтобы тот немедленно убрался с его земли.

Этим завершается экспозиция. Нарастание действия начинается с прибытия незнакомца, которое показано примерно так, как оно описано в книге.

В расширенную экспозицию введен ряд элементов, отсутствующих в романе Кантора. Это сделано главным образом для того, чтобы связать личный конфликт с более общим конфликтом социальных сил: 1) В романе Кантора семья Йири сочувствует конфедератам. В фильме они поддерживают северян. Их помощь во время пожара дает конкретное воплощение более широкой социальной теме. 2) Поджог сарая, лишь вскользь упомянутый в романе, становится важным моментом в развитии фильма. 3) Социальный фон – гражданская война – имеет гораздо большее значение. В романе Гилл Макбин служил в армии конфедератов. Он «потерял брата у Вильсон Крика и двоих сыновей в Арканзасе». В фильме эмоциональное отношение семьи к войне связано только с судьбой Бена, на возвращение которого они все еще надеются. Это пример «более интенсивной индивидуализации» в фильме. Кроме того, этот момент играет большую роль в кульминации: Генри наконец признается, что в начале войны он познакомился с Беном и убедил его перейти на сторону северян. Таким образом, все действие предreshено их дружбой. Генри приехал в долину и отыскал Макбинов, выполняя предсмертное желание Бена.

Начальный цикл фильма «Гамлет» в постановке Лоу-ренса Оливье вводит в конструкцию пьесы изменения, вследствие чего возникают проблемы киноэкспозиции. Многие изобразительные решения Оливье представляются сомнительными: смутные кадры замка и площадки над морем не создают настроения и не приобретают символического звучания. Но сами привнесенные изменения заслуживают тщательного изучения, как попыт-

526

ка перевести образный язык Шекспира на язык кинематографии.

После вступительных кадров фильм переходит к сцене, с которой начинается сама пьеса. Появление призрака перед Горацио и стражей показано с той прямоотой и силой, которые характерны для первых сцен стольких пьес Шекспира. В конце этой сцены, когда офицеры уходят, чтобы сообщить Гамлету о видении, в фильм введена реплика, которая в пьесе произносится много позднее. Марцелл говорит: «Подгнило что-то в датском государстве». Он смотрит на замок. Камера панорамирует к въезду в замок. Затем следует длинный проезд камеры: она «движется по коридорам и лестницам к самому сердцу замка, пересекает внутренний двор и наконец останавливается на окне апартаментов королевы, через которое видна постель королевы».

Перестановка реплики необходима для того, чтобы ввести кинематографическое движение, которое должно показать условия действия. Может возникнуть вопрос,

насколько такое толкование совпадает с замыслом Шекспира. Джон Хаусман замечает, что длинная панорамная съемка, заканчивающаяся у постели королевы, перемещает ударение: «Если бы Шекспир хотел начать сцену совета с этой ноты кровосмесительного адюльтера, он, несомненно, так бы и сделал. Здесь камера навязывает ее нам без всяких нюансов... Камера становится соавтором. И временами авторы впадают в противоречие»¹.

Мы не можем отмахнуться от этой проблемы, заявив, что фильм должен был передать текст буквально. В любом фильме камера обязана быть соавтором. Экранизатор Шекспира обязан взять на себя ответственность за передачу материала автора методами кино. Оливье не всегда удается преодолеть идейные и технические трудности. Он упрощает тему и делает ее односторонне психологической. И хотя он стремится пользоваться камерой творчески для свободного развития языка кино, ему не хватает профессионального мастерства. Совершенно очевидно, что его опыт в основном связан с театром и что он мыслит в категориях театра. На протяжении всего фильма перед нами проходят сценические об-

"New York Star", 24 Oktober 1948.

527

разы, которые свободно передвигаются или предстают в необычных ракурсах, создавая впечатление кинематографичности действия, которое, однако, обосновано внутренней необходимостью и логикой картины.

Использование движения камеры менее удается Оливье, чем перестройка отдельных сцен. Второй цикл экспозиции показывает, какими средствами достигается в кино развитие сюжета. Из затемнения возникает очень крупный план короля, снятый сзади через его правое плечо, в то время как он поднимает кубок с вином. Он поднимает его все выше, приближая к камере. Мы видим ряд трубачей. Затем мы видим башню, с которой дается пушечный залп. Мы возвращаемся к королю, который осушает кубок и начинает речь, открывающую вторую сцену пьесы.

Король и королева пытаются утешить Гамлета. После их ухода следует монолог: «О, если бы этот плотный ступок мяса растаял...» В пьесе сразу после монолога к Гамлету приходят Горацио и его друзья и рассказывают ему о призраке. Затем сцена третья переносит нас в дом Полония; старик дает напутственные советы Лаэрту и приказывает Офелии впредь не разговаривать с Гамлетом.

В фильме эти эпизоды переставлены. Сцена в доме Полония предшествует той, в которой Гамлет узнает о призраке. Такой перемены требуют законы кинематографической компании. Сцена между Полонием и его детьми носит неторопливый экспозиционный характер.

Поэтому в пьесе она очень эффективна: Гамлет уже знает о призраке, и, благодаря тому, что наше внимание отвлечено и встреча Гамлета с его мертвым отцом оттягивается, в пьесе создается напряжение. Но кинематографическое напряжение не может быть создано таким приемом. Камера не может начать действие, а затем перейти на статичную сцену. Изобразительное развитие эпизода должно быть сохранено. Когда Гамлет узнает о призраке, нам показывается крупный план его лица: «Дух моего отца вооружен!» Вполне очевидно, что с этого крупного плана нельзя переходить к прощанию Полония и Лаэрта. Пауза в осуществлении намерения Гамлета разрушила бы непрерывность. Мы должны следовать за ним на его мрачное свидание. В любом фильме, будь то «Гамлет» или легкий фарс,

528

характеры подбираются из «мира людей». Камера должна рассказать нам, почему выбраны именно они, и определить стимулы, приводящие их волю в движение. Фильм «Это случилось однажды ночью»,¹ поставленный по сценарию, написанному Робертом Рискином в 1934 году, имел такой успех, что возникла целая школа похожих, а во многих случаях идентичных кинокомедий. Фильм описывает обыкновенную любовную историю, развертывающуюся во время автобусной поездки из Флориды в Нью-Йорк. Экспозиция раскрывает социальные условия, приводящие к встрече влюбленных и одновременно создающие препятствия, которые они должны преодолеть.

Элли Эндрус, дочь миллионера, вышла замуж за богатого шалопая против воли отца. В автобус она попадает потому, что убежала от него. У нее нет денег, и ей нигде их взять. Ее преследуют сыщики. Она пытается добраться до своего мужа. Однако их брак пока остается только формальным. Все эти моменты

необходимы, чтобы поддерживать в движении конфликт, который назревает при встрече Элли и Питера в автобусе.

Экспозиция разворачивается с замечательной живостью и экономичностью. Начальные кадры показывают бурную ссору между Элли и ее отцом. Она под домашним арестом на яхте, стоящей на рейде одного из флоридских портов. Она отказывается есть, швыряет под нос с едой в слуг. Ее отец говорит ей, что добьется признания брака недействительным и что они отплывают в Южную Америку. Она выскакивает из каюты и прыгает в воду. Начинается бешеная погоня, матросы прыгают за ней, поспешно спускаются шлюпки. Она прячется за рыбацкий баркас и незаметно выбирается на берег.

Эндрюс посылает телеграмму сыскному агентству с поручением отыскать его дочь. Затем нам крупным планом показывается миллионер. Суматоха погони только подчеркивает его спокойствие; он широко улыбается. Этот кадр является примером сюжетной функции крупного плана. Киноэкспозиция часто кончается крупным планом человека, чья воля составляет движущую силу развития действия (Курт Мюллер в «Страже на Рейне», 1 "Twenty Best Film Plays").

'когда он видит в саду румынского графа; Гамлет, готовящийся к встрече с призраком).

В фильме «Это случилось однажды ночью» Эндрюс не входит в число главных действующих лиц. Но его воля определяет действие. Именно от него убегает Элли. Кроме того, он олицетворяет богатство и тот социальный фон, те факторы, которые разлучают влюбленных. Этот крупный план придает нужное освещение ситуации в автобусе и предсказывает развязку. Он объясняет зрителю, что разногласие между отцом и дочерью не составляет сути конфликта; он отстраняет Эндрюса от любовной интриги и одновременно подготавливает его к той роли, которую он сыграет, простив Элли в момент, когда его прощение разлучит ее с Питером и вернет ее к шалопаю мужу, создавая осложнения, ведущие к кульминации.

Глава третья РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ

Подчас развитие действия в кино идет сравнительно просто: определив социальные условия действия, фильм движется через столкновение индивидуальных волей непосредственно к обязательной сцене. Однако ко многим фильмам имеется нарастающее действие, которое не нарастает, и развивающееся действие, которое не развивается. Обстоятельства и задачи, определяющие действие, в них недостаточно важны, чтобы поддержать его развитие. Основная идея, заложенная в экспозиции и достигающая высшей точки в кульминации, недостаточно сильна, чтобы занять нас или действующих лиц фильма. В этом случае сценарист сделает все возможное, чтобы вдохнуть в сюжет жизнь. Если он мастер своего дела, он сможет создать большое количество развлекающих и волнующих моментов. Действие нарастает, но в обязательной сцене оно заходит в тупик. Через эту грань переступить не удастся, потому что все проблемы уже разрешены. Либо придется дотягивать сюжет до неубедительной развязки, либо, для того чтобы создать куль-

530

минацию, придется вводить новые, не связанные с темой осложнения.

В фильме «Это случилось однажды ночью» развитие действия составляет самую удачную его часть. Мы уже говорили о том, как искусно определены в экспозиции условия действия. Если мы еще раз рассмотрим эти условия, нам придется признать, что они не очень реалистичны: безрассудный брак богатой девушки, ее заключение на яхте, не слишком искренний гнев ее отца, сменяющийся веселостью в крупном плане. Все это совершенно явно сделано для того, чтобы посадить Элли в автобус и как можно скорее устроить ее встречу с бедным репортером.

Обеспечив развитие действия, автор с большим техническим мастерством поддерживает напряжение и зрительное развитие событий. В основном он добивается этого умелым использованием социальной обстановки. Между психологическими изменениями, происходящими в Элли, и новой для нее обстановкой, в которой она оказывается, существует подлинная реалистическая связь – автобус с его разнородными пассажирами, грязные станции по пути, невзрачный лагерь для автомобилистов, в котором Элли и Питер ищут пристанища, когда автобус задерживается из-за разрушенного паводком моста.

Однако основной конфликт слишком убедителен для того, чтобы быть жизненным. Необходимо создать напряжение чисто эротического порядка, чтобы предотвратить замедление и полную остановку развития действия. Поскольку с их первой встречи становится ясно, что влюбленные больше интересуются друг другом, чем социальными факторами, разделяющими их, то единственный действенный способ драматизировать их неосуществляющееся желание быть вместе – это поместить их в одну спальню, создавая комически пикантную СИ-туацию. "В фильме «Это случилось однажды ночью» такое положение возникает просто и логично – Элл-и потеряла свой чемодан и истратила почти все деньги, и они могут уплатить в лагере только за одну комнату. Питер вешает одеяло между двумя постелями и называет его стенами Иерихона: «Возможно, она тоньше, чем та, которую Иисус Навин разрушил трубным гласом, но зато гораздо надежнее: ведь у меня нет трубы».

531

За этой сценой следует ряд подобных же сцен. Влюбленные проводят ночь в стог сена – повторение эротического мотива. Третий повтор застает их в другом лагере, где им удается получить комнату, за которую они обещают уплатить утром. Вновь одеяло олицетворяет стены Иерихона, но юмористический эпизод приобретает значимость и напряженность частично благодаря повторению и в основном благодаря усиливающемуся эмоциональному контакту между влюбленными. Социальный конфликт еще действует: Питера и Элли продолжают разделять не только одеяло, но и настоящие препятствия. И действительно, напряжение в значительной степени зиждется на конфликте между страстью, которая толкает их друг к другу, и неуверенностью в том, что она приведет к прочному счастью. Но скрывающаяся за всем этим проблема сводится к простейшему вопросу: будут ли они спать вместе?

Оставим Питера и Элли в этот момент принятия решения, представляющий собой обязательную сцену. Совершенно ясно, что все возможности развития действия в данной ситуации исчерпаны и что довести его до кульминации будет предельно трудно. Мы рассмотрим эту проблему ниже.

«Завороженная»¹ Бена Хекта знакомит нас с темой, которая с первого взгляда кажется совсем иной. Но композиционный рисунок этих фильмов весьма схож. Все развитие действия исчерпывается бегством влюбленных: мужчина и женщина, едва знакомые в начале своего приключения, осознают всю глубину своей любви в борьбе с угрожающими обстоятельствами, которые их свели.

Здесь, как и в «Это случилось однажды ночью», социальный фон создан со значительным мастерством, но в большой степени искусствен. Он скорее повод для действия, а не условие действия. Фон строится из элементов психоанализа: умственное расстройство мужчины, вера женщины в то, что она может его спасти, и средства излечения.

Экспозиция развертывается в Вермонтской клинике для душевнобольных. Нас бегло знакомят с методами лечения. Доктор Констанция Питерсон показана как

1 "Best Film Plays – 1945".

532

способный психоаналитик. Приезжает человек, которого все считают новым директором клиники доктором Эдвардсом. Доктор Питерсон, чья профессиональная деятельность, как ни странно, не открыла ей глаза на власть пола, влюбляется в Эдвардса. Когда он целует ее, «глаза Констанции заполняют весь экран. Они начинают медленно закрываться... Мы видим целый ряд дверей, открывающихся одна за другой, как будто в длинном коридоре».

Этот очень крупный план представляет обычный переход от экспозиции к развитию действия. Но в данном случае автор не довольствуется очень крупным планом. Он вводит ряд символических дверей. Этот момент характерен для блестящей, но слишком неровной манеры Хекта. Вместо того чтобы найти решение композиционным трудностям, он вводит какой-нибудь эффектный трюк и отвлекает наше внимание. Истинные трудности, с которыми сталкивается сценарист, порождены тем, что ему не удалось воплотить в экспозиции условия, которые рационально объясняли бы и мотивировали последующее действие. Нас просят поверить, что доктор Питерсон, рекомендуемая как талантливый врач, откажется от своей карьеры, бросит больницу, забыв о своем долге по отношению к пациентам, и будет метаться в поисках убежища по стране вместе с человеком, с которым только что познакомилась. Крупный план Гамлета, представляющий собой кульминацию развития экспозиции, раскрывает решимость, которая будет направлять и вдохновлять его

дальнейшие действия. Но крупный план доктора Питерсон не может объяснить ее последующего поведения.

Мы можем считать эти символические двери наивным или претенциозным приемом или и тем и другим одновременно. Но он достигает своей цели, придавая неожиданному осознанию любви ту важность, которая позволяет начать развитие действия. После поцелуя Констанция произносит слабым голосом: «Я не понимаю, как это случилось». Ее недоумение и недоумение зрителей увеличивается, когда выясняется, что Эдварде вообще не врач. Он самозванец, жертва амнезии, и очень вероятно, что он убил настоящего Эдвардса. Он знает только, что его инициалы Дж. Б.

Его исповедь Констанции начинается первый цикл раз

533

вития действия. Она устанавливает, по-видимому, непреодолимую преграду на пути их любви. Уверенный в своей виновности, Дж. Б. едет в Нью-Йорк. Но Констанция следует за ним. Полиция ищет Дж. Б. Тогда они с Констанцией бегут из нью-йоркской гостиницы и уезжают в Рочестер, где находят убежище у старого учителя Констанции – доктора Брюлова.

Напряжение, создаваемое бегством и преследованием, подкрепляется попытками Констанции расспросить Дж. Б. и добраться до источника его психической неуравновешенности. На этой проблеме держится нарастание действия. Констанция уверена, что сможет вылечить его невроз, вернуть ему память и доказать, что он не совершал преступления. Исследуя его психику, она заставляет его вернуться к прошлому – к детству, к участию в войне, к тому таинственному событию, которое повлекло за собой его амнезию. При иных обстоятельствах все это могло бы оказаться подлинной проблемой. Но здесь она сюжетно не подготовлена. Обстоятельства, при которых Констанция влюбилась в Дж. Б. и последовала за ним, мешают нам видеть в ней настоящего ученого. Мелодраматизм погони находится в прямом противоречии с психологизмом драмы.

Проблема прошлого Дж. Б. не имеет истинного эмоционального значения, поскольку она никак не влияет на отношение влюбленных друг к другу. Автор даже не пытается убедить нас, что смотрит на нее серьезно. Вопросы прерываются ласками и выщучиванием психоанализа. Когда эти вопросы становятся скучными, несмотря на все перебивки, приходится придумывать что-нибудь новое, чтобы поддержать действие. Для этого сценарист прибегает к тому же приему, с которым мы уже познакомились в «Это случилось однажды ночью»: они проводят ночь в одной спальне. Предлогом служит их страх навлечь на себя подозрение: когда они приезжают к доктору Брюлову, они сообщают ему, что недавно поженились и это их свадебное путешествие. Сцена в спальне подогревает любовную линию, но зато выявляет противоречие между пикантной ситуацией и якобы серьезной темой фильма. Чтобы удержать внимание зрителей, необходим какой-нибудь внезапный ход, который доказал бы, что смутная опасность, нависшая над влюбленными, носит конкретный и непосредственный характер.

534

Как обычно, Хект избегает композиционных трудностей при помощи трюка.

Констанция спит. Дж. Б., спавший на кушетке, встает, идет в ванную, начинает бриться. Под властью непреодолимого импульса он идет в спальню с бритвой. Он сжимает ее в руке, глядя на Констанцию, лицо которого освещено лунным светом. Затем он спускается вниз, где его ждет Брюлов, уга-давши истинное положение вещей. Брюлов предлагает Дж. Б. стакан молока. Наплыв переносит нас к событиям следующего утра. Констанция одевается. Мы подозреваем, что Дж. Б. убил Брюлова. Напряжение достигает максимума в тот момент, когда Констанция входит в гостиную и видит, что Брюлов «лежит в кресле с расстегнутым воротником и безжизненно откинутой головой». Оказывается, что он просто спит и что он дал Дж. Б. порядочную дозу снотворного в молоке.

Можно было бы полагать, что этот эпизод встревожит Констанцию. Но решимость, родившаяся с открытием дверей и определяющая все развитие действия, поддерживает ее: «Я не могла бы полюбить преступника, человека, совершившего убийство. Я не могла бы так мучиться из-за неисправимого негодая».

В этих кадрах использованы два приема, характерных для кинематографической непрерывности, – обрыв действия в решительный момент для увеличения напряжения и использование соответствующего ракурса для создания требуемого впечатления и еще большего усиления напряжения. Эти приемы вполне закономерны, если они используются для развития действия. В фильме «Завороженная» они использованы с единственной целью сбить зрителя с толку.

Разница становится вполне очевидной, если мы рассмотрим форму их применения. Предположим, эпизод обрывался бы в тот момент, когда Дж. Б. стоит над Констанцией с бритвой в руках. Эмоциональное воздействие было бы больше. Но игра на предположении, что Констанция убита, противоречила бы логике любовного сюжета. Поэтому внимание зрителя переключается на Брюлова. И по той же причине, испугавшись за Брюлова, зритель тут же слышит успокоительные слова Констанция, которая целиком отмечает всю проблему. Проблема должна быть отмечена, потому что, если мы отнесемся к душевному заболеванию Дж. Б. серьезно, любовная интрига – эмоциональ-

535

ная основа всей композиции – становится нелепой. Внезапное потрясение, вызванное всем эпизодом с бритвой, ложно и приводит нас на память положение Аристотеля: «Самое худшее – это намереваться сыграть, и не играть. Такое положение потрясает, не создавая трагедии, так как далее не следует никакой трагедии»...

Развитие действия в фильме «Завороженная» слабо из-за того, что сюжет не обладает эмоциональной глубиной. Между судьбой героев и системой социальной причинности нет настоящей связи. Психоанализ используется в качестве заменителя реальности, как средство, придающее направленность и интерес поведению, которое в противном случае было бы иррациональным. Даже мания убийства объясняется легко: такие побуждения иногда бывают у людей, страдающих невротами!

В «Ярости» развитие действия обладает силой и направленностью, редкими для американских фильмов. Мы уже говорили о несколько стандартной трактовке года разлуки Джо и Катерины. Это составляет первый из пяти циклов нарастания действия. До самой обязательной сцены влюбленные ни разу не встречаются. Таким образом, развитие действия следует двум отдельным линиям причинности. Второй цикл, начинающийся с отъездом Джо из Чикаго, показывает, как Катерина отправляется его встречать. Цикл достигает вспомогательной кульминации в кадрах ареста Джо по подозрению в сенсационном похищении ребенка, взбудоражившем всю округу.

Третий цикл показывает Джо в конторе шерифа и накопление косвенных улик против него. Тем временем Катерина прибывает в Сикамор Корнерз, где должна встретить Джо. Во время допроса Джо узнает, что у подозреваемого была сообщница. Поэтому он боится назвать шерифу Катерину или попытаться связаться с ней. Здесь кульминационным пунктом является решение шерифа заключить Джо в тюрьму.

Четвертый цикл рассказывает о нарастающей в городке истерии, о слухах, распространяющихся из магазинов в дома и бары, когда становится известно, что предполагаемый похититель находится в тюрьме. Группы разъяренных людей начинают собираться вокруг тюрьмы, где содержится Джо. Вспомогательной обязательной сценой является момент, когда окно в конторе шерифа

536

фа разбивают камнем. Вспомогательной кульминацией – когда шериф задумчиво рассматривает камень и прика зывает секретарше соединить его с губернатором. Пятый цикл доводит истерию до лихорадочного предела. Толпы движутся к тюрьме, окружают ее. Мы переходим на крупный план Джо у двери камеры. Это вспомогательная обязательная сцена – он осознает опасность, которая ему угрожает. Он просит вызвать Катерину: «Она вам скажет, кто я! Ее зовут Катерина Грант». Резкий переход на крупный план Катерины в телефонной будке в Сикамор Корнерз. Мимо магазина, из которого она звонит, проезжает группа кинохроникеров, направляющихся на ожидаемое линчевание. Катерина выходит в тот момент, когда кто-то говорит, что «поймали человека, подозреваемого в этом похищении. Парень по имени Джо Уилер...». Это кульминация пятого цикла. И Катерина и Джо лицом к лицу сталкиваются с преследующим их роком. Мы подходим к обязательной сцене – к сожжению тюрьмы.

Для изучающего кинематографическую непрерывность особый интерес представляет сложность монтажных перебивок. В фильме не две, а несколько отдельных линий развития сюжета. Основное действие концентрируется вокруг Джо и Катерины. Нарастающая ярость толпы, стремящейся уничтожить невиновного, – это другая линия развития, включающая образительную обрисовку сил, составляющих систему социальной причинности. Чтобы сообщить зрителю о перипетиях развития этой линии, камера и микрофон проходят по городу, показывая, как жизнь людей отклоняется от нормы, по мере того как они становятся добычей истерической

лжи и происков нескольких темных личностей. Одновременно показана и другая деятельность: шериф в своей конторе пытается найти выход из создавшегося положения, а губернатор штата в своем кабинете взвешивает, стоит ли послать войска.

По мере развития действия монтажные перебивки между различными линиями все учащаются. От ревушей толпы мы резко переходим к Катерине в телефонной будке, опускающей монету за монетой в автомат, к шерифу, решающему пустить в ход слезоточивый газ, к мужчинам, пьющим и хвастающим в баре, к отдельным людям на улице, к Джо у решетчатого окна его камеры.

537

Эмоциональное сжатие прямо пропорционально социальному расширению. Крупный план Джо был бы только мелодраматичен, если бы он просто показывал нам человека, которого мы узнали и полюбили и жизнь которого оказалась под угрозой. Крупный план получает психологическую глубину, поскольку в судьбе Джо воплощено социальное зло, одинаково ужасное и для него и для зрителей. В «Шуша» крупные планы делают героев (детей) мучительно близкими для нас, но фильм не имел бы той силы и психологической правды, если бы заострял внимание исключительно на детях. Каждый поворот из жизни, начиная с первой разлуки в тюремных камерах до побега из тюрьмы, является результатом воздействия социальных сил. Оба мальчика становятся игрушками сил, которых они почти не понимают. Но они отбиваются с упорством, которое делает каждый крупный план выражением разумной воли, решения, определяющего весь ход событий.

В фильме «Перекрестный огонь» развитие действия очень интересно и благодаря усложненному использованию времени и благодаря тонко введенной социальной критике. В экспозиции полиция начинает расследование убийства Сэмюэlsa. Незадолго до того как его убили в своей квартире, он познакомился в баре с группой солдат. Сначала рассказ о событиях, предшествующих убийству, ведется одним из солдат – Монти, – и возвращение в прошлое дает зрительное воплощение версии Монти. Подозрение падает на Митчелла. Предупрежденный друзьями, Митчелл прячется на балконе кинотеатра. Использование кинотеатра в качестве фона очень удачно: Митчелл, сидя среди публики, окружен множеством теней, которые кажутся столь же нереальными, как и невидимый фильм, поданный в виде света и тени, мелькающих у него на лице. Когда Митчелл начинает излагать свою версию Кили, мы снова возвращаемся в бар, в котором солдаты познакомилась с Сэмюэлсом.

Таким образом, мы получаем собирательное впечатление от событий, это было бы невозможно, если бы повествование велось в хронологическом порядке. Рассказ Митчелла приобретает значение лишь после того, как мы слышали версию Монти. Рассказав о том, как он ушел из квартиры Сэмюэlsa, Митчелл рассказывает о своей

538

встрече с Джинни в дансинге, о том, как, взяв ключ от ее квартиры, он ушел к ней ночевать, а проснувшись, обнаружил там незнакомого человека. Эпизод с Джинни кажется вставным. Но на самом деле он сюжетно необходим. Нужно психологически исследовать состояние подавленности Митчелла, следствием которого явилось то, что он напился. Мало знать, где он был и что делал в ту ночь, – эти факты относятся лишь к детективному аспекту сюжета. Мы должны понять состояние Митчелла, понять, чем объясняется паралич его воли. Эпизоды в дансинге и в квартире Джинни передают нам то ощущение потерянности и ненужности, которое связывает линию Митчелла со всей социальной действительностью. Он не может понять, что происходит с людьми. Он спрашивает Кили: «Да что, все с ума сошли, что ли?»

Теперь действие может собрать воедино всю систему событий. Как бы в ответ на вопрос Митчелла, нам показывают дешевый пансион, где прячется Флойд, и сцену между Флойдом и Монти, когда Монти признается в преступлении и указывает причину: «Я не позволю какому-то еврейчику указывать мне, как пить его вонючую водку», – после чего следует зверское убийство Флойда. Камера дает нам только намек на самый акт убийства. Монти с галстуком в руках смотрит на водопроводную трубу, проходящую под потолком. Мы понимаем, что он собирается сделать, и изображение уходит в наплыв. Этот прием можно сравнить с использованием определенного ракурса камеры и наплывом для введения в заблуждение зрителя в фильме «Завороженная». Но в данном случае нет обмана, иллюзии или ложного потрясения. Камера выбирает то, что мы должны увидеть. То, что само преступление не показано, делает его еще более отвратительным и

концентрирует наше внимание на самом важном – на ненормальности Монти, которая приводит к его аресту и смерти в момент кульминации.

Глава четвертая ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА

Обязательная сцена представляет собой тот предвиденный и ожидаемый кризис, к которому ведет все развитие действия. Это – наивысшая точка конкретного кон-

539

фликта. Кульминация же выходит за пределы конкретного события и раскрывает социальные корни и значение всего действия.

Во многих фильмах отсутствует тематическое единство, и интерес там поддерживается внешним темпом и случайными трюками. Разбирая развитие действия, мы уже отмечали, что фильмы, в которых основная идея незначительна или неясна, фактически кончатся обязательной сценой. Это основной порок американских фильмов. Действие поддерживается случайными находками, но оно не может перейти за свои логические границы. В девяти случаях из десяти в голливудских фильмах отсутствует какой-либо элемент сюжетной неожиданности – она подменяется типично детективными приемами, которые зачастую нарочно сбивают с толку зрителя и помогают до самого конца скрывать личность убийцы. Но есть несколько фильмов, которые действительно поражают и открывают нечто существенное, давая нам новое представление о людях и человеческих взаимоотношениях.

Американские сценаристы подчас путают обязательную сцену с кульминацией. Очень часто они соединяют их или же развивают кульминацию, являющуюся лишь повторением и усложнением обязательной сцены. Как часто две последние части фильма оказываются вялыми, – интерес падает как раз тогда, когда напряжению следовало бы достигнуть максимума.

Эта слабость может быть проиллюстрирована на примере фильма «Завороженная». Анализ развития действия показал, что оно лишено подлинной эмоциональной основы и внутреннего смысла, которые обеспечили бы полноценную кульминацию. Не приходится решать никаких проблем характера или человеческих взаимоотношений: влюбленные влюблены, и Дж. Б., от того что к нему вернется память, не станет ни более, ни менее привлекательным.

Перед сценаристом стояла задача придать обязательной сцене – излечению Дж. Б. от амнезии – ощущение неожиданности и значительности. Хект ловко справляется с ней, изобретательно используя принцип конфликта в движении.

Посредством довольно путаного толкования симптомов и снов. Констанция обнаруживает, что потрясение

540

вызвавшее амнезию, связано с лыжными следами на заснеженном горном склоне. Дж. Б. удается наконец вспомнить название курорта – Гебриэл-Велли, – где доктор Эдварде погиб в результате убийства или несчастного случая. Они возвращаются на лыжную дорожку. По мере спуска с горы воссоздание эпизода возвращает Дж. Б. память. Констанция, идущая впереди него, видит, что они приближаются к обрыву. Камера крупным планом показывает ее лицо и вид обрыва с ее точки зрения. Она оглядывается на своего спутника. Крупный план его лица показывает, что он во власти воспоминаний. Он смотрит на обрыв, который превращается в балюстраду городского дома, возвышающуюся над железной решеткой с острыми наконечниками. Воссоздается сцена его детства, которая угнетала его подсознание: когда ему было семь лет, он, съезжая с балюстрады, толкнул своего пятилетнего брата, который напоролся на железную решетку и умер. Мы видим крупный план детских глаз, полных ужаса. Затем мы возвращаемся к обледеневшему склону в тот момент, когда Констанция с Дж. Б. бросаются в снег на краю обрыва. Он кричит: «Я не убивал брата: это был несчастный случай!» Констанция рыдает от радости и облегчения: «Вот что преследовало тебя, вот какого воспоминания ты боялся».

Этот эпизод использует весь арсенал кинематографического оружия: быстрые монтажные перебивки, функциональное использование окружающей обстановки как части действия, возвращения в прошлое, крупные планы для увеличения эмоциональной нагрузки и соединения различных нитей действия. Система событий не выдерживает строгой критической проверки, но тем не менее она производит определенное впечатление благодаря быстрому темпу и новизне. Использование психоанализа в качестве системы причинности окупилось сторицей. Но как автору поддержать действие после этого исчерпывающего открытия? Развитие действия держалось на стремлении открыть запертые двери памяти пациента. Теперь двери открылись.

Мы уже отмечали, что Хект склонен разрешать все затруднения внезапным переключением интереса. В случае символических дверей и бритвы этот прием приводил к желательным результатам. Но теперь идет о всем построении фильма, и никакой трюк не может спасти по-

541

ложения. После излечения Дж. Б. от амнезии происходит любовная сцена, которая окончательно исчерпывает действие. Она напоминает пародию на традиционное затемнение. Дж. Б. говорит Констанции, что она будет «чудесно выглядеть в белом, с флер-д'оранжем в волосах». Она отвечает: «Мне послышался какой-то намек на брачную церемонию». Казалось бы, что фильм должен кончиться здесь. Но он не может кончиться. Исчерпав свою изобретательность в обязательной сцене, сценарист обнаруживает, что он не может уйти от закона построения действия, требующего единства в свете кульминации. Могут спросить: почему бы не назвать открытие, сделанное на лыжне, кульминацией, — и дело с кондом? Но это сделало бы действие расплывчатым, придав слишком большой вес проблеме психоанализа. Автор не хочет, чтобы мы придавали слишком большое значение комплексу вины Дж. Б. Это скорее предлог, чем мотивировка. Если бы фильм кончился на осознании Дж. Б. того факта, что причина мучивших его страхов — воспоминание о нечаянном убийстве брата, — это впечатление оттеснило бы на второй план впечатление, которое создается любовной интригой. Поэтому необходимо продолжить интригу, найти какой-нибудь способ довести ее до кульминации.

В тот момент, когда влюбленные собираются поцеловаться, появляется сыщик. Дж. Б. подозревают в убийстве. Смерть доктора Эдвардса, когда он свалился с обрыва, вовсе не была случайной. Он был убит выстрелом в спину. Таким образом, впечатление, созданное с такой тщательностью на лыжне, оказывается ложным. Мы не видели всего происшедшего. Нас просят забыть о несчастном случае в детстве, который вызвал амнезию Дж. Б. Его значение смазывается, и начинается новое развитие интриги.

Мы вернемся к кульминации фильма «Завороженная» в следующей главе. Давайте сейчас рассмотрим противоположную тенденцию в построении сценария. Есть фильмы, строящиеся на значительной теме, но раскрывающие эту тему абстрактно, не воплощая ее в жизни и взаимоотношениях людей. В этих фильмах обязательная сцена обычно бывает слабой и все идейное содержание раскрывается в кульминации. Например, решение Золя принять участие в деле Дрейфуса, являющееся обяза-

542

тельной сценой фильма «Жизнь Эмиля Золя»¹, показано несколько отрывочно; оно не имеет прочной связи с великолепной кульминацией, когда над гробом Золя звучат слова Анатоля Франса: «Он был мгновением совести человечества!» В развитии действия этого фильма нет достаточной целеустремленности и глубины, чтобы можно было создать сильную обязательную сцену. Рассказ о тяжелой кноте Золя и его пути к славе отличается скорее яркостью, чем глубиной; это ряд событий, не дающих истинного ключа к медленному созреванию его воли, к тем конфликтам и решениям, которые привели его к защите Дрейфуса. Такой подход отражает интеллектуальную атмосферу 1937 года, когда был создан этот фильм. Сценарий был написан в те годы, когда человеческая совесть была глубоко взволнована событиями в Испании и усилением фашизма в Европе и Азии. Но многие американцы не могли связать осознание этой опасности с их личными решениями и поступками. Гораздо легче было показать Золя мыслителем, взывающим к совести человечества, чем раскрывать сложный психологический процесс, который привел его к кульминационному решению.

В чаплиновском «Мсье Верду» цель, наделяющая кульминацию жизнью, намного перевешивает предшествующее развитие действия.

Как и в «Диктаторе», социальные убеждения Чаплина настолько глубоки, его потребность общения со зрителем столь велика, что речь в финале — это скорее речь самого художника, а не человека, которого он изображает. Ему приходится прибегать к прямому общению со зрителем, так как он не смог зрительно воплотить свой замысел.

Фильм обличает разложение современного общества. Мелкий банковский служащий, уволенный после пятнадцатилетней верной службы, ради денег женится на богатых женщинах и убивает их с педантизмом и скрупулезным вниманием к каждой мелочи. Основная идея воплощена в его защитной речи на суде: его преступление

незначительно по сравнению с преступлениями политиков и поджигателей войны. Он лишь следовал

1 "Twenty Best Film Plays".

543

неписаному закону общества, которое получает прибыли от пролития крови. Однако действие не объединено конфликтом, ведущим непосредственно к обязательной сцене, и смысл его раскрывается только в кульминации. Нельзя сказать, что Верду вовлечен в конфликт. Конфликт, с которым мы имеем дело, заложен в самом человеке – это конфликт между двумя сторонами его личности. Верду поразительно противоречив. Он одновременно добрый, чувствительный человек и убийца. Такова сущность замысла Чаплина – раскрыть контраст между тем, чем человек может быть, и тем, во что его превращает алчное общество. Но это умозрительный контраст.

Эти две стороны характера Верду никогда не сталкиваются ни во внутреннем конфликте, ни в тех ситуациях, в которых он оказывается. Его хорошие и дурные черты абсолютны и развиваются строго параллельно.

Абстрактный подход к личности Верду ослабляет развитие действия. Все, что мы знаем о Верду, показано в экспозиции, когда нам сообщают об убийствах женщин, и затем мы видим Верду в саду срезающим розы, в то время как за его спиной поднимается дым мусоросжигательной печи. Развитие действия подменяется всего лишь постоянным повторением одного и того же. В пантомиме творческая энергия Чаплина неиссякаема. Но деятельность его фрагментарна.

Внешне поведение Верду объясняется его любовью к жене и ребенку. Но в фильме жена и ребенок почти не показываются; если же сделать их реальными, облечь в плоть и кровь, обнаружится нечеловеческая раздвоенность личности Верду. Гибель его семьи должна была стать обязательной сценой. Это ответ на его стремление к спокойной обеспеченной жизни. Это сокрушающий удар, предшествующий его аресту и осуждению. И тем не менее нельзя показать истинное значение этой потери, потому что тогда придется показать горе Верду, которое сделает неестественными и невероятными все его предыдущие поступки. Поэтому от жены и ребенка отделяются случайной репликой, и мы даже не знаем, что с ними случилось.

Чаплин не может не наделить Верду хоть какой-нибудь связью с жизнью, какой-нибудь целью, которая помогла бы избежать статичных повторов и придала

544

бы иронический оттенок его аресту. Эта задача решается при помощи девушки, которую Верду пощадил и поддержал в трудную минуту. Девушка появляется вновь, когда он теряет все свое состояние. Теперь она богата, и настает ее очередь помочь ему. Сцена с нею в ресторане, завершающаяся его арестом, представляет собой обязательную сцену. Наличие девушки необходимо, оно дает Верду возможность по-человечески рассказать о себе. Без этого его арест превратился бы просто в клоунаду и кульминация никак не была бы подготовлена. Так Чаплин пытается сделать обязательную сцену действенным переходом к кульминации. Но введение в фильм девушки случайно; она не является неотъемлемой частью жизни Верду и представляет собой лишь очень слабую замену жены и ребенка.

Обязательную сцену, как и все составные части сюжета сценария, необходимо проверять на основе единства в свете кульминации. В фильмах, не имеющих ярко выраженной темы или основной идеи, обязательная сцена подчас перевешивает или заменяет кульминацию. В тех случаях, когда тема глубоко прочувствована, но не находит подлинного воплощения в человеческих характерах и поведении, внутреннее развитие действия будет слабым, а обязательная сцена расплывчатой и неубедительной. В обоих случаях композиция сценария лишена стройности и действие не достигает законченности и цельности.

Глава пятая КУЛЬМИНАЦИЯ

В принципе кульминация является основой и завершением действия. На практике же американский сценарист слишком часто сталкивается с необходимостью изобретения финальной ситуации, которая лишь формально связана с предыдущим развитием сюжета.

В фильме «Завороженная» заявление сыщика, что доктор Эдварде был убит выстрелом в спину, как бы начинает новую интригу. Но на самом деле это та же интрига. Условия примерно те же, что и намеченные в

545

экспозиции. У Дж. Б. комплекс вины. Его подозревают в убийстве, а он не может вспомнить, что произошло в действительности. Поскольку мы все это уже видели, необходимо каким-то образом создать иллюзию новизны. Хект не показывает своего героя. Любая сцена, в которой бы он появился, оказалась бы повторением, наскучила бы зрителям и вскрыла бы фальшь положения. Констанции пришлось бы говорить то, что она уже говорила: «вспомни прошлое... попытайся припомнить... ты не мог сделать этого». Именно это она и говорит при приближении к кульминации. Но она говорит это в ряде наплывающих друг на друга крупных планов, которые сосредоточивают наше внимание исключительно на ней. Это увеличивает эмоциональную нагрузку и индивидуализирует проблему: мы видим, что горе ее на этот раз гораздо сильнее, и чувствуем, как увеличивается напряжение, порожденное усилием ее воли. В данном случае крупный план не собирает воедино нити действия, поскольку действия нет. Крупный план становится самоцелью, средством замаскировать вакуум в композиции. Психоанализ больше не служит предлогом для действия. Кульминация развивается как шаблонный детектив и решается в шаблонной манере разоблачения второстепенного персонажа.

В «Это случилось однажды ночью» мы сталкиваемся с аналогичной проблемой. Когда влюбленные проводят свою вторую ночь в автомобильном лагере, снова повесив между своими кроватями одеяло, окрещенное «Иерихонскими стенами», развитие действия уже исчерпало свои довольно ограниченные возможности. Личный конфликт достиг обязательной сцены. Элли спрашивает Питера, был ли он когда-нибудь влюблен. Он начинает серьезно говорить о том, какой должна быть девушка, на которой он хотел бы жениться. Камера показывает нам крупным планом его лицо. Он перестает говорить и медленно поворачивает голову. Камера отъезжает, показывая, что Элли обошла занавеску и стоит рядом с ним. На мгновение они бросаются друг другу в объятия. Затем он берет себя в руки. Рыдая, она возвращается к себе в постель. Когда она успокаивается, он спрашивает: «Это вы серьезно?» Но она уже спит. Лишь то, что Элли уснула, мешает фильму тут же

546

закончиться. Никаких сомнений по поводу ответа на вопрос Питера нет. Но сюжет превратился бы в простой анекдот, если бы оборвался на этом месте. Для того чтобы расширить его границы, необходимо разделить влюбленных чем-нибудь более убедительным, нежели одеяло между постелями. Необходимо вновь активизировать силы, которые могут разлучить их, – различие в социальном положении и предыдущий брак Элли. Но чтобы сделать это, фильм приходится начинать сначала, с новой экспозиции, ведущей к новому ряду ситуаций.

Питера осеняет мысль. Как часто мы видим в фильмах эти крупные планы, когда действующее лицо неожиданно что-то придумывает – это не решение, заложенное в образе, а нелепая идея, совершенно нелогичная и наверняка приводящая к ненужным осложнениям, необходимым только для поддержания действия. Идея Питера сводится к следующему: он уедет от Элли, ничего не сказав ей, отправиться в Нью-Йорк к редактору своей бывшей газеты, продаст ему рассказ о ТQM, как он нашел исчезнувшую наследницу миллионов и собирается жениться на ней, а затем вернется к Элли с деньгами, в которых они так сильно нуждаются. Нечего и говорить о том, что в этом плане масса слабых мест. Поскольку Питер вряд ли может рассчитывать на возвращение прежде, чем Элли проснется утром, здравый смысл подсказывает, что он должен был бы объяснить, почему уезжает. Но у фильма должна быть кульминация. Питер едет в Нью-Йорк и получает деньги от редактора. Тем временем владельцы лагеря обнаруживают его отсутствие. Зная, что у Элли денег нет, они не разрешают ей остаться в лагере. Она думает, что Питер совсем ее бросил, и звонит отцу, который уже помирился с Кингом Уэсли – человеком, формально являющимся ее мужем. Возвращаясь в лагерь, Питер видит эскорт полицейских на мотоциклах, сопровождающих лимузин, в котором сидят Элли с отцом и Уэсли. Затем мы видим подготовку к роскошной повторной свадьбе в поместье Эндрюса на Лонг Айленде. Начинается церемония. Когда Элли доходит до алтаря, она подбирает шлейф своего платья и убегает. Поскольку кульминация не обладает подлинным социальным расширением, она не может выразить и

547

какое-либо подлинное решение. Бегство Элли из церкви гораздо менее убедительно, чем ее прежнее признание в любви в автомобильном лагере. Поэтому фильм возвращается к этой ситуации. Камера показывает нам еще один

автомобильный лагерь. Жена владельца удивлена тем, что остановившаяся у них супружеская пара потребовала веревку и одеяло. Она поражена еще больше, когда ее ошеломленный муж сообщает, что они послали его в магазин за игрушечной трубой. «Мы переносимся к домику, занятому, надо полагать, Питером и Элли. Окна освещены. Раздается звук трубы, и, перед тем как гаснет свет, мы видим падающее на пол одеяло; затем следует затемнение».

Повтор этого трюка забавен. Угол съемки камеры, показывающий нам только падающее одеяло, придает шутке пикантность. Но если рассматривать этот эпизод с точки зрения его значения для построения сценария, оказывается, что действие давно уже остановилось в своем развитии, а потому вынуждено было вернуться к обязательной сцене, к той точке, на которой фактически закончился сюжет.

Разобранные выше кульминации слабы, так как персонажи живут в социальном вакууме. Надо всем преобладают любовные отношения. Элли и Питер больше интересуются друг другом, чем причинами, которые их разделяют. Доктор Констанция Питерсон больше интересуется Дж. Б., чем психоанализом. Их безучастное отношение к проблеме, определяющей основное действие, передается и зрителю. Вряд ли нас можно винить в том, что мы остаемся равнодушными к комплексу вины или предыдущему браку, если они совсем не трогают людей, которых непосредственно касаются. Нас волнует то, что волнует действующих лиц. Если их воля сосредоточена на их личных взаимоотношениях, а последние исчерпывающе разворачиваются в развитии действия, это значит, что сюжет достиг максимально возможного для него объема.

Слабость кульминаций большинства американских фильмов объясняется тематическим оскудением. Различие между crescendo конфликтующих сил в «Нетерпимости» и звуками оловянной трубы в «Это случилось однажды ночью» иллюстрирует эволюцию американской киномысли. Могут сказать, что это различие исчерпы-

548

вается различием сюжета, что это – различие между историческим полотном и анекдотом о двух людях в автобусе. Но за «Это случилось однажды ночью» последовали сотни фильмов о влюбленных, ссорящихся в автобусах, поездах, на кораблях и в трамваях, со схожими объяснениями в любви в обязательной сцене и сходными, хотя гораздо менее остроумными трюками перед финальным затемнением. Даже в самых выдающихся американских фильмах основное действие раскрывается недостаточно ясно – может быть, из-за недостатка мужества. Например, действие в фильме «Ярость» развивается до необычайно сильной обязательной сцены, в которой толпа сжигает тюрьму и заключенный, по-видимому, гибнет в пламени. Однако фильм не может на этом кончиться. Основная идея не находит своего воплощения в действии толпы. Если бы фильм утверждал только, что люди истеричны и жестоки, нападение на тюрьму было бы кульминацией. Но в основе сценария лежит другая концепция: он спрашивает, почему возможно такое происшествие, и противопоставляет порядочность среднего американца ярости толпы. Обязательная сцена задает этот вопрос, а кульминация должна дать на него ясный ответ.

Кульминация «Ярости» представляет собой попытку осуществить это. Мы узнаем, что Джо спасся из огня. Считается, что он погиб, и главарей толпы судят за убийство. Он скрывается, озлобленный против всего мира, надеясь, что подсудимым будет вынесен смертный приговор. Но развитие действия ведет к тому, что Джо принимает новое решение: он не может допустить смерти этих людей. Основным действием является его появление в зале суда. Он говорит, что его вера в справедливость, в то, «что люди – цивилизованные существа», выгорела в нем дотла в ту ночь. И тем не менее он не смог дольше прятаться и допустить казнь подсудимых. «Я сегодня пришел сюда ради самого себя. Я пришел сюда потому, что не мог вынести одиночества».

В кульминации меньше силы и логики, чем в обязательной сцене. Ярость нападения толпы на тюрьму куда более динамична, чем сменяющая ее этическая проблема. Нерешительность Джо во время процесса статична и субъективна. Его утверждение человеческого достоин-

549

ства не может искупить слепую жестокость, которую мы видели и которая остается необъясненной. Не делается, никаких попыток проанализировать социальные силы, определившие поведение толпы. Таким образом, нас заставляют

сделать вывод, что зло заложено в природе человека, в эмоциональной неустойчивости индивидуума, когда он становится частью толпы. Фильм не утверждает этого, но не предлагает и никакого другого объяснения. Таким образом, обязательная сцена, воплощающая теневые стороны человеческого поведения, заслоняет последующую попытку показать положительное начало. В фильме «Происшествие в Окс-Боу» Ламар Тротти тоже использует линчевание для раскрытия основной идеи. Но социальный фон показан здесь более полно и глубже конкретизирован в поведении отдельных персонажей. Экспозиция анализирует положение в городе и показывает, почему люди становятся линчевателями. Каждый эпизод добавляет к этому анализу что-то новое. Вот, например, короткая стычка между майором Тетли и его сыном, когда он заставляет юношу поехать с ним, чтобы «сделать из него мужчину». Или требование, чтобы негр Спаркс присоединился к «им потому, что он священник, а «там придется помолиться». Это уже в какой-то мере социальная сатира. Но она дополняет действие, которое не кончается линчеванием. Жестокость события не заслоняет его влияния на жизнь участников. Действие продолжает нарастать, приводит к объяснению между Тетли и его сыном, к самоубийству юноши, о чем отцу сообщает негр, и к странной смерти старика перед портретом жены. Однако даже здесь автору приходится преодолевать большие трудности, чтобы привести весь ряд событий к развязке. Моментом кульминации является чтение письма покойного в кабачке, где собирались линчеватели.

Для тех, кто изучает технику написания киносценария, большой интерес представляют два опубликованных Тротти варианта финальной сцены. Варианты концовки дают неограниченную возможность проникнуть в суть проблемы кульминации. В одном варианте Гил кончает чтение, складывает письмо и выходит из кабачка. Вместе с Аргом он уезжает из города, чтобы найти жену покойного и помочь ей. В более раннем варианте

550

за чтением письма следовала бурная ссора. В кабачок входит девушка, в которую был влюблен Гил, Роза Мэ-пен, под руку с новым мужем. Гил пытается завязать драку, но его сбивают с ног.

Можно только радоваться, что эта совершенно ненужная ссора не была включена в фильм. Вводя ее, сценарист пытался устранить основную слабость фильма: чтение письма само по себе – вполне возможное решение, однако это действие слишком безлично, чтобы производить глубокое впечатление. Человек, читающий письмо, – скорее наблюдатель, чем участник действия. Он потрясен и тронут происшедшим, но его чувства далеко не так важны, как слова письма. Так что его отъезд с другим носит негативный, антикульминационный характер. Крупного плана лица Гила, который мог бы произвести на нас такое же впечатление, как и письмо, не дается. Сцена второго варианта является заменителем крупного плана. Она строится на предположении, что Гил устраивает драку, чтобы дать выход своим чувствам.

В «Вильсоне»¹ Тротти пытается решить ту же проблему совсем иным путем. Здесь она также выступает особенно ясно благодаря двум вариантам концовки. Фильм достигает кульминации в показе борьбы за участие Америки в Лиге Наций и кончается тем, что Вильсон осознает свое поражение. Последняя сцена происходит в кабинете президента. Он подписывает последние законы и прощается с членами своего правительства. Развитие образа Вильсона лишено эмоциональной глубины, и его последние минуты на посту президента не создают у нас впечатления большой личной трагедии.

Второй вариант концовки, не вышедший на экран, доказывает, что Тротти пытался добиться большей эмоциональной глубины путем введения финальной сцены в доме Вильсона. Бывший президент показан среди своей семьи. Из Швеции приходит телеграмма с сообщением, что ему присуждена Нобелевская премия мира. Мы слышим голоса, поющие возле дома «Старый Нас-сау». На улице собрались сотни людей, включая студентов и бывших питомцев Принстона. Вильсон и его семья выходят к ним. Мы видим крупным планом лица

1 "Best Film Plays of 1943/44".

551

Вильсона, его глаза наполнены слезами. Затем мы смотрим мимо него на лица певцов; по мере нарастания песни кадр уходит в затемнение.

Эта сцена – сентиментальное усложнение того, что мы уже видели. Крупный план доказывает ее неудачность. Наполняющиеся слезами глаза Вильсона смотрят в

прошлое, а не в будущее. Образ президента чересчур упрощен и идеализирован. Он не в состоянии выдержать трагедийную нагрузку, которую автор слишком поздно пытается взвалить на него.

В обоих случаях мы видим, как важен крупный план при подведении итогов всего развития действия через глубокие личные переживания. Эта проблема была успешно решена в некоторых фильмах, сделанных во время второй мировой войны. Война представляет собой столкновение социальных сил, одинаково воспринимаемое и персонажами на экране и публикой в кинотеатре.

В фильме «Тридцать секунд над Токио» ' бомбардировка японской столицы представляет собой обязательную сцену. Но сюжет довольно долго продолжает развиваться к кульминации. Самолет падает в море. Тяжело раненный Тед с трудом выбирается на раскисший от дождя берег. В то время как он и его товарищи лежат там под холодным дождем, нам показывают лицо Теда очень крупным планом – он видит, как его жена улыбается ему. Возвращение в прошлое здесь необходимо для того, чтобы углубить тему личных переживаний, проходящую через все его приключения в Китае. Сила, поддерживающая Теда, это не только его собственная воля, но и воля его жены. Эпизоды в Китае – помощь населения и миссионеров, угроза приближения японцев – переплетаются с личным мотивом, достигающим высшей точки в простой кульминации, которая воссоединяет Теда и его жену.

Кадры, показывающие, как Тед, спотыкаясь, делает несколько шагов к своей жене и падает ничком у ее ног, заключают в себе больше расширения и сжатия, чем все, что было до этого. Можно было бы привести много примеров, доказывающих, что кульминация должна опираться на эмоциональные ощущения персонажей, для того чтобы передать эти ощущения зрителю.

1 "Best Film Plays- 1945".

552

До наших дней не потеряло своего значения построение кульминации в «Нетерпимости». Особенно поучительна попытка Гриффита связать нити действия с помощью образа женщины, качающей люльку. Он не достигает своей цели, потому что этот образ является символом. Страдания и мудрость человечества – не абстрактные понятия. Они – порождение труда и жизни и осуществления человеческой воли.

Глава шестая ОБРИСОВКА ОБРАЗА

Изучение темы и кульминации приводит нас к прежнему вопросу о характере и действии и об их относительной важности в структуре кинофильма.

Эта проблема вызывает сейчас столь же горячие споры, как и во времена Аристотеля. Она пробуждает глубокие страсти потому, что касается самой сути творческого процесса. Творчество и жизнь – это одно и то же; но слово «творческий» в применении к искусству приобрело слишком много различных профессиональных значений. Поэтому полезно подойти к искусству как к жизненному процессу, и искать разрешения проблем содержания и формы в самой жизни. Спор о взаимоотношении характера и действия является решающим в искусстве, поскольку он является решающим в структуре общества.

На протяжении всей этой книги мы исходили из положения, что человеческая личность находит наиболее яркое выражение в общественной деятельности. Мы не можем представить себе человека, не зависящего от общества, в котором он живет. Мы не можем представить себе, как бы он существовал, чего бы он желал, что бы он думал. Существование, желание, мысль возникают из нашего коллективного опыта. Каждый отдельный человек напрягает свою волю, чтобы воздействовать на дальнейший ход общественного развития. Он вносит свою лепту в общее наследие. Его жизнь и его лепта (его характер) являются составной частью великой драмы всего человечества.

Гамлета терзает внутренний конфликт. Но этот коп-

553

фликт возникает единственно из необходимости действовать. Гамлета мучит социальная ситуация, в которой он оказался, но он не может найти выход. Единственный ответ на вопрос «быть или не быть?» заложен в осуществлении цели, являющейся условием его существования. И хотя Гамлет умирает, он одерживает верх над условиями, тем самым находя выражение своей личности. Что такое Гамлет без своей проблемы? Предположим, что его отец не был бы убит его дядей. Предположим, что брак его родителей был бы счастливым и прочным. Как бы сложился его характер при таких обстоятельствах? У него могло бы быть

то же образование и воспитание. Он мог бы быть тем же человеком, но он вел бы себя иначе. А мы можем узнать его только через его поведение.

Мы уже говорили о раздвоении личности мсье Верду. Обе стороны его характера выражаются в действии, они не могут быть выражены иначе. Но эти действия оторваны от социальной действительности. Знаем ли мы Верду как убийцу, или же мы знаем его как человека, срезающего розы и любящегося ими? Ясно, что убийство заслоняет срезание роз, поскольку оно имеет более глубокое социальное значение. Но фильм просит нас поверить в то, что его карьера убийцы не влияет на черты характера, проявляющегося при срезании роз. Верду – удивительно «свободная» личность. Общество заставляет его убивать, чтобы иметь возможность жить, но это занятие не оказывает на него разлагающего влияния. Он остается скептическим, чувствительным, добрым.

Трактовка образа, как всегда, вытекает из основной идеи. Фильм Чаплина противопоставляет абсолютную социальную необходимость (которая определяет занятия людей) абсолютной человеческой порядочности (которая определяет, чем люди являются). Но утверждение, что общество вынуждает людей совершать жестокие и зверские поступки, неполно, если не добавить, что эти поступки развращают душу человека и отравляют его волю.

Верду так же не сознает свою социальную ответственность, как и человек с бритвой в фильме «Завороженная». Его характер не является частью возможной

554 системы общественной деятельности, вследствие чего мы не можем воспринять его, как реального живого человека.

Взаимозависимость характера и действия раскрывается на печальных примерах изображения в фильмах женщин. Женщины в них трактуются как эмоциональные идиотки, ибо такая концепция заложена в теме и в построении фильма. Личность героини не может быть оторвана от социальных ситуаций, в которых она оказывается. Предпосылка, что у женщин имеется лишь одна функция – любить и быть любимой – привела к искаженной обрисовке образов в двух фильмах, которые мы разбирали: «Это случилось однажды ночью» и «Завороженная».

В первом из них, пока действие развивается, Элли в общем похожа на живого человека. Но разрыв между развитием действия и кульминацией вносит соответствующее изменение и в обрисовку образа Элли. Ее готовность вторично вступить в брак с Уэсли всего лишь через несколько дней после ее объяснения в любви Питеру делает ее неискренней или глупой. Перемена, происшедшая в ее характере, должна быть оправдана, ей необходимо дать социальную основу. Нелогичное поведение Элли объясняется советом, который ее отец дает ее новому жениху: «Бей ее!.. Бей. ее хоть раз в день. Делай это из принципа. Заставь ее понять, что ты хозяин, и не давай ей этого забывать».

Настоящая проблема, заключающаяся в желании Элли порвать с удушливой средой, превращается в оскорбительный для женщин афоризм. Действия, социальная философия и характер Элли – все тесно связано. Ее поступки определяют ее сущность. Поскольку она поступает как идиотка, она становится человеком, которым необходимо командовать и который ценит увесистую пощечину.

Однако больше всего Голливуд унижает женщин, когда показывает героинь, занятых интеллигентным трудом. Мы видели, что произошло с Констанцией в фильме «Завороженная», когда открылись символические двери. Социальная философия, лежащая в основе этого эпизода, выражена совершенно четко в одной из предыдущих сцен. Другой врач пытается ухаживать за ней, он объясняет ей, что ее научная отрешенность –

555

не более чем поза. «Под всем этим вы милая, живая, очаровательная женщина». Высмеивание ее профессиональной деятельности необходимо для того, чтобы придать убедительность действиям, совокупность которых определяет ее характер.

Изображение негров и представителей других национальных меньшинств – не просто вопрос добрых намерений и «сочувственной трактовки». Эта проблема неразрывно связана с темой и структурой. Важный вклад негров в жизнь страны полностью исключается из социальных концепций, на которых строятся фильмы. Политическое давление, ограничивающее использование негритянских актеров и отводящее им лишь унижительные роли, во многом определяет и мировоззрение сценариста и его подход к материалу. Нельзя всесторонне и честно трактовать образы негров, если они не составляют органическую часть действия, психологически и социально не входят в

систему событий. За всю историю американского кино было создано лишь несколько фильмов (едва ли с полдюжины), где образ негра органически входит в действие.

Врач-негр в «Эрроусмите» умирает ради прогресса науки, и его смерть является выражением основной идеи. Студент-юрист в «Это наша жизнь» должен был быть честным, работающим и честолюбивым, для того чтобы оттенить отношение к нему неврастеничной женщины и тем самым выполнить свою функцию в сюжете. Образ священника в «Происшествии в Окс-Боу» наделен большой глубиной потому, что он придает глубину всему замыслу. «Сахара» не могла бы донести до нас свою идею без солдата-сенегальца. Бен в фильме «Тело и душа» является причиной решения, приводящего фильм к кульминации.

Современные ограничения свободы творчества в области кинематографии ставят перед творцами фильмов все более трудные структурные проблемы. Фактическое исключение негра составляет часть неписаного -кодекса, запрещающего показ широкого круга вопросов, касающихся американской жизни: нельзя показывать нищету, потому что она угнетающе действует на зрителя; нельзя изображать рабочих, занятых своей профессиональной или профсоюзной деятельностью, потому что все это похоже на критику существующего положения; 556 женщины выставляются на посмешище, чтобы доказать, что их место на кухне или в спальне.

Ограничения в содержании соответственно обедняют структуру сценария и заставляют опираться на вульгарные социальные концепции и ложные мотивировки. Персонажи становятся все более стереотипными, слабавольными, неуравновешенными.

Несколько лет тому назад Дадли Николе предложил теорию обрисовки образов в фильмах: «Правда заключается в том, что сцена есть средство действия, в то время как экран есть средство воздействия. Благодаря отождествлению с лицом, подвергающимся на экране воздействию, а не с лицом, которое действует, кино получает такую власть над зрителем... При любом эмоциональном кризисе в фильме, когда один персонаж говорит что-то глубоко задевающее другого, камера инстинктивно переходит на этого второго персонажа, иногда крупным планом; и вот тогда-то сердца зрителей трепещут и раскрываются с облегчением, или содрогаются от смеха, или сжимаются от боли»¹.

Действительно, крупный план показывает воздействие. Но Николе отбрасывает активный и развивающий действие аспект, крупного плана. Если на образ только действуют, а сам он не действует, он является пассивным и терзающимся наблюдателем, который неспособен проявить свою разумную волю. Если сравнить «Осведомителя» (1935) с фильмом «Траур идет Электре» (1947), то мы увидим, как отразилась эта теория на творчестве самого Николса. В более раннем фильме Николе признавал важность установления социального фона, который не был четко показан в романе О'Фла-ерти. Он говорит, что он «превратил действие, первоначально происходившее в довольно узкой специфической среде, в более широкий и драматичный конфликт, имеющий национальное значение»².

Экранизируя «Траур идет Электре», Николе придерживается оригинала, не делая никаких попыток наделить его кинематографической динамикой. Киновариант более статичен, чем драматическая постановка:

1 "The Writer and the Film", introduction to "Twenty Best Film Plays" by Cassner and Nichols, 1943.

2 Цит. выше.

557

более детальная кинохарактеристика обнажает пустоту образов. Бурная деятельность порождается внутренними побуждениями. Персонажи не управляют своей волей. На них действуют, их гонят хаотичные страсти в хаотичном мире. В заметках, сделанных при работе над пьесой, О'Нейл говорит о своем желании избежать определения периода или социальной среды: «Никакого отношения к конкретному периоду, за исключением использования его в качестве ширмы». В другом месте он говорит о периоде, как «обладающем достаточно замаскированным временем и пространством, так что зритель безотчетно поймет, что это в первую очередь драма скрытых жизненных сил (рока), кроющихся за жизнью персонажей»¹. Николе принимает взгляд О'Нейла на время и пространство как на ширму, который означает, что жизнь пьесы только театральна и ограничена просцениумом. Николе экранизирует ее в точности так же, как ее ставят на подмостках. Камера не может направиться в город и обрисовать социальный фон. Допустить это значило бы позволить фильму обрести время и пространство; он обрел бы период, а это

нарушило бы изоляцию образов и сообщило им нормальное существование в человеческом обществе.

Фильм доказывает еще более убедительно, чем пьеса, что люди вне среды — не люди. Их жизни настолько обращены внутрь, что они уже не живут. Они, как Ор-сон Уэллс и Рита Хейворт в сцене с зеркалом в «Леди из Шанхая», — одушевленные автоматы в мире, лишенном всякого значения, за исключением бесконечно повторяющегося образа надвигающегося рока. «Траур идет Электре» слаб потому, что игнорирует основные требования кинокомпозиции. В нем нет социального фона.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

И вот мы снова подошли к последней главе, которая носит скорее характер предисловия, чем вывода. Прошлое и настоящее развитие американского кино дает лишь предварительное указание на его потенциальные возможности. Для художественного развития кино необходимо, чтобы его признали народным, массовым искусством. Этот характер киноискусства связан и с тем, что оно предназначается для массового зрителя, и с особенностями его художественной выразительности и структуры. Лица людей появляются на экране в движении и конфликте, в толпе и в городах, в полях и в лесах, в пустынях и морях. В строках, которыми Уитмен начинает «Листья травы», как бы заключены крупный и общий планы:

«Одного я пою, всякую простую, отдельную личность И все же Демократическое слово твержу, слово en masse»¹.

Доходя до зрителя, разбросанного по всему миру, фильм отображает отношения между индивидуумом и социальными силами, отношения, похожие на те, которые существуют между отдельными зрителями, сталкивающимися зрительное изображение в свете собственных мыслей и чувств, и всемирной аудиторией, смотрящей то же изображение и разделяющей его эмоциональный опыт.

¹ Clark, European Theories of the Drama.

558

¹ У. Уитмен, Листья травы, Гослитиздат, 1955. Перевод К. Чуковского.

559

Наиболее одаренные художники кино всегда отдавали предпочтение историческому материалу. История представляет богатые возможности для «индивидуализации» прошлых событий, показывая, как столкновения человеческих волей определяли развитие нации, показывая людей, направляющих свою судьбу.

Ограничения, не дающие возможности экранизировать существующую реальность, мешают воплотить в зрительных образах американскую историю и традиции. Тщетно мы будем искать фильм, творчески исследующий прошлое, использующий факты и легенды для утверждения национального духа и провозглашения демократических принципов.

Сегодня история, прошлая и настоящая, бросает вызов художнику. Лишь тот художник, чей дух свободен, может принять этот вызов. Лишь те, кто уважает собственную личность, могут изображать величие человеческого духа и найти единство и значение в бесконечном разнообразии человеческого опыта.

В то время как пишутся эти строки, над Голливудом нависла черная тень страха. Запуганные художники, отрекаясь от своего первородства, склоняются перед цензурой, лавируя по ветру политической удачи. Но есть другие художники в Соединенных Штатах и в других странах, которые не склоняются. Художники американского кино должны поддержать великую национальную традицию, выполнить великую национальную миссию. Настанет время (и оно не за горами), когда американский фильм воплотит видение Уитмена, воспевая человека и человечество, познав достоинство простого индивидуума, провозглашая «Демократическое слово, слово en masse».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. В. Разумный

Введение.....

КНИГА ПЕРВАЯ Теория и практика драматургии

Часть первая

ИСТОРИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

21

Глава первая. Аристотель.....

23

Глава вторая. Возрождение.....	32		
Глава третья. Восемнадцатый век.....	46		
Глава четвертая. Деятнадцатый век.....		58	
Глава пятая. Ибсен.....	98		
Часть вторая			
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР		124	
Глава первая. Разумная воля и социальная необходимость			'27
Глава вторая. Дуализм современного мышления			
Глава третья. Джордж Бернард Шоу.....			
Глава четвертая. Критические и практические направления.....			
Глава пятая. Юджин О'Нейл.....			
Глава шестая. Техника современной пьесы		197	
Часть третья			
ПОСТРОЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ		218	
Глава первая. Закон конфликта.....	221		
Глава вторая. Драматическое действие.....	228		
Глава третья. Единство в свете кульминации			235
Глава четвертая. Процесс отбора.....	251		
Глава пятая. Социальная среда.....	267		
561			
Часть четвертая композиция ПЬЕСЫ			
291			
Глава первая. Непрерывность.....	293		
Глава вторая. Экспозиция.....			
Глава третья. Развитие действия.....	323		
Глава четвертая. Обязательная сцена.....		345	
Глава пятая. Кульминация.....	351		
Глава шестая. Обрисовка образа.....	367		
Глава седьмая. Диалог.....	377		
Глава восьмая. Зритель.....	392		
КНИГА ВТОРАЯ			
Теория и практика создания киносценария		399	
Часть первая			
ПЕРВОЕ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ		401	
Глава первая. Николь-одеон (1896–1908)		404	
Глава вторая. Вайн-стрит и Европа (1908–1914)			412
Глава третья. Мировой рынок (1914–1919)		421	
Глава четвертая, «Кино-Палас» (1919–1928)		434	
Глава пятая. Появление звука (1928–1936)		448	
Глава шестая. Социальная функция (1936–1945)			457
Глава седьмая. Кризис (1945–?).....	465		
Часть вторая			
ПОСТРОЕНИЕ КИНОФИЛЬМА		471	
Глава первая. Конфликт в движении.....	473		
Глава вторая. Кинематографическое действие			490
Глава третья. Звуковая дорожка.....	459		
Глава четвертая. Единство в свете кульминации			501
Глава пятая. Социальный фон.....	509		
Часть третья			
композиция КИНОФИЛЬМА	514		
Глава первая. Непрерывность.....	515		
Глава вторая. Экспозиция.....	523		
Глава третья. Развитие действия.....	530		
Глава четвертая. Обязательная сцена.....	539		
Глава пятая. Кульминация.....	545		
Глава шестая. Обрисовка образа.....	553		
Послесловие.....	559		