

Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре / Перев. с
англ. Д. Ф. Соколовой, ред., предисл. и примеч. Н. В. Минц. М.:
Издательство иностранной литературы, 1959. 256 с.

Предисловие	5	Читать
Предисловие автора	13	Читать
I РАЗДЕЛ. Модернизация драматического искусства. Фаза реализма	15	Читать
Идея свободы драматической формы	19	Читать
Идея среды	29	Читать
Реализм и иллюзия действительности	44	Читать
Некоторые дополнительные замечания	67	Читать
<i>Архитектура сцены и пьеса</i>	67	Читать
<i>Сценическая среда — иллюзия или идея?</i>	71	Читать
<i>Шоу и реализм</i>	83	Читать
<i>Натурализм</i>	85	Читать
<i>Поэзия и стихотворный реализм</i>	89	Читать
II РАЗДЕЛ. Вторичный переход от реализма к экспрессионизму	98	Читать
Реализм как классицизм современности	98	Читать
Символизм и иллюзия ирреального	116	Читать
Субъективистское разложение и эпическая целостность	131	Читать
Экспрессионистское наступление на театр	139	Читать
Некоторые дополнительные замечания	151	Читать
<i>О романтизме и символизме</i>	151	Читать
III РАЗДЕЛ. Театральность и кризис	155	Читать
Кризис современного театра	160	Читать
Театральность: за и против	163	Читать
Формализм	186	Читать
Граница современного синтеза	203	Читать
Некоторые дополнительные замечания	220	Читать
<i>Хронологические данные о творческом пути Мейерхольда</i>	220	Читать
<i>Театральность и актер</i>	225	Читать
<i>Реалисты, Копо и возможности синтеза</i>	230	Читать
IV РАЗДЕЛ. Двойственная природа театра	233	Читать
Библиография	250	Читать
Примечания	251	Читать

Предисловие

Джон Гасснер, автор предлагаемой читателю монографии «Форма и идея в современном театре», — известный американский театровед и историк, профессор Йельского университета, более тридцати лет занимающийся разработкой проблем истории и теории театра. Ему принадлежит ряд книг («Мастера драмы», «Всемирная история театра», «Принципы постановки спектакля» и др.), широко известных в Америке и за ее пределами.

Монография «Форма и идея в современном театре», вышедшая в 1956 г. в США, написана Гасснером на основе цикла прочитанных им лекций; этим объясняются своеобразная структура книги, свободная манера изложения и иногда встречающиеся в ней повторения и противоречивые суждения.

Настоящая работа посвящена в основном театру и драме XX в., но, говоря о театральном искусстве сегодняшнего дня, Гасснер делает многочисленные экскурсы и в его историю. Им широко использованы материалы по истории драмы, творчеству актеров, режиссуре, оформлению спектаклей, театральной архитектуре и т. п. Автор свободно оперирует фактами из истории театра различных стран Европы, США, часто ссылается на русский дореволюционный и советский театр, обращается к его опыту. На страницах книги то и дело мелькают имена Чехова, Горького, Станиславского, Вахтангова и других крупных деятелей театра и драмы. И хотя у Гасснера здесь встречается немало неверных оценок и утверждений, однако наряду с этим отдельные его замечания, касающиеся творчества Чехова, Станиславского, Горького, говорят о его высокой оценке их деятельности и признании значения опыта русского дореволюционного и советского театра для сценического искусства XX века.

Основная теоретическая проблема, поставленная в монографии, выражена в ее заглавии. Это проблема взаимоотношения формы и содержания, (или «идеи», как ее называет Гасснер) и эволюции этих понятий в современном театре. Гасснер дает им, как он сам пишет об этом, условное, относительное определение. Под словом «форма» подразумевается структура пьесы, которая ставится в театре, стиль, которым она написана, а также стилистическое направление театра в целом, а под словом «идея» — определенная концепция театрального искусства, осознанный художником «особый взгляд на природу и задачи театра, выраженный в пьесе или постановке». Как первая, так и вторая анализируются в книге в связи с развитием «театральных идей», возникавших в ту или иную историческую эпоху. Правда, Гасснер признает, что взгляды художника на искусство невозможно отделить от его взглядов на действительность. Но тем не менее его интересует главным образом эстетическая цель творчества, которая рассматривается в монографии вне связи с идейной направленностью художника или общественными проблемами современной действительности.

Для автора термины «форма» и «идея» имеют значение «эстетических» категорий, а предметом его анализа являются не содержание пьесы или

спектакля, а особенности их построения и их внешняя форма.

Рассматривая различные стилистические направления, получившие развитие в драме и театре XIX – XX вв., Гасснер не упоминает об идейных предпосылках, вызвавших их к жизни. Возникновение и развитие театральных стилей он изучает независимо от идейного содержания пьесы, которая ставится на сцене, и стремления художника отобразить в спектакле те или иные закономерности действительности. Не устанавливает он также зависимости между развитием театра и других областей искусства или культуры и их связи с явлениями общественной жизни.

Часто Гасснер пользуется термином «формалистическое искусство», употребляя, однако, этот термин не в применении к упадочной буржуазной культуре, а для обозначения формальной структуры пьесы.

Такой метод анализа, формалистический по своим исходным позициям, в основу которого положена задача изучения формы художественного произведения в отрыве от содержания, вызвавшего ее к жизни, характерен для многих современных буржуазных искусствоведов и служит вполне определенной задаче: противопоставить искусство действительности, оторвать искусство от объективных процессов, происходящих в реальной жизни.

Именно такой метод анализа определил ошибочность и противоречивость многих утверждений Гасснера.

Особенно это сказалось в тех частях книги, где речь идет о реализме. Для Гасснера реализм является лишь одним из направлений в сценическом искусстве XIX – XX вв., нигде не противопоставляемом символизму, экспрессионизму, сюрреализму и другим упадочным стилям. Обращаясь к анализу реалистического искусства сцены, он имеет в виду не столько верность отображения в реалистическом театре объективной действительности, сколько «сценическую реальность», вовсе не обязательно включающую в себя задачу отражения жизненной правды.

Для современного театра, пишет Гасснер, благодаря распространению идеи «свободы творчества» художника, впервые провозглашенной романтиками, характерна необычайная «гибкость» драматургических и сценических традиций, частая смена стилей, всегда проводившаяся под лозунгом «раскрепощения театра».

«Модернизация» современного сценического искусства характеризуется активным проявлением изобретательности, что делает театр многообразным. Но это многообразие рассматривается Гасснером также только с точки зрения внешних особенностей пьесы или спектакля, их формы, а не содержания. Так, например, анализируя «внешние» приемы построения реалистической драмы («компактный» сюжет, внешнее правдоподобие, занимательное действие, характер создаваемой иллюзии и т. п.), Гасснер, на основании формального соответствия некоторых ее особенностей с символистской драмой, делает вывод, что между реалистической и символистской драмой нет принципиальных различий. Поэтому в одном ряду у него оказываются Чехов, Ибсен, Шоу, Метерлинк и Л. Андреев.

Таким образом, возникновение различных стилей в современном театре

объясняется Гасснером не объективными закономерностями развития общества, которое выдвигает перед художником новые задачи, а велениями «моды». Именно велениями быстро проходящей моды и было вызвано то, что на смену реализму пришел натурализм (в трактовке Гасснера представляющий собой «крайний вид» реализма), а затем символизм, конструктивизм и всякие другие «измы». При этом каждое стилистическое направление отличалось от другого лишь внешними приемами творчества, которые последовательно «обогащали» сценическое искусство. Однако Гасснер прекрасно отдает себе отчет в том, что формалистические эксперименты, которыми была насыщена жизнь европейского и американского театра последних десятилетий, не принесли ему существенных достижений, поскольку и сейчас он представляет собой «беспрецедентную в истории театра эклектику».

К такому выводу Гасснер приходит на основании анализа положения современного американского театра, в спектаклях которого наблюдается беспорядочное сочетание самых разнообразных приемов постановки — реалистических и нереалистических, — что, по его мнению, является «отражением современного состояния цивилизации во всей ее неустойчивости».

Ни один из периодов в истории театра не знал такого множества стилистических экспериментов, никогда не провозглашалась так усердно верность идее «свободы» театрального творчества, как в последние десятилетия. И однако результаты оказались плачевными. Поиски новых сценических форм не привели к желаемой цели; наоборот, они завели театр в тупик. Путь самодовлеющей театральности, постоянного экспериментаторства, когда в основе его не заложена большая идея художника, не способен вывести театр на широкую дорогу искусства.

С чувством горечи Гасснер пишет, что коммерческие театры меньше всего считаются с соображениями художественного порядка; им свойственны полная неразборчивость в средствах, эклектика и прагматизм, так как единственная их задача — добиться коммерческого успеха постановки. Предпринимательский дух, дух наживы, как пишет Гасснер, по существу, определяет всю деятельность коммерческого театра. Современный буржуазный театр приобрел откровенно развлекательный характер. Не художественные, а коммерческие задачи сделались основными для многих театров Европы и Америки.

Итак, сценическое искусство, не претендующее на воспроизведение реальной действительности, искусство самодовлеющей театральности, оказалось бесплодным. И Гасснер обращается к анализу истории реалистического искусства сцены. Он высказывает здесь часто противоречивые, а иногда и взаимно исключающие друг друга взгляды; иногда ему изменяет и логика. Так, в одном месте книги Гасснер резко критикует реалистическую драму за то, что героем ее является масса: такая драма, с его точки зрения, неспособна вознестись к «высотам» жизни — она стелется по ее низинам.

В качестве примера Гасснер в числе других пьес называет пьесу Горького «На дне». Однако в другом месте книги эта же пьеса получает у него

совершенно другую, притом очень высокую оценку. Приводя примеры активного участия театра в общественных движениях своего времени и большой положительной роли, которую театр сыграл в этих движениях, Гасснер ссылается на два спектакля — постановку пьес «Ткачи» Гауптмана в Берлине в 1892 г. и «На дне» на сцене Московского Художественного театра в 1902 г. И он делает вывод, что только спектакли и пьесы, служащие выражению прогрессивных идей своего времени, имеют право на место в истории театра и только спектакль, поставленный в реалистическом плане, способен убедительно раскрыть закономерности действительности.

К этому выводу автор монографии приходит не сразу. Не раз на протяжении своей книги он дает реалистическому направлению в театре резко отрицательную характеристику. Так, в одном месте он говорит, что «приверженность реализму стала справедливо считаться помехой творчеству», в другом — что реализм «нагоняет скуку», что развитие реализма придало драме «назойливо пропагандистский характер» и что в настоящее время наступил момент «полного банкротства и сдачи им всех позиций». И все же материал исследования твердо ведет его к противоположным выводам, заставляет признать, что реалистический метод должен быть поддержан и сохранен в театре сегодняшнего дня, если «мы не хотим лишиться зеркала, в котором находят свое отражение последние остатки здравого смысла современного общества». Он пишет, что реализм «помог утвердить отношение к театру как к учреждению, ответственному перед своим поколением», что именно реализм обладает всеми чертами современности, так как его мир — «это мир объективности, разума, порядка, непреложной ответственности — ответственности человека перед своими современниками, ответственности художника перед обществом». Один из разделов своей монографии Гасснер озаглавил «Реализм как классицизм современности».

Таким образом, характерное для первой части исследования отрицание реалистического метода к концу книги сменяется утверждением непреложного значения реализма для современного театра.

В этом разделе понимание реализма становится более широким, включая в себя не только внешние черты стиля. Возрождение театра Гасснер связывает здесь с появлением новой «жизнеспособной» драматургии, отражающей актуальные проблемы современности. Театральное искусство XX в., пишет Гасснер, не может развиваться далее по пути самодовлеющей театральности, поскольку это заведет его в тупик дилетантизма или упадочного, изысканно утонченного искусства. Только связь с окружающим миром и современной действительностью, умение раскрыть ее закономерности помогут театру преодолеть то состояние кризиса, в котором он сейчас находится.

Но и достижения искусства самодовлеющей театральности должны быть сохранены и использованы театром сегодняшнего дня. Возврат к реалистическим принципам, по мнению Гасснера, даст наилучшие результаты и приведет к «возрождению» искусства театра только в том случае, если будет достигнут «разумный синтез реализма и театральности». Выход из тупика, в котором оказался современный театр на Западе, может быть найден, если

адепты реалистического искусства сцены позаимствуют у «театральности» ее приемы и используют их для успешного развития реалистической сущности своей драмы и своего театра. Для этого нужны творческая честность, смелость и подлинная заинтересованность в искусстве, а не неразборчивость в средствах и предпринимательский дух. Крупнейшие деятели театра всегда признавали театральную природу сценического искусства, но пользовались ею не ради ее самой, а ради лучшего выражения идей своего времени.

Этот вывод автора монографии может быть поддержан, несмотря на то, что и здесь Гасснер формалистически противопоставляет реализм и театральность.

Укажем на некоторые, наиболее существенные ошибочные положения автора, касающиеся оценки творческой деятельности отдельных режиссеров и их постановок. Гасснер не понимает того, что в реалистическом искусстве, задачей которого является раскрытие типических сторон действительности, отбор деталей и метод использования их в художественном произведении, то есть его внешняя форма, должны быть особенно выразительными.

Так, говоря о творчестве Брехта и анализируя разработанный им стиль «эпического реализма», Гасснер причисляет театр Брехта к искусству «самодовлеющей театральности». Он рассматривает спектакли, поставленные Брехтом, как и его теорию актерской игры, режиссуры и художественного оформления только с точки зрения их внешних, «формальных» особенностей и достижений, полностью игнорируя тот факт, что театр Брехта возник как протест против упадочного буржуазного театра и что основой его служит прогрессивная социальная идея об искусстве, служащем народу.

То обстоятельство, что все явления искусства анализируются в монографии с точки зрения их внешней формы, заставляет Гасснера утверждать, что конструктивизм «преследовал лишь эстетические цели», а экспрессионизм возник как «искусство крайнего субъективизма» и не выдвигал перед художниками никаких идеологических задач. Не отрицая того, что формализм может быть использован в политических целях, Гасснер тем не менее утверждает, что формалистический театр не носит политического характера.

Ошибочную характеристику на страницах монографии получила деятельность Вахтангова, Мейерхольда и Таирова.

Гасснер объединяет их творчество, называя всех троих вождями искусства самодовлеющей театральности и театральной стилизации.

Однако, делая свой вывод о Вахтангове, Гасснер ограничивается весьма краткой характеристикой спектакля «Принцесса Турандот». Также вскользь пишет он и о работе в театре Таирова, касаясь лишь первых лет создания Камерного театра.

Мейерхольду в монографии уделено большее место. Давая хронологию творчества Мейерхольда до 1920 г., Гасснер приходит к выводу, что вся деятельность Мейерхольда этого периода была направлена на поиски антиреалистической театральной формы, что, в противовес нашим взглядам, находит у Гасснера положительную оценку. Работе Мейерхольда в театре после 1920 г. Гасснер уделяет значительно меньше внимания, хотя и здесь он указывает, что тенденции творчества Мейерхольда и в этот период продолжали

оставаться те же.

Все эти, как и другие встречающиеся в книге ошибочные утверждения автора проистекают главным образом из неверных методологических позиций, с которых ведется исследование.

Следует отметить также, что терминология автора далеко не во всем соответствует терминологии, принятой в советском искусствознании. Гасснер часто вводит новые термины — такие, как «субъективный», «объективный», «поэтический» реализм и др. В ряде случаев понятия реализма, натурализма, модернизма и многие другие употребляются в книге в чисто формальном значении этих слов.

Однако в целом, как это ни парадоксально, формалистический, откровенно буржуазный характер многих утверждений и положений автора делает его конечный вывод в защиту реализма (который в конце концов он признает наиболее жизнеспособным стилем современного театра) еще более выразительным.

В настоящем переводе книги редакцией исключен раздел «Хронология современного театра», представляющий собой, в сущности, крайне неполный и чисто субъективный отбор характерных явлений в истории современного театра. Также исключены при переводе и некоторые весьма незначительные по объему места, не сообщающие читателю ничего ценного.

Н. Минц

Предисловие автора

Начиная с XIX в. развитие драматургии и сценического искусства отмечено попытками претворить в жизнь различные концепции, или «идеи», театра. Художники, возглавившие эти творческие попытки, — будь это романтики, как Гюго, натуралисты, как Золя, или современные противники реализма — настойчиво и убедительно проповедовали свои идеалы. Так создавалась история театра. Даже театральные дельцы, обычно равнодушные к теоретическим обобщениям, не оставались глухи к программам последовательно сменявших друг друга «авангардистов». Прагматисты нашего времени обычно используют (правда, не без искажения и вульгаризации) именно те эстетические принципы, о своем презрении к которым они кричали ранее на всех углах.

В наши дни нередко возникают вопросы, связанные с определением характера театра, который у нас есть сейчас, или того, который нам следовало бы иметь, причем эти темы затрагивает даже пресса, печатающая репортажные отчеты о спектаклях, идущих на Бродвее. Газетные рецензенты, уподобляясь театроведам, также уделяют внимание эстетике театра. Это наблюдается главным образом теперь, когда бродвейский реализм показывает свои вконец изношенные лохмотья, не пытаясь даже залатать, их пестрыми кусками «развлекательности», когда попытки театральной стилизации то приводят к положительным результатам, то, наоборот, не оправдывают возлагаемых на нее надежд. Так или иначе, но вопросы «формы» и «стиля» перестали быть сферой узкого круга посвященных.

Однако из этого не следует, что театр, в частности американский, приближается к достижению определенных Целей или что его руководители хорошо понимают настоящее положение. Эти вопросы все еще нуждаются в правильном освещении и, по-моему, не могут быть разрешены без хотя бы поверхностного обозрения пути, уже пройденного художниками, стремившимися осовременить драматическое искусство в соответствии с какой-либо идеей или идеалом. Поэтому данная работа построена по принципу исторической последовательности, которую несколько нарушают лишь приложения к каждому разделу, озаглавленные «Некоторые дополнительные замечания».

На мой взгляд, современные театры характеризуются крайней неустойчивостью, эклектизмом и смешением жанров. В начале XIX в. театр романтического направления сбросил с себя узы традиционности только для того, чтобы вскоре впрячься в новое ярмо, подчинившись законам ультрареализма, требовавшим правдоподобия и иллюзионизма. Поэтому в 1890-х гг. в театре началось движение в пользу второго переворота, хотя реализм — первая значительная фаза современного искусства театра, — будучи достаточно современным по своему духу, еще одерживал большие победы. Но вскоре возникли многочисленные отклонения от реализма, которые составили

новые промежуточные фазы развития современного театра. Искусство театра, державшееся на хрупком стержне коммерческой предприимчивости, стало кидаться из одной крайности в другую. Спустя приблизительно полвека после того, как реализм достиг наивысшего расцвета, драматурги и творческие работники театра потеряли точку опоры. Можно сказать, что быстрый количественный рост чисто формальных экспериментов, проводившихся начиная с 1890 г., породил лишь непрочное сосуществование недоработанных стилей с наспех улаженными противоречиями. Таким образом, на протяжении большей части нашего века театр находился в состоянии хронического кризиса.

Я полагаю, что будущее нашего театра в значительной степени зависит от того, сумеем ли мы превратить теперешнее хаотичное сосуществование реализма и нереалистических стилей в действенное и надежное содружество. Возможность примирения резких противоречий реализма и самодовлеющей театральности заложена в самой природе драматического искусства, и поэтому я заканчиваю эту книгу разделом «Двойственная природа театра», дающим анализ специфических особенностей театрального искусства.

Июль 1956 г.

I РАЗДЕЛ

Модернизация драматического искусства. Фаза реализма

Нелегко браться за обсуждение вопросов формы любого искусства. Когда же предметом исследования является театр, то возникает дополнительная трудность, так как в этом случае приходится иметь дело с *двумя* искусствами — драмой как произведением литературы и самой постановкой спектакля. К тому же постановка спектакля — само по себе дело сложное, поскольку в нее включаются все виды сценического искусства — игра актеров, музыка, танец, создание декораций, освещение сцены, эскизы костюмов и архитектура, то есть тип театрального здания, обслуживающего актеров и зрителей, и конструкция сцены, на которой ставится спектакль (см. стр. [67](#) – [71](#)). Все эти искусства, взятые в отдельности или в различных сочетаниях, связаны с модернизацией театра; поэтому возникает необходимость коснуться тех процессов развития, которые происходили в других областях искусства. Кроме того, и самые термины «форма» и «идея» способны вносить крайнюю путаницу, когда их употребляют в связи с этими процессами.

Не вдаваясь в эстетические глубины абсолютного понятия «формы», необходимо сразу же рассеять возможные неясности, установив для этого термина какое-то условное, относительное определение. Под «формой» я разумею характерную *структуру* пьесы и отличительную *фактуру* ее письма, то есть стиль, в котором она написана. Но термином «форма» я пользуюсь и в более широком смысле — для определения типа или стиля театра в целом. Кроме того, я связываю формы современной драмы с определенными «театральными идеями», то есть с определенными концепциями театрального искусства. Под словом «идея» я имею в виду не тему пьесы, а лишь особый взгляд на природу и задачи театра, выраженный в пьесе или в постановке (либо и в том и в другом), а также чисто эстетическую цель, преследуемую в творчестве, помимо общего для всех стремления заинтересовать, развлечь или взволновать зрителя. При этом предполагается, что такая идея более или менее осознана и осуществляется в процессе создания пьесы и постановки спектакля намеренно. Подобной идеей сознательно руководствовались не только вожди различных театральных направлений (как Гюго, Ибсен, Золя, Антуан, Станиславский и Шоу), но и люди, менее способные анализировать и излагать свои воззрения; ею руководились также и слепые подражатели моде, которых в театрах не меньше, чем в любой другой области искусства.

Идеи в их обычном тематическом значении, то есть идеи, составляющие предмет философии, социологии, темы научных трудов, дискуссий и даже пропаганды, конечно, не могут уйти из нашего поля зрения. Часто бывает трудно отделить взгляды художника на театр от его взглядов на жизнь, общество, политику или религию. Например, мысли о реалистическом театре у

Ибсена и о натуралистическом у Золя, несомненно, были связаны с социальным критицизмом XIX в. и с характерным для этого века увлечением наукой. Однако у меня слово «идея» означает нечто большее, чем просто тема или точка зрения. Я называю «идеей» некий особый взгляд на природу и назначение театра, который в свою очередь определяет или способствует определению формы драмы и спектакля.

Что касается термина «современность»ⁱ (modernity), то я отношу его к хронологически определенному времени. Общепринятое мнение, согласно которому драматургия и театр становятся вполне «современными» в последней четверти XIX в., признается и в этой книге. Можно считать, что «современность» пришла в театр вместе с расцветом реализма в драматургии и сценическом искусстве, возглавленным Ибсеном, Золя, Шоу, Антуаном и Станиславским. Возникновение реалистической техники и стиля было первой фазой модернизации театра. Однако современный реализм — и это важно осознать — далеко не во всех случаях и не во всем отличается от театрального искусства, существовавшего до 1875 г. Попытки усилить театральную иллюзию путем использования объемных декораций и уменьшения размеров или даже полного упразднения авансцены делались и в более ранние годы прошлого столетия. Реалистическое направление, предвестниками которого была елизаветинская трагедия буржуазного характера, а также такие произведения XVIII в., как «Лондонский купец» Джорджа Лилло и «Мисс Сара Сампсон» Лессинга, достигло своей высшей точки в ряде проблемных пьес Дюма-сына и Эмиля Ожье, а также в картинах мещанской и купеческой жизни России у Александра Островского.

Фундаментальные образцы реализма появились значительно раньше, чем стал популярен Ибсен: такова социальная сатира Николая Гоголя «Ревизор» (1836), мещанская трагедия Фридриха Геббеля «Мария Магдалина» (1844) и почти «чеховская» драма о безысходности провинциальной жизни «Месяц в деревне» Тургенева (1849). Даже крайности натурализма можно обнаружить еще задолго до того, как Золя сформулировал задачи этого направления: в 1836 г. гениальный Георг Бюхнер написал весьма сильную пьесу «Войцек». Принятое нами хронологическое определение «современности» основано на том, что появление подобных драматических произведений до последней четверти прошлого столетия носило лишь случайный характер.

Однако реализм сам по себе еще не определяет модернизации театра, поскольку другая ее сторона, а именно нереалистическая стилизация, играет значительную роль в современном театре почти с тех же пор, как и реализм. Театральная модернизация заключается в последовательной смене, а затем и переплетении направлений: ибсенизм и вагнерианство, реализм и символизм, объективный натурализм и субъективный и объективный антинатурализм (субъективный антинатурализм нашел выражение в экспрессионизме; объективный антинатурализм — в эпическом театре в том виде, в каком его сформулировали и создали Эрвин Пискатор, Бертольд Брехт и те, кто был организаторами «живых газет»ⁱⁱ типа «Энергия» и «Одна треть нации» в тридцатые годы, в разгар политики «нового курса»). Даже романтизм оказался

включенным в процесс модернизации. Романтический театр, считавшийся старомодным передовыми людьми семидесятых и восьмидесятых годов прошлого столетия, вновь стал «современным» после того, как в 1897 г. Ростан написал «Сирано де Бержерак». К современному театру можно отнести также Максвелла Андерсона (чьи популярные исторические пьесы напоминают одновременно и Шекспира и Шиллера) и ряд других писателей, как Йейтс и Поль Клодель, в творчестве которых сочетаются романтизм и символизм. Их произведения, отнюдь не причисляемые к старомодным, провозглашались «вестниками подлинного прогресса в театральном искусстве». И хотя подобные высказывания в отношении этих драматургов не являются бесспорными, все же можно согласиться, что их творчество менее устарело, чем многие ультрасовременные, почти репортажные пьесы, написанные в реалистической манере¹.

Как по содержанию, так и по стилю стихотворные драмы Йейтса, появившиеся после 1914 г., несравненно более далеки от драматургии середины викторианской эпохи, чем, например, «Поллианна»ⁱⁱⁱ Катрины Кашинг (1916) или «Ирландская роза Эйби» Николса (1922). Я покажу далее, что зародыш концепции современного театра был заложен уже в самом романтическом движении, которое, однако, сошло на нет еще до того, как утвердился этот театр. Когда представители раннего романтизма начала XIX в. с грустью оглядывались в прошлое, на театр Шекспира, они в действительности смотрели вперед.

Можно сказать, следовательно, что, занимаясь вопросами «современного» театра, мы, в сущности, имеем дело с явлением, природу которого нельзя уяснить себе до тех пор, пока не будут изучены драматическая форма и особенно взгляды на театральное искусство, господствовавшие в разные периоды. Без этого мы не сможем установить, *что именно делает наш театр современным*. Также не поймем мы и причин застоя в театре в наши дни и не сумеем правильно оценить развитие новых форм как средства, способного всколыхнуть этот застой.

ИДЕЯ СВОБОДЫ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Ведущей идеей современного театра была прежде всего идея *свободы*, которая продолжает господствовать и давать самые обильные плоды и в наше время, хотя она же является и проводником некоторой анархии.

Идея свободы родилась в связи с протестом романтиков против строгих рамок неоклассицизма. Под влиянием романтизма театр стал более доступным,

¹ Я не касаюсь здесь различия между ранним романтическим театром XIX в. и более поздним неоромантизмом, хотя последний обычно строже по стилю и приближается к психологическому, социальному или политическому реализму. Для уяснения этого различия достаточно сравнить «Сирано де Бержерака» и «Эрнани» или «Королеву Шотландскую» Андерсона и «Марию Стюарт» Шиллера.

менее привилегированным и не столь строго условным искусством, как это было раньше. Романтизм явился открытым вызовом идеям сторонников неоклассической школы, проповедовавших существование якобы обязательных для театра законов.

Эти законы, строго выполнявшиеся начиная с 1650 г., когда обязательным считалось соблюдение «декорума», ограничение сюжета трагедии судьбами королевских особ и знати и примат так называемого единства времени, места и действия, были отвергнуты театром. Романтизм принес с собой гибкость выразительных средств, соответствие формы содержанию, а также интеллектуальную и творческую независимость — принципы, которые современный театр как реалистического, так и нереалистического направления бережно хранит, хотя и не всегда полностью соблюдает.

Принципы романтизма, впервые провозглашенные в Германии Лессингом и Гете (после 1765 г.), нашли себе подтверждение во Франции между 1827 и 1830 гг., главным образом в творчестве Виктора Гюго. Его романтическая пьеса «Эрнани», поставленная в 1830 г., в бурный для театра период, знаменовала собой конец господства деспотических законов в театральном искусстве. А поскольку постановка «Эрнани» была осуществлена в Париже, который в то время и в течение многих последующих лет был столицей европейской культуры, она приобрела значение международного события.

Французский театр был последним оплотом неоклассицизма в Европе. Французская революция и режим Наполеона отнюдь не уничтожили традиционного стиля драмы и даже поддерживали его. Вожди революции, как и поборники монархии, отождествляли себя с классицизмом: первые — с идеалами Римской республики, вторые — с прославленной эпохой римского императора Августа. Те же тенденции наблюдались и в изобразительном искусстве, выдающийся представитель которого Жак Луи Давид в исполненных им портретах отдавал предпочтение классическим линиям (например, знаменитый портрет мадам Рекамье), а свои исторические полотна посвящал классическим темам, выражая их в классической манере. Это упорное сопротивление романтизму в живописи отмечает в своей книге Эли Фор. Среди множества страниц, характеризующих творчество и эпоху Давида, мы находим следующие строки²:

«На протяжении четверти столетия в сознании людей, царила античность. В ней они видели добродетель и красоту. Андре Шенье (наиболее выдающийся драматург и поэт того периода) посвящал Давиду гимны; в его произведениях Робеспьер видел физическое выражение того, чем он сам был в сфере морали. Именно Давиду конвент поручил разработку республиканской эстетики в духе аскетизма, помпезности и стоицизма Рима».

Реакция против упадочного *старого режима* Бурбонов носила не только политический, но и моральный характер; республиканская порядочность отождествлялась с римской добродетелью. Картезианский рационализм,

² Elie Faure, History of Art, vol. 4: «Modern Art», New York 1924, pp. 236 – 253.

подкрепленный идеалами римских стоиков, создавал барьеры на пути развития романтизма. Это касалось главным образом организованных форм искусства, таких, как театр, который частично субсидировался государством, а в остальном зависел от отношения к нему средних классов; так было до Наполеона, так было при нем и после него.

Таким образом, догма античности в равной мере тяготела и над художником, и над драматургом, и над актером. Неоклассицизм буквально душил театральное искусство. И это продолжалось до того памятного вечера 25 февраля 1830 г., когда явившиеся во Французский театр, под предводительством Теофиля Готье в красном жилете, радикально настроенные юные приверженцы Виктора Гюго, бородатые, длинноволосые, в одеждах всех эпох, кроме своей, подавили оппозицию неоклассиков, имевших твердое намерение освистать «Эрнани» и изгнать ее с подмостков театра.

Еще за три года до этого Виктор Гюго (ему было тогда двадцать шесть лет) сформулировал свои взгляды на драму; Гюго утверждал, что театр должен быть свободен в выборе темы и что он вправе использовать любую форму или стиль. В 1827 г. в ярком предисловии к своей не очень удачной пьесе «Кромвель», постановки которой ему так и не удалось добиться, Гюго доказывал, что только сама жизнь в ее бесконечном многообразии должна служить образцом для драматурга. В век «свободы» Гюго писал: «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов, или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету»³.

Гюго выступал здесь в защиту и своего собственного понимания задач романтической драмы. Так, он очень убедительно отстаивал право искусства на гротеск, к которому сам широко прибегал в таких пьесах, как «Король забавляется» и «Рюи Блаз». С появлением романтической литературы гротеск занял почетное место, и его применение во времена Гюго и позднее является характерной чертой романтизма. Даже в самом конце прошлого века Эдмон Ростан сумел добиться поразительных эффектов патетики и иронии, обыгрывая длинный нос Сирано. В своем предисловии к «Кромвелю» Гюго предлагал вводить гротескные образы и ситуации для достижения большей «реальности». Он отрицал как нечто противоестественное строгое разграничение комедии и трагедии, на котором настаивали приверженцы неоклассицизма, и требовал обязательного сочетания возвышенного и гротескного «в драме так же, как они сочетаются в жизни и в ее проявлениях». В подкрепление своей точки зрения Гюго ссылаясь на Шекспира, приводя в качестве примеров эпизоды встречи Ромео с аптекарем, Макбета с ведьмами, Гамлета с могильщиками, Лира с шутом. Во имя природы и правды (почему Гюго любил вводить местный колорит) он утверждал принцип свободы драматического искусства — основной принцип развития современного театра. Вызов, брошенный Гюго

³ Виктор Гюго. Собрание сочинений, т. 14, М., 1956, стр. 105 – 106.

«таможенникам мысли», знаменовал известное освобождение от оков критики, которого уже частично добились в Германии и Англии, но которое весьма запоздало во Франции.

Однако не Гюго первым внес «идею свободы» в теорию драмы. Его предвосхитили враждебные неоклассицизму немецкие драматурги школы «бури и натиска», превозносившие «внутреннюю форму», принцип гармонии внутреннего мира — этой души пьесы — в противовес логической внешней гармонии⁴. В условиях революционных политических течений в Европе, поддерживаемый горячими приверженцами Руссо, неизбежно должен был восторжествовать принцип абсолютно свободного театра, а не театра управляемого и строго регламентированного. Тем не менее окончательная формулировка этого принципа, вышедшая из-под пера Гюго, имела огромное историческое значение, и именно она стала основной доктриной театрального искусства, многократно подтверждаемой современными экспериментаторами.

В наши дни гибкость драматургических и сценических традиций нашла свое признание повсеместно. Несмотря на широкое распространение моральной и политической цензуры, ограничивающей свободу драматического искусства, в настоящее время не существует таких эстетических принципов, которые отвергали бы право на эксперимент, за исключением тех случаев, когда какой-либо реакционный режим преследовал экспериментаторство, видя в нем признак творческого упадка. Современный театр является наиболее экспериментальным и поэтому наиболее многообразным во всей истории театра. От воззрения на театр как на институт, служащий главным образом сохранению каких-либо культурных норм (мифы и ритуал в городе-государстве, или полисе, в Афинах, чувство порядка и здравого смысла в Париже при Людовике XIV), мы пришли к мысли, что театр является местом самого разнообразного проявления творческой изобретательности.

Социологическая сторона подобной концепции театра не должна задерживать нашего внимания, поскольку мы признаем, что наше театральное искусство является отражением современной цивилизации во всей ее неустойчивости. Не будем мы останавливаться и на вопросе содержания пьес. Бесспорно, что, несмотря на случаи вмешательства моральной и политической цензуры в годы царствования королевы Виктории и в послевикторианский период, современный театр пользуется большей свободой, чем когда-либо за всю свою историю. Театр стал поистине хранилищем, трибуной и торжищем разнообразных взглядов, теорий и заблуждений. И хотя такая свобода содержания, бесспорно, имеет очень большое значение, однако не она является главным фактором развития современной драмы. Ее развитие шло скорее по линии формы, чем содержания, конечно, за исключением тех редких случаев, когда доминирующим было само содержание. Так, именно содержанием диктовалась драматическая композиция в тех случаях, когда английские поэты и драматурги обращались, например, к хоровой драме для выражения

⁴ Siegfried Melchinger, *Dramaturgie des Sturms und Drangs*, Gotha, 1929, S. 93 – 99.

изоощренной религиозности.

Данное исследование посвящено главным образом вопросу влияния идеи свободы на форму, что я считаю вполне оправданным, поскольку, по моему мнению, нашу пьесу отличает от античной драмы отнюдь не «современность» ее содержания. Так, в «Троянках» или «Ипполите» Еврипида нет недостатка в «современных» мыслях о войне и отношении полов, однако форма этих пьес — чисто классическая. Еще более ярким примером может служить переработка «Медеи» Робинсоном Джефферсом, в которой при сохранении еврипидовского сюжета были устранены элементы хоровой драмы. Содержание в обеих пьесах настолько слито с формой, что разница между этими двумя «Медеями» огромна: обе пьесы имеют один и тот же сюжет, но судьба их, то есть их значительность и жизненный путь, далеко не одинакова.

Предисловие Гюго к «Кромвелю» — это трамплин, от которого отталкивалось современное драматическое искусство. Возникновение реализма и натурализма явилось подтверждением идеи свободного театра, сформулированной Гюго. Эти направления гораздо больше изменили форму драмы, чем самые необузданные романтические пьесы, композиция и стиль которых были чисто шекспировскими или псевдошекспировскими. А после 1880 г. вслед за реализмом в драматургии и сценическом искусстве возникли и другие разнообразные стили: символизм, экспрессионизм, самодовлеющая театральность, конструктивизм и сюрреализм, — причем каждому из них сопутствовали какие-либо программные требования дальнейшего раскрепощения театра.

Эти стили следовали один за другим с возрастающей быстротой, вытесняя друг друга не только из маленьких театров, где играли для узкого, избранного круга зрителей, но и из всех общедоступных зрелищных предприятий коммерческого типа. В результате современный театр превратился в арену борьбы разнообразных, иногда открыто враждебных друг другу направлений и стал плацдармом для демонстрации беспрецедентной в истории театра эклектики под лозунгом «живи сам и давай жить другим».

В наше время нет ничего необычного в том, чтобы на Бродвее в одном и том же сезоне шли несколько реалистических пьес в прозе, романтическая драма в стихах, вроде «Анны тысячи дней» Андерсона или «Дамы не для костра» Кристофера Фрая, сюрреалистический опус Гертруды Стайн «Четверо святых в трех действиях» и целый ряд музыкальных комедий самого различного характера. Такое разнообразие стилей не смущает ни театральных критиков, ни зрителей до тех пор, пока дело не доходит до сюрреализма, который, вероятно, приводит их в замешательство не тем, что является отступлением от реализма, а просто своей непонятностью. Им и в голову не приходит требовать от драматургов и постановщиков спектаклей приверженности какой-либо единой театральной традиции.

Теперь можно встретить слияние двух или нескольких творческих стилей и в одной пьесе, что нас нисколько не смущает и обычно даже удостаивается нашего одобрения. Так, в пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера» наряду со сценами, сделанными в чисто реалистическом плане, есть и сцены

воспоминаний и галлюцинаций, решенные в более или менее экспрессионистской манере. Следует отметить, что в актерском исполнении и в декорациях постановки этой пьесы на Бродвее, осуществленной в 1948 г. режиссером Элиа Казаном^{iv} и художником Джо Милзинером^v, эта смена стилей также нашла свое отражение. Герой пьесы Миллера Уилли Лоумэн решен натуралистически. Что же касается игры актера, исполнявшего роль Бена, брата Уилли, появляющегося в его воспоминаниях, то она была «стилизованна». Его речь и манера внешнего поведения были подчеркнуты, а все исполнение характеризовалось неестественно быстрым темпом и автоматизмом. Бен являл собою нереальное и даже искаженное представление Уилли об энергичном, решительном и неизменно преуспевающем дельце. Актер, игравший эту роль, с пугающей внезапностью появлялся и исчезал со сцены, оставляя впечатление выходца с того света, порожденного расстроенным воображением Уилли. Детали загородного дома Уилли — особенно спальня и гостиная — были выполнены в стиле скупого, неприкрашенного реализма, тогда как самый дом представлял собой только контур здания — каркас, поставленный на помост. Сценическое пространство впереди и по бокам этой конструкции оставалось нейтральным: оно использовалось в разных сценах как двор, ресторан или часть номера гостиницы и, наконец, — без всякого декоративного оформления — как кладбище, на котором похоронен Уилли. При этом одна и та же декорация при изменении освещения казалась то реалистичной, то стилизованной и формальной, что позволяло сочетать реальное с воображаемым.

Подобное смешение эффектов настолько распространено в современном театре, что разбираться в том, какая часть пьесы «реальна» и какая «ирреальна», почти бессмысленно. Например, вряд ли имеет смысл задавать подобный вопрос о пьесе «Преступления бывают разными» Стриндберга или о трех сценических трактовках темы действительности в произведениях Пиранделло: «Вы правы! (Раз вы так считаете)», «Шестеро действующих лиц в поисках автора» и «Сегодня мы импровизируем». В пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи» (с момента, когда ее герой — кассир — бежит от обеспеченности и томительного однообразия службы и семейного очага) действительность и фантазия совмещены в новой реальности (растерянность кассира, живущего в иллюзорном мире, созданном, однако, без участия фантазии самого действующего лица). В «Церковном гимне» Джона Говарда Лоусона даются одновременно и реальная картина жизни и фантастически утрированная — нечто вроде «джазовой симфонии» общества. Не имеет смысла задавать вопрос, что именно реально и что фантастично и в «Косматой обезьяне» О'Нейла, во-первых, потому, что эта пьеса была задумана автором как притча о жалкой судьбе человека на современной стадии его развития, когда процесс эволюции, отдалив человека от мира животных, еще не сделал его до конца человеческим, и, во-вторых, потому, что даже самые утрированные сцены, например эпизод на Пятой авеню, даны в этой пьесе тоже как реальная действительность, а не в форме сновидений героя.

В поисках примера смешения жанров и методов сценического решения обратимся к элементарной по существу пьесе Ференца Мольнара «Лилиомфи».

Автору этой книги случалось видеть на университетских кафедрах литературоведов, которым драматургия «Лилиомфи» представлялась сложной, «неясной», поскольку фантастическая сторона этой пьесы, представленная в виде сна или бреда умирающего Лилиомфи, не отделена от «реальной» (то есть от первых четырех сцен). Этих критиков устроило бы такое разграничение между личностью героя и его фантазией, какое существует между реалистическими и ирреальными сценами в пьесах «Нищий всадник» Кауфмана и Коннелли и «Женщина во мраке» Харта или между оформлением спектакля и фантазиями беглеца в «Императоре Джонсе» О'Нейла. К неудовольствию подобных критиков, посмертная часть карьеры Лилиомфи передана отнюдь не как сновидение одного из действующих лиц пьесы.

Даже самые умеренные дерзания современной драмы требуют от нас некоторой изысканности вкуса. Разбирая столь различные во многих отношениях пьесы, как «Лилиомфи» Мольнара, «Добрая женщина из Сычуаня» Брехта, «Безумная из Шайо» Жироду или «Косматая обезьяна» О'Нейла и «Едва ноги унес» Уайльдера, мы видим, что ни в театральной постановке, ни в художественной композиции этих произведений значительной разницы между действительностью и фантазией нет.

В пьесе Мольнара все *одинаково реально*, так как все является элементом театрализованной авторской мысли, которую можно сформулировать следующим образом:

«Лилиомфи — это человек, которому даже у входа в рай мерещится полицейский участок. Если он и после смерти будет вести себя, подчиняясь своим склонностям, то он не постесняется стащить для своей дочери даже звезду с неба; однако, повстречавшись с дочерью, он, несомненно, утратит самообладание и будет колотить ее так, как обычно бил ее мать, несмотря на всю свою любовь к ней; он испортит всякое начинание, как, бывало, делал это при жизни».

Однако такой упрощенный пересказ темы, несомненно, звучит сентиментально и может лишь ослабить впечатление от произведения, задуманного как *пьеса для театра*, а не как урок для воскресной школы.

Свобода, которой театр ранее никогда не пользовался, если не считать елизаветинских времен, неизбежно должна была привести к смешению внешних приемов постановки. И хотя такое смешение не всегда было удачным, оно все же делало современную драматургию и театр более многообразными. В моду вошло даже попури, а также форма драмы, очень напоминающая попури. Смелое сочетание возвышенного и обыденного мы видим, например, в «Вечеринке с коктейлями» Т. Элиота, которая по смешению в ней элементов сверхъестественного и английской светской комедии вполне могла бы быть совместным творением Поля Клоделя и Ноэля Каурда. В драматургии встречались и другие, удачные и неудачные, но столь же поразительные сочетания, которые мы наблюдали, например, в пьесах «Убийство в соборе» Элиота и «Кавказский меловой круг» Брехта. Первая пьеса (наиболее нам знакомая) включает такие разнообразные элементы, как хор кентерберрианок, рождественская проповедь, фантазия с призраками-искусителями, обращение

убийц Бекета непосредственно к публике. Некоторые из постановок «эпического театра» Брехта и Пискатора, а также наши американские «живые газеты» тридцатых годов очень напоминали *мозаику*. В своей безудержной борьбе с традицией современный театр покушался даже на самый принцип эстетического единства.

В современном театральном творчестве идея свободы является общим принципом. Концепция театра, форма которого определяется скорее требованиями выразительности, чем традициями, оказывалась благотворной для развития как реалистического, так и нереалистического искусства. Этой свободой выражения искрятся и натурализм Золя, и критический реализм Ибсена, и экспрессионизм Стриндберга (в произведениях, написанных им за последние двадцать лет жизни). Естественно, что благодаря такой свободе возможности драматического искусства стали почти неограниченными, и вполне понятно, почему именно наше время является наиболее эклектическим периодом в истории театра. Но, несомненно, эклектизм может быть одновременно и пороком и добродетелью. В современном театре ему сопутствует крайняя нестабильность формы, почему театр наших дней можно и осуждать за творческую вялость и хвалить за гибкость.

Эксперименты современного театра слишком быстро выходят из моды. Приходится лишь сожалеть, что такие модернистские направления, как экспрессионизм и сюрреализм, быстро устарели. Возможно, что при более терпеливом и бережном отношении к ним общества им удалось бы доказать свою художественную ценность и опровергнуть мнение, будто они являлись лишь проявлением эксцентричности художника или возникали с расчетом вызвать сенсацию. И только реализм, как форма драмы и стиль сценического искусства, сумел с достаточной полнотой раскрыть свои потенциальные возможности.

Однако мало кто из современных драматургов, стремясь к вершинам творчества, разрабатывал и углублял свое мастерство в пределах лишь одной драматической формы, подобно Софоклу, никогда не изменявшему классической форме хоровой драмы, или Шекспиру, не отступавшему от вольной манеры елизаветинской драматургии. Так, Стриндберг, достигший к 1887 – 1888 гг. своими пьесами «Отец» и «Фрекен Юлия» мировой известности как драматург натуралистического направления, спустя десять лет в пьесах «Путь в Дамаск», «Игра сновидений» и «Соната призраков» пошел уже по другому пути — опасному пути экспрессионизма. В промежутках между этими периодами он писал и более или менее символистские пьесы и исторические драмы. В 1902 г. он вновь вернулся к крайнему натурализму: в его драме, посвященной теме семейной вражды, «Танец смерти» мы находим немало «низменных» подробностей. О Стриндберге, как и о многих его преемниках в XX в., можно сказать, что он так и не нашел единой манеры, которая удовлетворяла бы его потребности в самовыражении, О'Кейси отошел от реалистической драматургии после того, как создал два драматических шедевра своего века — «Юнона и павлин» и «Плуг и звезды». В пьесе «Серебряный кубок» он обратился к экспрессионизму, а его пьеса «За воротами» была

пробой пера в стиле хоровой поэтической драмы. Все последующие произведения О'Кейси были экспериментами в области драматической формы.

О'Нейл тоже может служить примером творческого непостоянства. Он дал американской сцене целый ряд очень сильных реалистических пьес — «За горизонтом», «Анна Кристи», «Любовь под вязами», причем в «Анне Кристи» он обогатил реализм, символически использовав мотив моря: «Старое чертово море» олицетворяет в этой пьесе злую судьбу. Однако реализм не удовлетворял О'Нейла, и в таких пьесах, как «Император Джонс» и «Косматая обезьяна», он обращается к фантастике и вывертам экспрессионизма. В его более поздних произведениях встречаются и другие формы стилизации, включая использование масок.

Такие же шатания наблюдаются и у многих известных драматургов современности. Так, Артур Миллер написал «Смерть коммивояжера» после того, как ему удалось компактно построенная и насквозь реалистическая социальная драма «Все мои сыновья»; Теннесси Уильямс после поэтического натурализма пьесы «Трамвай под названием “Желание”» создал экстравагантно символическую пьесу «Камино Реаль».

ИДЕЯ СРЕДЫ

О «новой свободе», столь выразительно провозглашенной Гюго, было сказано достаточно. К этому следует добавить только, что вначале экспериментаторство направлялось лишь по одному руслу, а именно по руслу реализма, или, как его обычно называли в Европе, натурализма (см. стр. [85](#) – [89](#)).

Освобождение театра от всякой условности, вначале имевшее целью его освобождение от требований неоклассицизма, является чисто романтической мечтой, которая не может быть осуществлена, поскольку театр сам по себе представляет сплетение условностей, включая и условность воспроизведения жизненной правды. И все же в театре, как и в литературе, именно романтизм проложил дорогу реализму и более поздним неоромантическим и антиреалистическим стилям, следовавшим по пятам победоносного реализма. Идея «свободного театра» стала концепцией театра, призванного отражать действительность; освобожденный от рабского подчинения традициям неоклассицизма, театр мог беспрепятственно следовать «природе», «истине», и даже считалось, что он обязан поступать именно так.

В предисловии к «Кромвелю» Гюго выразил свою приверженность этой концепции. Он отвергал неоклассические идеалы «воспитанности», «хорошего тона», «выбора» и «облагораживания»; вместо этого он предлагал, чтобы искусство действовало «как природа, сочетая в своих творениях... мрак со светом, гротеск с возвышенным... тело с душой, животное с духом...»⁵ Короче говоря, он хотел, чтобы искусство отражало действительность.

Романтическое движение во французском театре угасло через десять лет

⁵ Виктор Гюго, Собрание сочинений, т. 14, М., 1956, стр. 83.

после своего возникновения. Вслед за победой, которую Гюго одержал в театре в 1830 г., когда его приверженцы разгромили консерваторов в так называемой «битве за Эрнани», вошли в моду псевдореалистические, «хорошо скроенные» пьесы по рецепту Эжена Скриба. Театром завладел особый вид драмы с занимательной интригой, от влияния которой не могли полностью освободиться ни такие французские авторы проблемных пьес, как Дюма-сын или Эмиль Ожье, ни даже Ибсен того позднего периода, когда он писал «Кукольный дом». Оглядываясь в прошлое, начинаешь понимать, что стремление к реализму было неизбежным в Европе XIX в., когда вместе с индустриализацией становились более материалистическими, научными и социологическими и самые воззрения общества.

В 1850 г. театральному реализму оставалось лишь вылиться в определенную форму драмы, в стиль спектакля, то есть в стиль актерского исполнения, декорационного оформления и режиссуры. Осуществление этого стало возможным после 1875 г. благодаря двум ведущим концепциям — идее иллюзионизма (театр должен создавать на сцене иллюзию действительности) и идее сценической среды.

Первая идея — идея давняя; она была разработана еще в придворных театрах Италии эпохи Возрождения. Вторая идея, согласно которой сцена представляет собой среду, окружающую актера, относительно нова для театра. Без нее драматургический реализм, осовременивший театр, был бы невозможен, во-первых, потому, что ничто так не способствовало усилению иллюзии реальности во второй половине XIX в., как введение сцены-коробки и замена писаных декораций объемными, с бутафорскими дверями и окнами; во-вторых, потому, что для театра, интересующегося проблемами современности, была в то время особенно существенна новая трактовка сценической среды. И эта среда выступала одновременно и как обуславливающий элемент и как реальность, с которой человеку приходится считаться, подчас, однако, оказывая ей противодействие или изменяя ее.

Возвращаясь к предисловию к «Кромвелю», необходимо отметить, что, утверждая право театрального искусства на гротеск, Гюго открыл шлюзы для всего запретного, включая и самое низменное. В конечном счете свобода драмы стала означать и свободу показывать непривлекательные картины: жизнь подонков общества, грубые страсти, болезни — все, что связано с нищетой и даже вырождением. Кредо натурализма, выработанное во Франции в 1870 г. и исходившее из той предпосылки, что театр обязан показывать правду, оправдывало изображение подобных картин жизни и разработку такого материала, на который ранее было наложено табу. Но, как бы ни было велико влияние гротеска на содержание современной драмы, он не имел никакого отношения к развитию Драматической формы. Коренные изменения в драматическое искусство внесла именно концепция сценической среды, или, точнее, идея, рассматривающая сцену как действительность, окружающую актера, а не только или главным образом как сценическую площадку.

Гюго считал, что местный колорит не сводится только к красиво

написанному пейзажу: «В наши дни начинают понимать, что точное определение места действия является одним из первых условий реальности»⁶. И далее он добавляет: «Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неразлучным ее свидетелем». Эти взгляды Гюго на театр, в сущности, лишь развивали концепцию среды, на три четверти столетия ранее разработанную французскими энциклопедистами и *философами* XVIII в. В своем выдающемся труде «Дух законов» Монтескье видел в окружающей среде нечто большее, чем место, где протекает деятельность людей. По мнению Монтескье, среда является не только фоном; она *обуславливает* и человеческую деятельность, и с нею обычно соотносятся даже формы государственного правления. В таком же духе еще в 1758 г. высказывался и философ Дени Дидро; он говорил, что общественное положение и связанные с этим обязанности и обстановка являются такими факторами человеческой жизни, которые должны найти свое отражение в драме. В конце концов идея среды, которой в XIX в. социологи, революционеры и такие передовые критики, как Ипполит Тэн, придавали столь большое значение, превратилась в решающий фактор. Теперь сценическое оформление, рассматривавшееся ранее изолированно от игры актеров или же имевшее в театрах барокко или рококо чисто архитектурно-живописный характер, приобрело в спектакле определенный смысл.

Все более широкое распространение концепции сценической среды нашло свое отражение и в многочисленных высказываниях вождей театрального модернизма XIX в. Один из пионеров режиссуры, герцог Сакс-Мейнингенский, стоявший на пороге современного театра, так говорил о назначении предметов обстановки сцены: «Всегда предпочтительнее, когда актер на сцене естественным жестом прикасается к мебели или к любому другому предмету. Это усиливает впечатление реальности». В своих высказываниях, датированных 1903 г., Антуан также разделяет этот взгляд. Он пишет: «Мы не должны бояться изобилия мелочей, разнообразия мелких предметов реквизита... Именно эти незначительные предметы создают ощущение интимности и придают подлинность той среде, которую стремится воссоздать режиссер». Загроможденная предметами обстановка сцены привела бы в отчаяние любителей упрощенного оформления, таких, как Гордон Крэг, но она нимало не смущала самого Антуана, который утверждал, что «среди Множества предметов... игра актеров становится... более человеческой, более впечатляющей, а их позы и жесты — более жизненными».

Кроме того, Антуан считал, что для большей реальности хорошо применять рельефные потолки и балки, создающие в декорации «впечатление объемности и весомости, которого не давало несовершенное писаное оформление в старом театре». Ему казалось важным «делать дверные проемы и оконные рамы совсем как настоящие». Интерьер на сцене нужно проектировать, имея в виду его «четыре стороны, четыре стены» (как в жизни): «И пусть вас не беспокоит четвертая стена; она будет убрана, чтобы зрители могли видеть происходящее на сцене». Антуан пошел еще дальше, утверждая, что *обстановку и внешнюю*

⁶ Виктор Гюго, Собрание сочинений, т. 14, М., 1956, стр. 100.

среду нужно создавать прежде всего, «совершенно не думая о событиях, которые должны будут происходить на сцене». Для него именно «среда определяет движения действующих лиц, а не движения действующих лиц определяют среду». Говоря так, Антуан не претендует на оригинальность своих воззрений, поскольку его учитель Эмиль Золя еще в 1873 г. писал: «Современная драма должна стремиться проникнуть в двойственную жизнь — действующего лица и его среды»⁷.

В этих высказываниях излагается точка зрения, получившая особенно широкое распространение после того, как Антуан основал в 1887 г. свой составивший целую эпоху «Свободный театр». В них мы обнаруживаем упорную приверженность к реальной действительности, как она рисовалась в умах среднего класса конца XIX в. В его представлении действующие лица были четко локализованы и имели дело с материализованными вещами в материальном мире.

Такому взгляду, свойственному как гуманистам, так и материалистам, можно противопоставить классический взгляд вождей антиреалистического, или стилизованного, сценического оформления. Так, Адольф Аппиа в 1904 г. говорил: «Человеческое тело не стремится создать иллюзию реальности, поскольку оно реально уже *само по себе!* *От декорации* требуется только, чтобы она рельефнее подчеркивала эту реальность... Мы должны освободить декорацию от всего, что противопоставляется в ней актеру... Сценическая иллюзия создается присутствием самого актера».

Здесь следует упомянуть и о пожелании Гордона Крэга, высказанном им в 1911 г., — закрыть маской лицо актера, «чтобы выражение его лица, зримое проявление поэтического духа, было вечно неизменным», а также о стремлении Крэга к актерскому исполнению, полностью лишенному «эготизма», к исполнению, «в котором божественный и дьявольский огонь горит без дыма и копоти, сопутствующих огню смертных»⁸.

Во многих современных пьесах окружающая среда трактуется как источник конфликта. Так, например, она трактовалась в первой мещанской трагедии — ранней пьесе Геббеля «Мария Магдалина», написанной им в 1844 г. В пьесе «Кукольный дом» Ибсена эта среда выступает уже как драматический фактор: провинциально ограниченное общество держит Нору в неведении о том, что происходит в мире за пределами ее дома, и тем самым несет частичную ответственность за ее уход от мужа. В «Привидениях» Ибсена окружающая среда заставляет фру Альвинг сохранять привязанность к неверному супругу; печальные результаты ее покорности с глубоким сочувствием и иронией показаны в развязке пьесы. Основная тема «Парижанки» Анри Бека — аморальность парижского общества: комедийное действие пьесы целиком построено на убеждении героини, что ее внебрачные связи — совершенно обычное явление, никому не приносящее вреда, и что они

⁷ Эмиль Золя, Предисловие к «Терезе Ракэн».

⁸ Все цитаты в этом абзаце взяты из книги Gordon Craig Directing the Play, 1953, pp. 71 – 135.

лишь укрепляют положение ее мужа. Клотильда у Бека считает себя не только преданной женой, но и женщиной правильных взглядов. «Вас считают вольнодумцем, — упрекает она своего любовника Лафонта, — вас, несомненно, вполне устраивала бы любовница, не имеющая никаких религиозных убеждений».

В других современных пьесах окружающая среда играет роль противостоящей силы, хотя это и не проявляется всюду одинаково отчетливо. В «Ткачах» Гауптмана центральное место занимает картина экономического положения сельских ткачей в Силезии. Снижение их заработков в результате введения машин ввергает их в конфликт с нанимателем, в свою очередь являющимся жертвой экономических сил, порожденных промышленной революцией. Чехов в некоторых своих пьесах подчеркивает разлагающее влияние провинциальной жизни. Так, в пьесе «Три сестры» окружающая среда является настолько значительным фактором, что позволяет отождествить судьбу героев с застоем провинциального городка. Почти классический пример влияния среды дает и Ибсен в пьесе «Враг народа», где он противопоставляет реформатора д-ра Штокмана целому норвежскому городку. Доктор Штокман хочет предать гласности загрязненное состояние лечебных вод на одном из курортов. Однако отцы города, получающие большие доходы от больных, приезжающих на курорт в надежде вылечиться, пресекают намерение идеалиста.

Из приведенных примеров видно, какое большое значение в спектакле имеет оформление сцены. Теперь драматурги учитывают уже, что соответствующие декорации помогут донести до зрителя обстоятельства и условия жизни, являющиеся нередко темой пьесы и иногда олицетворяющие в ней судьбу. Так, например, без убогого окружения знаменитая горьковская пьеса «На дне» о бездомных бродягах и отбросах общества утратила бы свое значение и силу. То же можно сказать и о пьесе О'Кейси «Плуг и звезды»: для правильного понимания авторского замысла необходимо зримо ощутить всю атмосферу жизни в дублинских трущобах.

Итак, именно ведущая идея, а не доступность технических средств явилась решающим фактором развития современного реализма. Это подтверждается уже тем фактом, что в театральных декорациях эпохи Возрождения и в театре барокко иллюзионизм направлялся в сторону реалистического оформления сцены: писанные декорации, располагавшиеся позади портала, создавали некоторую иллюзию сценической среды. Однако современная концепция среды как динамического элемента человеческой жизни тогда еще не была разработана. До последней четверти XIX в., то есть до того времени, пока натуралистическая концепция среды как решающего фактора не получила отражения в драматургии, большинство драматургов придавали ей мало или совсем не придавали значения. Что же касается актера, то, не ощущая ответственности за содержание и философию пьесы, он был еще менее склонен самостоятельно развивать детище Возрождения — иллюзионизм. Он прекрасно чувствовал себя на сценической площадке и не испытывал никакого желания

психологически изолироваться от зрителя. Для актера дореалистического периода театральная декорация была только *фоном*: он играл перед нею и обращался непосредственно к зрителю.

Сохранение доиллюзионистской традиции актерского исполнения — традиции прямого общения со зрителем — не позволяло создать на сцене подлинного ощущения среды. Актер действовал в согласии с драматургом дореалистического периода, устанавливавшим общение действующих лиц со зрителем посредством монологов и реплик в сторону — наиболее легкого способа раскрытия содержания пьесы и выражения чувств ее героев. Равным образом и театральные художники эпохи Возрождения и последующего периода, проявившие, однако, огромный талант в создании эффектных зрелищ, использовали такие приемы достижения архитектурной перспективы, которые выглядели бы совершенно нелепо, если бы актер играл в самой декорации, а не на некотором расстоянии перед ней. Во всяком случае, их декорации были бы совершенно неприемлемы для постановки современной реалистической драмы. Они создавались только для дворцовых спектаклей-масок, пасторалей и опер, которые приобретали все большую и большую пышность. Исключительные декорации художников семьи Бибьена — представителей искусства барокко в Италии и Австрии — не были рассчитаны на оформление спектаклей драматического жанра типа пьес Ибсена «Привидения» и Миллера «Все мои сыновья».

Также не способствовало естественности игры актеров и их удобству и устройству пола сцены, который ради достижения архитектурной перспективы делался обычно приподнятым к задней стене сцены. То же можно сказать и о перспективе, создаваемой серией задников и боковых кулис, когда изображения заднего плана делались намного меньше изображений переднего плана. В результате этого на уровне глаз актера, игравшего в подобной декорации, зачастую оказывалось или нарисованное на заднике окно второго этажа, или балкон, что создавало весьма удивлявшую зрителя иллюзию актера гигантского роста. После XVIII в. сцену стали делать неглубокой, и только в лучшие дни перспективных декораций стиля барокко глубина ее достигала глубины зрительного зала, а иногда и превышала ее раза в полтора. Позднее сцену стали делать глубиной не более половины длины зала. В своей книге «Сцена оформлена к спектаклю»⁹ Ли Саймонсон пишет: «Поскольку глубина сцены была обычно очень незначительна, актер, пройдя в глубь ее двенадцать-пятнадцать шагов, локтем уже касался неба; в результате всякая иллюзия пропадала». Кроме того, для облегчения смены декораций возникла необходимость писать мебель и другие предметы реквизита на холщовых задниках. Вряд ли нужно объяснять, что такое чисто плоскостное оформление не могло способствовать созданию сценической среды для актера, который в свою очередь не мог дать *иллюзии правды* зрителю.

Наконец, не следует забывать, что в дореалистическом театре смену декораций обычно производили на глазах публики и редко за закрытым

⁹ Lee Simonson, *The Stage is Set*, p. 266.

занавесом, как это стали делать позднее в реалистическом театре. Поэтому смена декораций нередко составляла здесь важный элемент «зрелища», а перспективные декорации служили в спектакле скорее целям изобразительно-иллюстративным, чем средством раскрытия содержания пьесы. В результате зритель видел нечто искусственное, театральный фокус, а не реальное воссоздание среды.

В Париже в начале XVIII в. в «зале театральных машин» во дворце Тюильри был показан спектакль, который фактически заключался в демонстрации техники смены декораций, осуществлявшейся при помощи театральных машин.

Совершенно очевидно, что в этих целиком условных традициях нашла свое выражение театральная концепция, коренным образом отличающаяся от воззрений времен Станиславского. Ту же концепцию мы находим и в традициях актерской игры дореалистического периода, согласно которым актер прежде всего демонстрировал перед зрителем себя самого и свое мастерство. У нас нет никаких оснований полагать, будто зрители дореалистического театра выступали против этого принципа, считали обязательным для актера растворяться в исполняемой им роли. Как и его предшественники, древние мимы и актеры комедии дель арте, он являлся только *исполнителем* роли, а не растворялся в ней. В лучших образцах актерского искусства — в эмоциональном исполнении таких актеров, как. Рашель или Эдмунд Кин, — актер, создавая образ, особенно подчеркивал «темперамент» и «страсти» своих героев, *театрализовал* их, проявляя в этом свое мастерства и незаурядность. Типично, что такой актер был скорее «звездой», чем членом ансамбля. Пионерам современного театра было исключительно трудно упразднить дореалистическую «систему звезд», которая до 1887 г., когда Антуан основал свой «Свободный театр», господствовала повсюду. Исключением была только труппа театра «Мейнинген» герцога Сакс-Мейнингенского.

Короче говоря, задача актера дореалистического театра, воспринятая им от доренессансного театра, заключалась не столько в передаче всей глубины чувств, заложенных в роли, сколько в том, чтобы вызвать своей игрой восхищение зрителя.

Требование отказа от поклонения публики, которое реализм и натурализм предъявляли старомодному актеру или актеру-режиссеру типа Генри Ирвинга, было, пожалуй, наиболее трудновыполнимым. Даже играя в «объемных», реалистических декорациях, Ирвинг долго противился реализму, умудряясь «театрализовать» и эти декорации. Он достигал этого не только импозантным оформлением сцены, но и подчинением всех элементов спектакля своей актерской индивидуальности. Так возникло противоречие, наблюдаемое и поныне во многих псевдореалистических постановках. Декорация создает сценическую среду (в физическом смысле), но ее значение часто сводится к нулю, когда к рампе подходит обаятельная «звезда»-актриса или актер, любимец женщин. Даже в реалистическом окружении, создаваемом объемными декорациями сцены-коробки (три стены, построенные из нескольких скрепленных задников и боковых кулис), актер умудряется подчас превратить

ее для себя в нечто, напоминающее сценическую площадку. В результате он в большинстве случаев создает исключительный кассовый успех. Не следует, однако, делать отсюда ошибочного вывода, будто рядовому зрителю совершенно безразлично, выполняются или нарушаются тут законы реализма.

Реализм ввел стиль исполнения, требовавший от актера не только естественности поведения и речи; нужно было соблюдать и ту условность, которая получила название «четвертой стены», то есть представлять себе сцену отделенной от зрительного зала «четвертой стеной». Отсюда следует, что актер не должен видеть зрителя, что для актера зритель как бы не существует. Актер может поворачиваться спиной к зрительному залу всякий раз, когда это нужно по ходу действия. Мебель можно устанавливать у самой рампы. При постановках спектаклей с соблюдением условности «четвертой стены» делается все возможное, чтобы скрыть тот факт, что сцена является площадкой для игры актеров, и создать иллюзию подлинной среды, изолированной и независимой от публики (см. стр. [71](#) – [82](#)). Конечно, здравый смысл диктовал здесь соблюдение чувства меры. Считалось достаточным дать лишь намек на эту условность, а не выполнять ее буквально; например, актер может привлечь внимание зрителей к «четвертой стене», становясь спиной к ним изредка и лишь на одно мгновение.

Здесь важно, однако, не нарушить иллюзию реальности несоответствующим внешним поведением или декламацией, обращенной непосредственно к публике.

Историки могут уверять нас, что стремление к воспроизведению действительности на сцене было связано с развитием практицизма у среднего класса, что было важным фактором цивилизации XIX в. Можно допустить, что объемные декорации с похожими на настоящие окнами и дверями (и даже иногда с настоящими ручками, как в постановках пьес Тома Робертсона 1860 г.) были для доброго буржуа такой же убедительной гарантией душевного покоя, как и молитвы за успех в коммерческих делах в Библии. Гидеона. Но есть и более простое объяснение наивного реализма в сценическом искусстве пионеров нового направления.

Частично он объяснялся их стремлением противопоставить свои спектакли крайней искусственности коммерческих театров, а кроме того, их энтузиазмом первооткрывателей. Так, открытие реализма привело Антуана к тому, что в эпизоде в мясной лавке он развесил на сцене куски настоящего мяса, а стремление к безупречному выполнению деталей вынудило Московский Художественный театр, потратить два года на постановку спектакля «Гамлет».

Вначале Московский Художественный театр особенно страстно увлекался деталями и «четвертой стеной», что характерно для реализма. Оформление первой постановки исторической драмы Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович» было сделано с музейной точностью — в нем использовались подлинные костюмы той эпохи. По воспоминаниям одного писателя, «когда идет чеховский “Вишневый сад”, зрители могут почувствовать свежий аромат спелых вишен. Настоящий ветер колышет занавеси... Топот копыт по

деревянному мосту»¹⁰. Столь же тщательно был подготовлен и спектакль «На дне», подробное описание которого (и даже странная идея жены Чехова — поселить у себя проститутку, чтобы «вжиться» в роль Насти) дано в книге коллеги Станиславского, Владимира Немировича-Данченко «Моя жизнь в русском театре»¹¹.

Те друзья и враги Станиславского, которые недооценивают значения воображения в воспитании актера в соответствии с детально разработанной Станиславским системой, совершают несомненную ошибку. Это, собственно, даже не система, а гибкий метод работы над собой, одинаково пригодный и для актера и для педагога. Михаил Чехов, чьи записки использовал нью-йоркский «Групп тиэтер»^{vi} в учебной программе подготовки актеров, всячески старался предотвратить возможность неправильного толкования метода своего учителя. Эти заметки были сделаны Чеховым в 1922 г., когда он служил в труппе Второй-студии Московского Художественного театра. В них он говорит: «Изображать жизнь без элемента фантазии — значит фотографически копировать ее, а не творчески воссоздавать». Актер должен одинаково усиленно развивать свое воображение и способность сосредоточиваться; воображение определялось Чеховым как «соединение и сочетание различных элементов в целое, не совпадающее, однако, с действительностью». Но далее Чехов выступает уже в защиту реализма актерской игры школы Станиславского: «Материалы для воображения всегда берутся из жизни... Воображение — это ассоциативная связь известных объектов, их соединение, разъединение, видоизменение и сочетание заново... Он [актер] должен научиться черпать из жизни, изучать, выявлять ее самые разнообразные стороны, создавать для себя условия, в которых он будет подвержен ее разнообразнейшим проявлениям, а не ждать, пока жизнь случайно сунет ему под самый нос какую-нибудь поразительную сцену»¹².

После того как Станиславский отказался от своего раннего чрезмерного увлечения *внешним реализмом*, он начал добиваться от актера главным образом *внутреннего реализма*, раскрытия характера действующего лица. При помощи особых методов воспитания Станиславский думал научить актера вести себя на сцене так, как если бы он в действительности был тем персонажем, роль которого исполнял, а не просто актером. Обучение актера по системе Станиславского, предполагающее участие в творческом процессе создания образа эмоциональных стимулов, представляет особую тему, которая не может быть подробно рассмотрена в данной книге. В ее основе лежит не просто идея сценической среды, но скорее идея «правды», верности жизни, которая является общим принципом реализма. Но такое воспитание актера, которое

¹⁰ Alexander Chramoff, Moscow Art Theatre, «The Liberator», February 1923, pp. 15 – 20.

¹¹ «My Life in the Russian Theatre» [Автор допускает здесь ошибку, так как в цитируемой им книге указанный факт не подтверждается. — *Ред.*].

¹² M. A. Chekhov, Stanislavsky's Method, «New Theatre», November 1935, pp. 6 – 7.

помогает созданию иллюзии реальности даже в постановках поэтической драмы или сказки, находилось в общей связи со всем реалистическим направлением, в котором условность «четвертой стены» была по меньшей мере желательной, если не обязательной. Поскольку же считалось важным поддерживать иллюзию «подлинной» среды, такая иллюзия могла быть полноценной только при реалистической игре актера (см. стр. [71](#) – [82](#)).

Следует отметить еще, что пионеры реалистического театра придавали большое значение актерскому ансамблю, утверждая, что сыгранность актеров создает сценическую среду для главных действующих лиц. Иной наблюдается при системе «звезд», когда аттракционом спектакля неизменно являлось выступление ведущего актера («звезды» XIX в., имевшие обыкновение совершать далекие поездки на запад до Сан-Франциско, ездили или одни, или в сопровождении двух-трех коллег, давая наспех срепетированные гастроли с местными, совершенно незнакомыми им труппами), отблеск славы которого распространялся косвенно и на группировавшихся вокруг него актеров, исполнявших второстепенные роли. При постановках подобных спектаклей слаженности исполнения не придавалось никакого значения, тогда как в спаянном ансамбле актер, играющий главную роль, является неотъемлемой частью единого коллектива. Слаженное ансамблевое исполнение, несомненно, имело и другие преимущества: оно обеспечивало единство стиля актерской игры в спектакле, что могли оценить даже художники, не слишком преданные реализму и натурализму. Так, постановка массовых сцен знаменитым режиссером, герцогом Сакс-Мейнингенским, в которой отразилось его стремление объединить все детали спектакля в единое целое, оказала огромное влияние на сценическое искусство, несмотря на то что труппа его театра «Мейнинген» с 1874 по 1890 г. исполняла только шекспировские и романтические драмы. Как «Свободный театр» Антуана, так и Художественный театр Станиславского извлекли много полезного из страстного увлечения ансамблем этого высокородного отпрыска, посвятившего себя театральной деятельности. Координировать игру актеров — значит создавать сценическую среду даже в тех случаях, когда сцена практически лишена оформления; этой средой являются люди.

РЕАЛИЗМ И ИЛЛЮЗИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

О влиянии идеи среды на сценическое искусство было сказано достаточно. Более существенно ее влияние на форму драматургии, о котором мы упоминали лишь в общих чертах.

В конце XIX в. стало уже ясно, что только при условии воображаемой «четвертой стены» театр способен показать подлинный «кусочек жизни», чего требовали от театра Золя и его ученик, стойкий приверженец Антуана, Жан Жюльен (см. стр. [85](#) – [89](#)). От драматургов стали требовать такого же строгого соблюдения условности «четвертой стены», как и от актеров и постановщиков спектаклей. А когда эта доктрина приобрела широкую популярность, последовали и изменения в структуре и стиле драмы.

В реалистическом театре в первую очередь должны были отпасть монологи и реплики в сторону. Вначале драматурги не до конца следовали логике условности «четвертой стены». Даже Ибсен в своих ранних реалистических произведениях использовал монологи; в «Кукольном доме» их по меньшей мере четыре. Так же поступал и Толстой, который еще в 1886 г. прибегал к монологу в своей в остальном глубоко реалистической трагедии из крестьянской жизни «Власть тьмы». Однако вскоре стало очевидно, что монологи и реплики в сторону не только не реалистичны, но практически даже ломают «четвертую стену». Реплики в сторону могли бы быть оправданы в театре лишь в том случае, когда они адресовались зрителю, присутствие которого, однако, актер реалистического театра должен игнорировать. Монологи же, являющиеся средством, с помощью которого персонаж пьесы объясняет зрителю свое состояние, допустимы только тогда, когда они психологически оправданы, когда они служат ярким и правдивым выражением душевного волнения персонажа; только при этом условии автор может избежать обвинения в нарушении законов реализма.

Значительное влияние на форму драматургии оказало и все более широкое использование объемных декораций после 1840 г. Романтизм, бросивший вызов неоклассическому принципу единства места, возродил моду на пьесы с большим количеством мест действия, вернувшись, таким образом, к структуре елизаветинской драматургии. Поэтому в начале прошлого столетия была популярна рыхлая композиция пьесы; расплывчатость характерна даже для таких поздних романтических пьес, как «Бранд» и «Пер Гюнт» Ибсена, написанных после 1860 г. Однако введение объемных декораций сделало желательным возврат к принципу единства места. Главной причиной того, что такие актеры-режиссеры, как Генри Ирвинг и Герберт Бирбом-Три, искажали пьесы Шекспира, была именно необходимость как-то приспособить пьесу к модным в то время реалистическим декорациям. Чтобы избежать их частой смены, удлинняющей продолжительность спектакля и к тому же весьма сложной и дорогостоящей, приходилось менять место действия одних сцен и исключать или объединять другие. Этой позорной, хотя и соблазнительной практике был положен конец только тогда, когда одни постановщики перешли к условному оформлению сцены, дававшему лишь намек на окружающую среду, и стали применять единую сценическую установку, а другие пошли по пути Уильяма Поула, который, основав в 1894 г. Елизаветинское театральное общество, возродил методы сценического оформления, напоминавшие елизаветинский театр.

Новая, реалистическая драматургия после 1875 г. практически восстановила неоклассическую композицию пьесы. Возникла компактная пьеса, требовавшая единой декорации или не более двух-трех ее перемен. Реалистические пьесы стали великолепными образцами сжатой композиции. Так, Стриндберг сводил все действие к психологическим кризисам; Ибсен «сжимал» все кризисы в одну грандиозную кульминацию, подытоживающую и раскрывающую историю человеческой жизни. Главной характерной особенностью структуры ибсеновских пьес, написанных им в середине его

творческого пути и позднее, является *ретроактивное* действие.

В действительности это прием классический; он постоянно использовался в драме V в. до нашей эры, давая большую насыщенность пьесе. Например, трагедия «Царь Эдип» начинается не с того момента, когда Эдип убивает своего отца и женится на овдовевшей царице Иокасте, а с изложения событий, последовавших много лет спустя.

В то время в Фивах разразилась эпидемия чумы и начались поиски неизвестного, который, согласно прорицанию дельфийского оракула, навлек на город это бедствие. Таким образом, начало пьесы почти совпадает с кульминационным моментом, когда Эдип обнаруживает, что он и есть тот человек, присутствие которого оскверняет Фивы. Разворачивается действие стремительно; в развязке царь узнает, что человек, убитый им в далеком прошлом, был его отцом, а женщина, на которой он уже много лет женат, — его мать. Таким образом, зрителю показывают только последние этапы судьбы злосчастливого героя.

Компактность — характерная черта «Кукольного дома», «Привидений» и многих других реалистических пьес, написанных после 1880 г. «Кукольный дом» начинается с момента, когда банковский служащий, которого муж Норы намеревается уволить, угрожает ей разоблачением; ему известно, что она подделала подпись на векселе. Здесь действие, совершенное в прошлом, переносится в настоящее. Пьеса «Привидения» начинается с того, что фру Альвинг собирается открыть приют для сирот в память своего покойного мужа. Затем по ходу действия раскрывается ряд тесно связанных между собой событий, из которых становится ясным, что фру Альвинг совершила трагическую ошибку, поддавшись много лет назад требованиям буржуазной условности. Таков вкратце ретроспективный метод драматургической техники, который дал современному театру строгую драматическую форму, обычно отождествляемую с реализмом. Можно констатировать, что свобода драматического искусства, в защиту которой выступал Виктор Гюго, впервые привела к компактности, а не к расплывчатости драматической формы. Неоклассические единства времени, места и действия, изгнанные из театра Виктором Гюго и другими романтиками в тридцатые годы XIX в., оказались более или менее восстановленными пятьдесят лет спустя в результате победы реалистической драмы.

Принес ли такой результат пользу или вред — наиболее сложный вопрос многочисленных дискуссий о состоянии современной драмы. Всегда есть опасность, что компактная реалистическая пьеса получится угнетающе скучной. Еще начиная со времен Ибсена посредственным драматургам не удавалось преодолеть эту опасность. Иное показывают нам сам Ибсен, Стриндберг и некоторые их последователи, многие пьесы которых, несмотря на их насыщенность, отличаются большой драматической напряженностью. И если большинство произведений реалистической драматургии и уступает значительно в блеске таким превосходным драмам, как «Макбет» или «Гамлет», то причину их неудач нужно искать не в компактности реалистической структуры, а в том, что они обычно недостаточно пронизаны

поэтичностью и трагизмом. Многие драматические произведения современников Шекспира, не обладавших его поэтической силой и талантом создавать типические характеры, также не имели успеха именно потому, что были небрежно построены.

Можно согласиться с Уильямом Арчером (даже не разделяя его восхищения реализмом)¹³, что в целом реалистическая драматургия дала больше хороших произведений, чем плохих. Компактность пьес, связанная с условием «четвертой стены», не отпугнула авторов, как этого иногда опасались. Она не гасила воображения и поэтического чутья у тех драматургов, которые обладали ими, хотя реализм как таковой и не стимулировал развития творческого воображения. Например, в пьесе «Трамвай под названием “Желание”» Теннесси Уильямс дал реальную картину окружающей среды; соблюдение законов реалистического правдоподобия не помешало ему проявить в этой пьесе склонность к поэтическому диалогу: в гнетущей обстановке и «низменной» фабуле он нашел ключ к «поэзии». Взмолвленная, хотя и излишне скандированная поэтическая речь звучала естественно и в устах его героини Бланш дю Буа, дочери южных плантаторов, бывшей учительницы. Следование условности «четвертой стены» не помешало постановщику «Трамвая» в театре на Бродвее, Элиа Казану, применить творческую фантазию в решении вульгарных натуралистических сцен, происходивших как в интерьере, так и в экстерьере, и образно показать их. Режиссеры и художники современного театра умеют без особого труда демонстрировать на сцене одновременно даже несколько этажей дома или ряд комнат квартиры, а также перебрасывать действие пьесы с одного места на другое в почти елизаветинской манере.

Однако современный реализм, помимо компактной структуры пьесы, имеет и другие характерные черты. Компактность не является критерием одного только реализма, поскольку неоклассическая драма дает примеры еще большей насыщенности и компактности действия. Кроме того, на протяжении современного периода истории театра принцип компактного построения драм часто нарушался. Это нарушение оправдало себя в таких современных реалистических хрониках, как «Флориан Гейер» Гергарта Гауптмана (1894), «Путевые столбы» Арнольда Беннета и Эдварда Кноблока (1912), «Кавалькада» Ноэля Кауарда (1931) и «Эйб Линкольн в Иллинойсе» Роберта Шервуда (1938), в некоторых натуралистических произведениях, показывающих «куски жизни», как «Анатоль» и «Хоровод» Артура Шницлера, и в ряде выдающихся социальных драм, как «Ткачи» Гауптмана и «Плуг и звезды» О'Кейси. Строгое ограничение действия, которое часто объясняют примером и влиянием Ибсена (совсем недавно то же мнение высказал Ф. Керр в своей интересной книге «Как не надо писать пьесу»¹⁴), само по себе еще не является достоинством или недостатком. Это достоинство лишь постольку, поскольку конденсация

¹³ William Archer, *The Old Drama and the New*, London, 1922.

¹⁴ F. Kerr, *How Not to Write a Play*, 1935.

действия дает более богатое поле для наблюдений и мыслей. Ограничение действия в реалистической драме служит наглядным примером слияния формы с содержанием.

Компактная реалистическая драма во многом отличается как от искусственно насыщенной мелодрамы, так и от драмы с сюжетной интригой, рассчитанной на неослабевающий интерес зрителя, — драмы, которую Скриб и его последователи называли *хорошо скроенной пьесой*. Представители натурализма особенно строго осуждали драматическую напряженность такого рода. Приверженцы реализма избегали ее, начиная с Ибсена (в пьесах, написанных им в середине творческого пути, в 1880-х гг.) и кончая Голсуорси (в произведениях первой четверти нашего века). Бернард Шоу в своих театральных рецензиях, которые он писал в 1890-х гг., резко осуждал сюжетные хитросплетения; критики страшились их, как огня.

Насыщенность реалистической драмы достигалась органическими средствами, а не хитроумными приемами. Если компактность не соответствовала характеру драмы или существу авторского тезиса, то хороший драматург реалистической школы не считал для себя обязательным уплотнять действие во что бы то ни стало. Например, О'Кейси, компактно построив семейную драму «Юнона и павлин», дал расплывчатую композицию в пьесе «Плуг и звезды» — исторической драме об ирландском восстании; однако построение каждой из этих пьес настолько органично, что трудно решить, какое из них «правильнее» или «сценичнее».

Правда, в реалистической драматургии нет того композиционного разнообразия, которым характеризуются лучшие образцы драмы других стилей. Ограниченность действия героев античных пьес дополнялась действием хора и обогащалась поэтичностью кусков хорового и нехорового текста, справедливо приписываемого трем величайшим поэтам-драматургам мира. Форма античной драмы ничем не напоминает салонных пьес, действие которых происходит в гостиной или спальне; но, несмотря на то что в реалистическом театре таких пьес много, их не следует отождествлять с реализмом. Трагедии Расина не столь компактны, как «Привидения» Ибсена или «Фрекен Юлия» Стриндберга. Однако, если взять наиболее известную трагедию Расина «Федра», мы увидим, что она лишь выигрывает от своей многословности, которую создают ее поэтические и риторические *тирады*, длинноты диалога, полуритуальная форма александрийского стиха и полное внутренней страсти изложение, уносящее нас от будничного мира. Талантливый реалист, Расин искал именно художественные средства развития и обогащения драматической формы. Но и независимо от того, насколько ему удавалось найти эти средства, он никогда не отождествлял свой идеал реализма с компактной структурой драмы.

Реализм еще в ранней своей стадии породил и другие особенности в построении пьес. Многие современные пьесы показывают нам героя-коллектив, а не индивидуального героя. Так, например, ткачи в одноименной драме Гауптмана, бездомные бродяги и нищие в пьесе Горького «На дне», жители дублинских трущоб в «Плуге и звездах» О'Кейси — все они являются героями-массой.

Независимо от того, насколько ярко выражены индивидуальные черты отдельных лиц, в пьесе они выступают как члены определенной общественной группы, и в этом и с глубокое смысловое значение. Для контраста можно отметить, что, насколько в «Генрихе IV» нас интересуют индивидуальные поступки Фальстафа и принца Хела, а в «Короле Лире» — судьба Лира в сопоставлении с судьбой графа Глостера, в «Ткачах», наоборот, основное значение приобретают коллективные действия рабочих Силезии. Однако в период до современного театра героем действия пьесы был почти неизменно отдельный человек.

Разница между героем-индивидуумом и массой приводит и к глубокому различию драматической формы произведения. Прежде всего резко меняется фокус: драма сосредоточивается на инициаторе или объекте действия, представленном не отдельной личностью, а группой людей. В этом случае сцена становится как бы кинокамерой, снимающей с движения, которая показывает крупным планом то одного человека, то другого, а затем отъезжает, чтобы в общий план вошла вся группа, являющаяся героем либо участником действия. Такую пьесу, как «Плуг и звезды», где герой — группа людей, можно по аналогии назвать симфонией; она противоположна пьесе, похожей на концерт, в центре которой стоит индивидуальный герой, тогда как все остальные персонажи — второстепенные.

Правда, когда камера отъезжает назад, изображение отдельного актера уменьшается в размере. Равным образом, когда героем является группа людей, отдельная личность как бы теряет свою масштабность. А когда масштабность утеряна, трудно или даже совсем невозможно создать стандартную трагедию. Если мы относим драму, где героем выступает масса, к трагедии, то, пожалуй, нужно изменить и определение этого термина. Такие драмы в отличие от классических трагедий не ставят своей целью изображение несчастной судьбы человека, стоящего неизмеримо выше прочих людей, падение и гибель которого должны глубоко впечатлять зрителя.

Необходимость дать термину «трагедия» новое определение не смущает автора данной книги; если это литературное понятие не подходит для новых произведений, его следует расширить или изобрести другой, более соответствующий термин. Значение имеет само произведение, а не определяющий его термин. В этом вопросе греки проявляли больше благоразумия, чем некоторые современные ученые и критики. Они не лишали права именоваться «трагедией» такие произведения, как трагикомедия Софокла «Филоклет» или «Елена» Еврипида, — любовная история, хотя обе эти пьесы и не заканчиваются гибелью своих героев. Античный мир, по-видимому, не колебался называть «трагедией» знаменитую драму Еврипида «Троянки» из-за того, что в ней изображалась общая судьба женщин покоренной Трои.

Нельзя отрицать, однако, что, изображая героя-коллектив, современные авторы склонны преуменьшать роль отдельных персонажей. В числе пьес, в которых явно заметна эта тенденция, можно назвать «Ткачей» и «Флориана Гейера» Гауптмана, «Человека-массу» Эрнста Толлера и «На дне» Горького. Предпочтение, отдаваемое изображению окружающей среды, уменьшило

значение индивида даже в пьесах, где героем не является масса. Одним из наиболее очевидных недостатков современной драматургии и является именно умаление отдельной личности. Даже когда индивидуальные характеры обрисованы достаточно выпукло, персонажи пьесы часто лишены способности совершать самостоятельные действия, что делало бы их выразителями величайших потенциальных возможностей человечества. Многие действующие лица изображают скорее людей вообще, а не человека как такового. В результате современная реалистическая драма стелется по низинам жизни, вместо того чтобы вознестись к ее высотам.

Современной драме недостает как высокой поэтичности, так и высокого трагизма, и в этом ее слабое место. Развитию трагического искусства сильно препятствовала трактовка среды как главного и решающего фактора поведения и судьбы человека. А поскольку персонажи драмы утратили четкую индивидуальность, соответственно уменьшилась и их способность выражать мысли своим особым языком; таким персонажам больше подстать проза. В прошлые века величайшие драматурги были одновременно и величайшими поэтами; начиная с 1875 г. поэты в своем большинстве — это одна порода людей, а драматурги — другая.

Состояние современной реалистической драматургии могло бы ввергнуть нас в уныние, если бы она не обладала целым рядом качеств, восполняющих ее недостатки. Прежде всего здесь можно отметить ее успехи в создании правдивых и непосредственных произведений драматургии; далее, ее участие и интерес к простому человеку, обогатившие драматическую прозу сильным и красочным народным языком, и, наконец, выразительность (как об этом свидетельствуют пьесы Шоу) дискуссий, введенных в театр современными драматургами-реалистами, когда страстная защита талантливым автором своей точки зрения достигает апогея.

Поток пьес, написанных банальным языком, которые появлялись начиная с 1870 г., не должен привести нас к недооценке той весьма сильной прозы, часто граничащей с поэзией или являющейся своего рода поэтической прозой, какую дали театру некоторые современные драматурги — приверженцы реализма. Следует напомнить, что и в прошлом встречалось немало плохо написанных стихотворных драм: Марлоу, Шекспира и Бен Джонсона окружал сонм посредственных драматургов, и у нас нет никаких оснований полагать, что забытые авторы, соревновавшиеся с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом в Афинах V в. до нашей эры, были выдающимися драматургами. Расин был гениален, но никто не помнит теперь других авторов неоклассической французской трагедии, писавших после 1650 г. Об эпохе и форме искусства можно правильно судить по лучшим, а не худшим творениям.

Отказ от риторических приемов, ненужных и часто вредивших драме, тоже способствовал общему улучшению языка пьес. Соблюдение условности «четвертой стены» требует, чтобы действующие лица не обращались к публике с напыщенными речами. Их речь не должна быть эффектной, за исключением тех случаев, когда она красочна по самой своей природе, как речь ирландцев в пьесах Синга и О'Кейси, или когда красочность языка мотивирована и

оправдана необходимостью убедить или взволновать других действующих лиц, как, например, в современных пьесах «Враг народа» Ибсена, «Святая Иоанна» Шоу и «Эйб Линкольн в Иллинойсе» Шервуда. Елизаветинская драма дает яркие примеры драматической речи противоположного типа, то есть речи, не мотивированной реалистически. Писатели эпохи Елизаветы и Якова I любили блеснуть красотами риторики, которые не всегда были драматургически оправданны. Большое количество встречающихся в языке этих писателей философских и псевдонаучных аналогий¹⁵ придали ему метафорический характер.

Джордж Чэпмен в посвящении к своей пьесе «Отмщение Бюсси д'Амбуа» утверждал, что «изящное и наставительное побуждение к добродетели и отвлечение от порока — вот душа, тело и пределы подлинной трагедии»¹⁶. Бен Джонсон, говоря о своей трагедии «Сеян», призывал к «важности и возвышенности речи». Реализм же требовал, чтобы пьеса была строго драматическим и цельным произведением, а не фейерверком красивых фраз или собранием подобранных наугад эпизодов, чтобы план пьесы был тщательно и всесторонне обдуман, а ее действие строго определялось характерами персонажей и правдоподобием сюжета.

Ибсен был первым современным драматургом, доказавшим, что выразительный диалог может быть написан в реалистической манере. Генри Джеймс метко охарактеризовал мастерство Ибсена, сказав, что он «при всей бедности своих изобразительных средств достигает большой силы». Отмечая редкое владение им формой в «Йуне Габриеле Боркмане», Джеймс писал: «Здесь перед нами эгоизм острым оружием наносит удар эгоизму, а преисполненная гневом душа сотрясает другую душу»¹⁷.

Слова Джеймса о пьесе «Маленький Эйольф», явно второстепенном произведении Ибсена, подтверждают, что он как крупный писатель-реалист хорошо понимал все значение окружающей среды: это «замкнутый, но до краев наполненный мирок, где нити, связующие части и целое, образует исключительно тесное сплетение»¹⁸.

В узком ибсеновском мирке напряженное действие вспыхивало искрами выразительного диалога именно потому, что в этом мирке было так мало не совершенного и так много недосказанного.

В «Кукольном доме» Ибсен впервые показал возможности своего метода создания драмы, построенной на кульминациях разоблачений и откровений. В финале пьесы Нора заставляет своего мужа Торвальда присесть за стол против

¹⁵ David Klein, *Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists*, New York, 1910; Glemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn, 1936, pp. 278 – 285, 306 ff.; Hardin Craig, *The Enchanted Glass*, New York, 1936, chap. 3, and *Wit and Rhetoric in the Renaissance*, New York, 1937.

¹⁶ «История английской литературы», т. I, вып. 2, М.-Л., 1945, стр. 98.

¹⁷ Henry James, *John Gabriel Borkman*, «The Scenic Art», New Brunswick, 1948, p. 293.

¹⁸ *Ibid.*, p. 289.

себя, чтобы «обо всем поговорить». Почему угроза скандала разрушила их брак? Их последующий разговор незабываем. На вопрос мужа: «Ты ли не была здесь счастлива?..» — она отвечает: «Нет, только весела». И поясняет: «... наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уже моими куколками... Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им [детям] нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чем состоял наш брак, Торвальд». Ее уход от Торвальда по выразительности напоминает стиль Еврипида. Торвальд надеется, что они еще снова будут вместе, когда свершится (по ее выражению) «чудо из чудес». Он спрашивает: «Скажи какое?» И она отвечает: «Такое, чтобы и ты и я изменились настолько... чтобы *сожителство наше могло стать браком*» (разрядка автора)¹⁹.

О разнообразии и диапазоне возможностей реалистического диалога можно сказать многое. Здесь необходимо подчеркнуть только то, что выразительный, запоминающийся диалог в отличие от просто хорошо написанного присущ главным образом реализму особого рода. Такой диалог связан с глубоким раскрытием характера, с идейной, будящей мысль драмой.

Недопонимание этого обстоятельства объясняется нашей склонностью отождествлять с реализмом любую пьесу, в которой говорят прозой, а ситуации отображают будничные события.

Пьесы такого рода создавались второстепенными авторами и до и после Ибсена; их действительно можно отнести к реализму, однако этот реализм ни в каком смысле не может считаться современным. Новый элемент драматургии, которым характеризуется современный реализм, Шоу обозначил термином «дискуссия». И этот «новый» элемент с приковывающими наше внимание деталями в экспозиции (как, например, в «Привидениях» или в пьесе Хосе Эчегарея «Сын Дон-Жуана») не может быть опущен при оценке достоинств пьесы. Однако не следует забывать, что сторонники реализма ценили его не за какие-либо абсолютные достоинства, которыми якобы обладает реалистическая драматургия, а за обеспечиваемую этим методом возможность проникнуть в мысли человека.

«Прежде, — писал Шоу в “Квинтэссенции ибсенизма”²⁰, — в так называемой хорошо скроенной пьесе мы имели экспозицию в первом действии, ситуацию во втором и разгадку в третьем». Шоу имел в виду сюжетные пьесы с занимательной интригой, подобные тем, какие писали Скриб и Сарду и какие пишутся и поныне. «Теперь же, — поясняет Шоу, — у нас экспозиция, ситуация и дискуссия».

По мнению Шоу, современная драматургия фактически получила свое начало с того момента, когда Нора предложила мужу присесть и обсудить их брак. Рядовые пьесы с интригой, мелодрамы и детективные драмы (по меткому

¹⁹ Хенрик Ибсен, Собрание сочинений, т. 3, М., 1957, стр. 446 – 454.

²⁰ Эта работа была впервые прочитана на заседании Фабианского общества в 1890 г., опубликована в 1891 г. и исправлена и дополнена в 1913 г. См. сборник «Major Critical Essays», London, 1932, p. 135.

выражению Шоу, «обычная пошлятина из Нью-Гейтской хроники»^{vii}) не обладают отчетливо *современными* чертами, даже если они написаны в наши дни. «До определенного места в последнем действии, — пишет Шоу, — пьесу “Кукольный дом” можно было бы превратить в самую обычную французскую драму путем исключения нескольких реплик и замены знаменитой финальной сцены сентиментальным счастливым концом». И только в тот момент, когда Нора и Торвальд садятся за стол, чтобы проанализировать свои отношения, драматическая форма так называемой хорошо скроенной пьесы начинает усложняться. Шоу определил это усложнение как «добавление к драматической форме нового ритма, как сказали бы музыканты»²¹.

В следующей драме Ибсена «Привидения», а также в его более поздних произведениях элемент анализа или оценки стал занимать все большее место. По словам Шоу, дискуссия в них начиналась значительно раньше финала пьесы — «последних десяти минут» в остальном хорошо скроенной пьесы. «Поэтому, — добавляет он, — теперь у нас есть пьесы, в том числе и некоторые из моих собственных, которые начинаются с дискуссии и заканчиваются действием, а также пьесы, в которых дискуссия пронизывает все действие от начала до конца»²². В пьесе Шоу «Деревенское сватовство» и в интермедии «Дон-Жуан в аду» действие, или драматический ход пьесы, воплощено именно в дискуссии.

С оценками Шоу можно в основном согласиться. Если они и позволяют заподозрить его в том, что он пишет больше о своем творческом методе, чем о методе Ибсена, то это не может помешать нам признать значение элемента дискуссии как характерной черты современного реализма. Однако термин «дискуссия» надо понимать не только буквально, но и фигурально. Дискуссия должна отождествляться с проявлением критического духа, способствующего формированию современной реалистической формы драмы. Благодаря ему весомость пьесы намного превышает возможности чисто иллюстративного реализма. Не следует забывать, что именно полемический характер «Квинтэссенции ибсенизма» и побудил Шоу принизить исключительную способность Ибсена создавать типические характеры. Дюма-сын, еще до Ибсена занимавшийся социальными проблемами, с гордостью говорил о себе, что он выполняет «долг человека и поэта». Однако Ибсен превзошел его не только глубиной мысли и смелостью дерзаний, но и силой творческого воображения. Скандинавский мастер создал в своих произведениях образы, пережившие образы, созданные другими авторами проблемных пьес.

Вместе с реализмом, который Ибсен и его последователи принесли в театр, родилась и новая техника актерского исполнения; она основывалась на проникновении в сущность характера персонажа и вытеснила традиционные для старого театра «вставные» актерские номера. Более того, Ибсен умел обходиться без помощи интриги, которую Скриб и его последователи считали совершенно необходимым элементом драмы. Тем самым Ибсен подал ценный

²¹ «Major Critical Essays», London, 1932, p. 138.

²² Ibid., p. 136.

пример современным писателям. Даже «Кукольный дом» практически лишен интриги; попытка Кrogстада шантажировать Нору преследует узкие цели — заставить Нору почувствовать, что у ее кукольного дома карточные стены (пьеса «Столпы общества», написанная за два года до «Кукольного дома», была последним произведением Ибсена с сюжетной интригой). Однако не только в этом, но и во многих других отношениях Ибсен, которого Арчер называл «творцом образов мужчин и женщин, исследователем сердец, создателем причудливых сплетений различных судеб», доказал силу идейной драмы. С тех пор находил себе многократное подтверждение, в частности, тот факт, что на социальных конфликтах можно построить глубочайшую драму, если они даны как «дискуссия» или как доказательство авторского тезиса. Например, лучшей стороной пьесы Миллера «Все мои сыновья» вовсе не является установление вины Джо Келлера, лежащее в основе сюжета; сила ее — в «дискуссии» о ложности понятия исключительной преданности семье, дискуссии, решенной средствами словесной аргументации и драматического действия. Та же пьеса Миллера свидетельствует и о том, что даже незначительный текст роли в сочетании с глубоко драматическими ситуациями может обладать большой эмоциональной силой. Это, по-видимому, не перестает поражать литературных критиков, но несколько не удивило бы Аристотеля, признававшего примат действия.

Однако за примером того, как блестяще с точки зрения литературной может быть написана драма-дискуссия, неизбежно приходится обращаться к самому Шоу. Читающие по-английски воспринимают Шоу лучше, чем те, кому приходится знакомиться с ним в переводе. Ведь, помимо всего прочего, он был одним из мастеров английской прозы. Дискуссия у него была яркой и интересной на всем протяжении пьесы, поскольку он стремился еще более упорно, чем Уильям Блейк, «не прекращать борьбы умов». Будучи талантливым юмористом, Шоу не тратил свой дар красноречия на комедию; свой талант он применил, чтобы воздвигнуть фабианский Иерусалим в Англии, которая в его время отнюдь не была цветущей, обетованной землей. Отсюда такие отрывки гениальной прозы, как речь отца Кигана^{viii} «Все три едины» — о стране его мечтаний, «где государство — это церковь, а церковь — это народ»; как сцены в палатке и на суде из пьесы «Святая Иоанна», апология Дон-Жуана из пьесы «Человек и сверхчеловек» и кредо Андершафта из пьесы «Майор Барбара». Литературный стиль Шоу не «хромал», как у Голсуорси, который из-за добровольно взятой на себя обязанности соблюдать законы реализма не исправлял речь своих малокрасноречивых персонажей. Типичным примером необработанных диалогов Голсуорси может служить разговор между пастором и беглым каторжником из пьесы «Побег»:

Мэтт: Интересно знать, как бы поступил Христос?

Пастор: На этот вопрос, капитан Денант, очень трудно ответить. Никто не может этого знать. Ведь чем больше читаешь писание, тем больше сознаешь, что он был неисповедим. Видите ли, он был гением! Поэтому-то нам очень трудно его понять.

На заданный кем-то вопрос: «Что такое божественная проза?» — удачнее всех ответил лондонский критик Кеннет Тайнан: «Что такое божественная проза? — вопрошает ученый муж, цитируя из Грэнвиль-Баркера и забывая, что ответом на его вопрос может служить почти любая страница библии». Дальше Тайнан высказывает мысль, с которой не может не согласиться любой разумный деятель театра: «Никто не собирается запрещать драматургам пользоваться красотами языка; нужно лишь воспретить им думать, будто красивый язык несовместим с прозой, которая является наиболее гибким оружием из всех когда-либо имевшихся в распоряжении театра; и это оружие всегда сверкает, как новое»²³. Проза не божественна, когда ею говорят персонажи Голсуорси²⁴, но в устах героев Шоу звучит именно божественная проза.

Стриндберг и его последователи своими психологическими драмами доказали, что в форме дискуссии и аргументации можно раскрывать с большой выразительностью и психологические конфликты. Необыкновенно глубокая трактовка образа женщины «вамп» в «Кредиторе» Стриндберга почти вся построена в форме дискуссии. Наиболее сильным местом его трагедии «Отец», трактующей тему борьбы мужского и женского начал, являются словесные поединки между ротмистром и его женой, в которых они обнажают свои души. В последнем их споре в финале второго акта драматический конфликт и диалог одновременно достигают кульминации: здесь действие — это мысль и мысль — действие. Завершающие спор слова ротмистра показывают, до каких высот может подняться литературный текст. Именно в словах, а не в поступках находит свое полное выражение конфликт между мужем и женой. Ротмистр говорит о неудовлетворенности, которую оба супруга стали испытывать в браке после того, как он позволил Лауре истощить его силы:

«... Как и все другие люди, мы, подобно детям, жили бессознательной жизнью, полные мечтаний, идеалов и иллюзий. И вот мы просыпаемся. Все было бы хорошо, но мы просыпаемся, лежа ногами на подушке; тот же, кто разбудил нас, был и сам сомнамбулой. Когда женщины стареют и перестают быть женщинами, у них вырастают бороды. Удивительно, что происходит с мужчинами, когда они стареют и перестают быть мужчинами! Кричавшие ранее кукареку, они из петухов превращаются в каплунов, хотя куры и откликаются на их зов. В ожидании восхода солнца мы видим себя сидящими среди руин при полном сиянии луны, как в добрые старые времена... Но это был лишь короткий утренний фантастический сон — сон, а не явь».

Уже на основе этого отрывка, вопреки поспешному выводу, что современный реализм будто бы привел к ухудшению качества драматического

²³ Kenneth Tynan, *Prose and the Playwright*, «The Atlantic Monthly», December 1954.

²⁴ Вспомним, однако, яркий язык Голсуорси в «Яблони» и «Бабьем лете», где он не считал себя обязанным сохранять «натуральную» речь своих персонажей и писал своим собственным языком.

диалога, можно утверждать, что диалог, напротив, улучшился, поскольку он стал более действенным. И в то время, как стихи почти полностью были изгнаны из театра, диалог отнюдь не занял второстепенного места; напротив, он стал диалогом в более точном смысле этого слова, и даже в тех случаях, когда его нельзя цитировать в качестве примера хорошего литературного стиля. В реалистическом театре диалог вновь стал органическим элементом драмы, каким он был ранее в лучших произведениях Софокла, Шекспира и Расина; он перестал быть только ее украшением.

Здесь прежде всего важно отметить, что с проблемой диалога, рассмотрение которой привело нас к концепции Шоу (считающего «дискуссию» новым элементом драматургии), связаны значительные изменения драматической формы. От формы дореалистической драмы она отличается главным образом тем, что в центре ее внимания стоят вопросы характеристики образов; они могут быть социологическими, как в «Кукольном доме», или психологическими, как в «Отце». Современная реалистическая форма драмы резко отличается от всех доибсеновских форм, которыми пользовались писатели, претендовавшие на изображение «реальной действительности».

Таким образом, форма драмы изменилась в соответствии с идеей уже в то время, когда самая идея не получила еще окончательного признания и формулировки. Одни драматурги считали, что поведение человека определяется окружающей средой, и были приверженцами «голового» натурализма; другие — что среда оказывает лишь некоторое влияние на человеческие поступки. Однако как те, так и другие драматурги пользовались такими выразительными средствами, которые привели к изменению самой драматической формы. На смену драме, в основе сюжета которой лежали приключение или интрига, пришла драма, форма и средства выражения которой определялись жизненным опытом. Независимо от того, являлась ли пьеса, созданная под знаменем революционного реализма, дискуссией по Шоу, разоблачением или наглядным доказательством по Ибсену, или она говорила о застое, подобно чеховской драматургии, ее форма была всегда органичной. Каждая пьеса характеризовалась простотой, непосредственностью, элементом неожиданности, пренебрежением чисто театральными эффектами. «Фабула», если ее вообще можно было обнаружить в данном произведении, выполняла лишь служебное назначение и никогда не доминировала над психологическим или социальным содержанием пьесы. Новая драматическая форма в большей или меньшей степени (в популярных псевдо- и полуибсеновских драмах типа «Магды» Зудермана обычно в меньшей степени) освобождала драматическое действие от господства фабулы. Действие приводилось по возможности в соответствие с нормами жизни, обычно независимой от интриг, напряженного ожидания грядущего и другой мишуры, а также от драматических хитросплетений, поражающих своей нелепостью в диалоге викторианской мелодрамы. Убежденные реалисты и натуралисты второй половины XIX в. стремились подражать «подлинной жизни», пусть даже пользуясь при этом весьма примитивными средствами.

После 1875 г. качество подобной имитации жизни повысилось благодаря

тщательно разработанной технике реалистической драматургии. Подражание жизни стало основным принципом современной реалистической драмы независимо от того, носило ли оно механический, скептический, реформистский или революционный характер. Его цель заключалась в том, чтобы сделать драматическое искусство *минимально театрализованным*. Несомненно, что люди, имевшие хотя бы малейший опыт театральной работы, не рассчитывали на полное искоренение театрализации; однако в целях пропаганды и в защиту своего принципа они умышленно опускали тот факт, что в конечном итоге театр является *средством художественного самовыражения драматурга и актера*. Поэтому назвать что-либо в драматургии или актерском исполнении «театрализованным» — значило осудить это как внешне показное, подобно тому как непонравившуюся пьесу называли «надуманной». Воинствующие приверженцы реализма, боровшиеся за новые законы в драматургии и сценическом искусстве, были пресыщены пустыми зрелищами. Для них вопрос был не в том, насколько драма «театральна», а в том, насколько она жизненна. Искусство драмы, которое получало свою завершенную форму на сцене, сильно дискредитировало себя бессмысленными пьесами и «халтурным» актерским исполнением. Конечно, такое искусство не могло пользоваться уважением передовых людей, имевших все основания с завистью наблюдать за неизменно растущими успехами прозы XIX в. Они требовали, чтобы драма строилась исключительно на жизненном опыте, охватывавшем всю общественную и интеллектуальную жизнь и деятельность современного мира. Реализм современного периода был исследовательским и критическим, аналитическим и бунтарским.

Если в подражании жизни реализм достиг большего, чем все предшествовавшие ему театральные направления, то это произошло не потому, что реалистическая сцена была способна создавать большие чудеса сценической иллюзии, чем театр периода работы в кем художников семьи Бибьена. У пионеров реализма подражание жизни имело другое назначение: они не стремились создать занимательный или зрелищный спектакль и были равнодушны к характеру иллюзии или к правдоподобию постановки. Для них правдоподобие было средством, помогающим глубже осмыслить жизненный опыт, так же как фабула являлась лишь опорой действия социального или психологического характера. Следует отметить, что в некоторых отношениях примеру реалистов следовали и драматурги послереалистического периода. Например, реализм в том виде, в каком его проповедовали Ибсен и Шоу, имел следующую общую черту с символистской драматургией, сторонниками которой были Метерлинк и Андреев²⁵: драмы как тех, так и других не были сюжетными. А с такими произведениями, как, например, «Безумная из Шайо» Жироду, их роднила игра ума, которая была так свойственна Ибсену,

²⁵ Maeterlinck, Le Tragique quotidien, 1896, «The Treasure of the Humble»; перепечатано в работе Clark, European Theories of the Drama, pp. 412 – 413, а также в предисловии Метерлинка к т. I его собрания сочинений (Bruxelles, 1901), откуда взят отрывок Кларком (pp. 414 – 416).

Стриндбергу и Шоу. Впрочем, критический, или аналитический, реализм не так далек, как одно время считали, от сверхинтеллектуальной техники «эпического реализма» Брехта, ибо что же иное представляет собой пьеса «Привидения», как не глубоко иронический тезис (хотя и построенный на эпическом материале), гласящий, что расплатой за викторианскую добродетель может быть только смерть. Недаром же такой столп викторианского общества, как миссис Хемфри Уорд — романистка и внучка д-ра Томаса Арнольда, — назвала пьесу «Привидения» «моральной вивисекцией... любопытной только для врачей и проституток»²⁶.

Символистская «пьеса настроения» Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» построена как компактная, до предела насыщенная драма. Даже реалистические шедевры Ибсена немногим компактнее этой пьесы: разница лишь в тональности, стиле и динамике. «Безумная из Шайо» Жироду является *игрой ума* не более, чем многие пьесы Шоу. И если символистские пьесы Метерлинка проникнуты настроением, то это характерно и для пьес Чехова, которого считают крайним реалистом и даже натуралистом. Не убежден автор этой книги и в том, что «Матушка Кураж» Брехта — знаменитая «эпическая» драма — особенно глубоко отличается от пьесы «Плуг и звезды» О'Кейси, являющейся образцом реалистической или натуралистической драмы. И хотя первая из них обладает некоторыми формальными особенностями, каких нет у второй, все же разница их воздействия не столь велика, как можно было бы ожидать, прочитав теоретические работы Брехта. Однако она могла бы стать и более значительной в ее сценической интерпретации, если бы, например, «Берлинер ансамбль» Брехта поставил «Матушку Кураж», а «Театр Аббатства» в Дублине — «Плуг и звезды» каждый в своем собственном, отчетливо своеобразном стиле. Столь же велика могла бы быть разница и в том случае, если бы труппа Брехта играла «Плуг и звезды», а «Театр Аббатства» — «Матушку Кураж»!

Несомненно, что реализм был не только первой фазой современного театра, но и наиболее решающей. Однако начиная с 1890 г. все чаще стали раздаваться громкие голоса протеста против реалистического и натуралистического театра. Особенно вескими стали эти протесты за последние десятилетия, когда реализм — в том виде, в каком он представлен в произведениях Ибсена, Стриндберга, Шоу и некоторых других драматургов, — несколько утратил свою остроту, став общепринятым творческим методом. Реализм в основном стал описательным и в меньшей степени исследовательским и критическим; если же он и оставался критическим, то в лучшем случае лишался своеобразности или приобретал назойливо пропагандистский характер. Наступил момент, когда дальнейшая приверженность канонам реализма в драматургии и сценическом искусстве стала справедливо считаться помехой творчеству.

Краткое описание первой фазы истории современного театра можно было бы на этом закончить. В свое время реализм был исключительно интересной

²⁶ Elizabeth Robins, *Both Sides of the Curtain*, London, 1940, p. 198.

темой, но сегодня дело обстоит совсем иначе. Теперь он скорее нагоняет скуку, чем возбуждает интерес критиков, которые воспринимают художественные возможности этого направления равнодушно, без малейшего подъема. И если Людвиг Льюисон в своей книге «Современная драма»²⁷ сосредоточил внимание именно на успехах реалистической драматургии, то критик нашего времени Эрик Бентли в книге «Драматург как мыслитель»²⁸ подчеркивал главным образом отклонения от строго реалистического направления драмы, имевшие место после 1890 г. В художественной критике последних лет особое внимание уделялось реализму только тогда, когда критиков интересовала чисто социальная сторона произведения.

Однако мы не можем отбросить тему реализма в момент его полного банкротства и сдачи им всех своих позиций. Можно спорить о том, обуславливается ли возрождение нашего интереса к реализму в драматическом искусстве социальными мотивами, но в любом случае мы не можем признать закономерность ограничений реализма, установленных отцами этого направления в XIX в. Этих ограничений было несколько.

Одно из них заключалось в признании принципа режиссерского решения спектакля, напоминающего «картину в раме», и в развитии театра в соответствии с оперной традицией. Теперь нам ясно, что приверженцы реализма не должны были довольствоваться одним сочетанием принципов придворного спектакля со сценической картиной, которую зритель видит как бы сквозь замочную скважину (сценический принцип, возникший после эпохи итальянского Возрождения). Они оказались чересчур консервативными, пытаясь ограничить театральное новаторство только отказом от авансцены, чрезмерного украшения зрительного зала и уничтожением лож. Хотя вначале это и давало известное преимущество в смысле создания иллюзии, однако впоследствии им пришлось отказаться от него в связи с уменьшением доходов театра. Возможно, что, если бы театральные постановщики не держались так крепко за старомодную архитектуру театра, развитие реализма было бы более быстрым и жизненным.

Неясен и следующий, более важный вопрос — не могут ли приверженцы реалистического направления в наши дни и в будущем использовать другие формы театральной архитектуры? Эта тема будет рассматриваться нами ниже (см. стр. [67](#) – [71](#)).

С этим же связан и вопрос о том, не слишком ли узким был взгляд пионеров реализма на сценическую среду. А также является ли изобразительное решение среды столь важным элементом драматического реализма, как это полагали его приверженцы в XIX в. Ведь реализм может проявляться гораздо свободнее в воссоздании на сцене внешней среды, чем это допускалось в свое время. Этой теме будет посвящена глава «Сценическая среда — иллюзия или идея?» (см. стр. [71](#) – [82](#)).

Третий вопрос касается взаимоотношения между реализмом и

²⁷ L. Lewisohn, *Modern Drama*, New York, 1921.

²⁸ E. Bently, *The Playwright as Thinker*, New York, 1946.

натурализмом. И хотя эта тема уже получила широкое освещение в печати и автор данной книги не может добавить ничего нового к тому, что известно, она все же будет нами детально рассмотрена (стр. [85](#) – [89](#)) во избежание возможного смешения этих двух понятий (более вероятного в Америке, чем в других странах).

И наконец, мы займемся изучением вопроса о том, настолько практически полезными для реалистического театра было отделение драмы от поэзии и их дальнейшее развитие по самостоятельным путям. Этой теме посвящается глава «Поэзия и стихотворный реализм» (см. стр. [89](#) – [95](#)).

НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

АРХИТЕКТУРА СЦЕНЫ И ПЬЕСА

В наши дни некоторые приверженцы сцены, расположенной в центре зала (так называемого театра с ареной), упорно не хотят признавать наличия взаимосвязи между архитектурой театра и сцены и пьесой. Они утверждают, что для постановки на такой сцене пригодна любая пьеса. Мне кажется, что подобная точка зрения частично вызвана нежеланием ограничить репертуар данного театра и тем самым лишить зрителя возможности смотреть в нем различные интересные пьесы. Конечно, если у зрителя нет надлежащего критерия для сравнения, то он вряд ли сможет обнаружить несоответствие между стилем пьесы и стилем постановки.

Но такое же несоответствие можно наблюдать нередко и в чисто профессиональных театрах. Более того, в практике современного театра расхождение между стилем пьесы и постановки иногда создается намеренно.

Однако те, кто не учитывает взаимосвязи между архитектурой театра и драмой, допускают большую ошибку. Совершенно очевидно, что наша сцена-коробка не является идеальной для шекспировской драмы, постановка которой требует сценической площадки, выдвинутой в зрительный зал; и наоборот, на такой площадке нельзя ставить реалистическую драму.

Даже при некоторых уступках современным представлениям об утилитарности недопустимо, что большую часть помещений профессиональных театров составляют, в сущности, оперные здания. Но именно в них публике предлагают смотреть интимную реалистическую драму, требующую раскрытия психологического содержания пьесы, которое в этих условиях ускользает по меньшей мере от половины зрителей, поскольку они лишены возможности видеть мимику актера. Есть также известная несообразность и в том, что на спектакли в здания придворных театров, построенных в стиле позднего ренессанса и псевдоренессанса, ходят зрители из народа.

Театры на открытом воздухе для постановок спектаклей «карнавалов» или «симфоний» (я имею в виду театры на о-ве Роанок в штате Северная Каролина и в Вильямсберге в штате Виргиния) вполне соответствуют идущим в них

пьесам, поскольку эти театры создавались специально для данной цели. Театры с ареной также строились с определенным расчетом: приблизить действие к зрителю — цель, в общем достойная похвалы. К сожалению, они не учитывали требований драматургии какого-либо определенного типа и к тому же не выходили за рамки современных представлений.

Это отсутствие необходимого единства между характером театра и драмы приводило иногда к весьма любопытным последствиям. Так, например, пьеса Теннесси Уильямса «Лето и дым», написанная не для постановки в театре с ареной, получила полноценное сценическое воплощение именно в таком театре (Марго Джонс в Далласе^{ix}), то есть там, где не было необходимой гармонии между пьесой и архитектурой сцены. Огромный успех пьесы позволял надеяться и на успех ее в предстоящем спектакле на Бродвее. Однако показанная в 1948 г. в типично бродвейском театре «Мюзик-бокс» пьеса провалилась, хотя ее постановщиком здесь была та же Марго Джонс и роли исполнялись превосходно игравшими, первоклассными актерами в декорациях художника Джо Милзинера, которые получили восторженную оценку всех газетных рецензентов. Трудно с уверенностью сказать, почему данная пьеса оказалась — или стала в процессе обработки — идеальной для постановки именно в театре с ареной. В своей рецензии на нью-йоркский спектакль Брукс Аткинсон, похвалив его, все же счел своим долгом отметить, что он видел и лучшую его постановку (правда, в менее квалифицированном исполнении) в театре Марго Джонс в Далласе. Через несколько лет пьеса «Лето и дым» была поставлена в театре «Сёркл ин зе сквер» в Гринвич-виллидж^x, и этот спектакль прославил актрису Джеральдин Пейдж и создал популярность режиссеру Хозе Квинтеро. Круглая арена далласского театра, как и открытая с трех сторон прямоугольная сцена в театре Гринвич-виллидж смогли «вместить» эту пьесу — историю неудачной и полной лишений жизни героини, тогда как в постановке на Бродвее действие было словно прижато к кулисам и на всем протяжении пьесы, за исключением пролога и эпилога, ее героиня находилась вне центра действия. Короче говоря, постановка на сцене, помещенной в середине зала, более соответствовала характеру и форме этой пьесы Уильямса.

Однако, когда в театре «Сёркл ин зе сквер» была поставлена неудачно прошедшая на Бродвее пьеса Трумена Кэпота «Травяная арфа», она тоже не имела успеха. Архитектура сцены не могла компенсировать дефекты пьесы; основной ее недостаток заключается в том, что вначале (когда трое бунтарей убегают в лес и поселяются там) действие пьесы развивается стремительно, но затем вдруг замирает. Пьеса Кэпота нуждалась *в разработке*, а не во «вмещении» действия. В этом эпизоде явно чувствовалось несоответствие между бурным развитием действия и длинным прямоугольником сцены. Главные герои пьесы действовали в одном углу прямоугольника, а остальное пространства сцены ими почти не использовалось. Видя перед собой узкий прямоугольник, исполнители главных ролей отчетливо ощущали, что форма сцены требует от них движения; однако их связывал сюжет, не позволявший им занять все пространство сцены, там более что и само действие было разработано недостаточно четко (особенно в заключительном эпизоде, когда

герои пьесы возвращаются домой к тиранившей их женщине, которая была причиной их бунта). Действие на таком длинном и узком прямоугольнике сцены, естественно, должно было бы быть более насыщенным. Между тем значительная часть сцены использовалась только теми персонажами (выступавшими в пьесе как противники беглецов), роль которых в общем плане пьесы была второстепенной. Поэтому большая часть сценической площадки оставалась психологически и драматически неиспользованной.

Если дополнить эти примеры множеством других, особенно из театральной практики конца XIX в., когда делались попытки втиснуть пьесы Шекспира в рамку «сцены-картины», то станет ясно, что вопрос соответствия архитектуры сцены характеру пьесы игнорировать недопустимо.

Однако коммерческие театры при постановке антиреалистических и стилизованных пьес должного внимания этому вопросу не уделяли, что объяснялось как их невежеством и равнодушием, так и финансовыми соображениями. Средства, к которым прибегали такие театры, были исключительно примитивными. Так, в одних театрах к сцене пристраивалась небольшая авансцена, в других позади обычного портала ставился фальшивый или же часть актеров размещались в ложе или в оркестре. И только в редких случаях театры, в которых намеренно нарушалась сценическая иллюзия, строили для себя специальные здания. Это были театры типа «Старой голубятни» Копо, где всякая грань между сценой и зрительным залом была стерта и тем самым уничтожена условность «четвертой стены».

В отношении изобразительной стороны драмы особенно удачной оказалась «сцена-картина» (она была введена в конце XV в. и просуществовала до середины XIX в.), открывавшая большие возможности для постановок бытовых (камерных) сцен. Но начиная с 1850 г., то есть с момента, когда в моду вошли объемные декорации, сцена в виде обрамленной картины (где сценическое оформление размещалось в глубине, позади рамы-портала) превратилась в сцену с «замочной скважиной», где все действие происходило в декорации-коробке. Во второй половине XIX в. сторонники реализма и натурализма нашли наконец то архитектурное решение, которое оказалось существенно полезным для создания подлинной среды: они упразднили небольшую сценическую площадку — узкую полосу сцены, известную под названием «просцениум».

СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА — ИЛЛЮЗИЯ ИЛИ ИДЕЯ?

Поскольку те или иные архитектурные и сценические эффекты можно обнаружить в каждой театральной постановке, важно уметь отличать собственно иллюзионизм от современной концепции сценической среды. Декорация сама по себе еще не является средой, так же как в подлинно драматическом смысле не создает среды и сценическая площадка, когда на ней нет действующих лиц и не происходит сценическое действие. Кроме того, в постановках произведений реалистов XIX в. и их последователей в XX в. иллюзия могла создаваться только в том случае, если место действия трактовалось как физически и психологически изолированное от зрительного

зала.

Но иногда сцену и зрительный зал трактуют и как единую сценическую среду. Именно так рассматривали среду романтики и реалисты нашего века, например, при постановке пьесы Фолькмеллера «Чудо», осуществленной Рейнгардтом, где зрительный зал театра является как бы одной частью готического собора, а сцена, украшенная колоннами и арками, — другой. Это должно было создать более полную иллюзию целого, хотя остается неясным, вызывала ли такая трактовка сочувствие или протест у искушенного зрителя, который, подобно Гамлету, прекрасно понимал, что его здесь вовлекают в игру. В качестве другого примера можно привести постановку пьесы «В ожидании Лефти» Одетса, осуществленную в тридцатых годах. Сцена и зрительный зал также составляли здесь единую среду: зрители являлись как бы участниками собрания шоферов, на котором выступавшие делегаты профсоюза (актеры) обсуждали вопрос о том, нужно ли объявить забастовку и предъявить требования таксомоторным компаниям. И в этом случае сомнительно, чтобы рядовой зритель мог хотя бы отчасти почувствовать себя шофером такси.

Творцы современного реализма, от Антуана до Станиславского, вероятно, осудили бы обе эти постановки, как «розыгрыш» зрителя, игру в «как будто». Зритель должен был тут притворяться, а театр, в котором откровенно притворяются, — именно то, против чего боролись пионеры реализма XIX в.; они проповедовали идею театра, показывающего «правду». Они рассуждали примерно так: одно дело, когда актер играет в «как будто» — это его *ремесло* — и выполняет свою работу серьезно и успешно; другое дело — требовать того же *от зрителя*: это *не* его профессия.

Актер-реалист стремился создать сценическую среду только для персонажа, и притом такую среду, в которой актер видел бы реальную действительность, а зритель в той или иной степени отождествлял себя с ним (я позволю себе заметить, что подобное отождествление никогда не может быть абсолютным). Это было особенно важно в условиях развития критического реализма Ибсена и его последователей вне зависимости от того, сознавали ли они, что их творческий метод являлся скорее реализмом мысли (или так называемой идеи), чем реализмом деталей. Только при полном разграничении сцены и зрительного зала можно сохранить иллюзию определенной среды. Только физически изолированный от сцены зритель, являющийся сторонним наблюдателем, может воспринять иллюзию того, что сцена — это подлинная среда актера. И только актер, способный не замечать присутствия зрителя, может трактовать сцену как реальную действительность, а не как сценическую площадку, на которой он играет для зрителя. Естественно, что последовательные реалисты считали безусловно необходимым твердо соблюдать условность «четвертой стены». Без стены, как бы отделяющей актера от зрительного зала, театр не может быть до конца иллюзионистским или, что еще более важно, реалистичным в смысле создания иллюзии определенного, реального, а не театрализованного места действия.

Насколько мне известно, пионеры реалистического направления никогда не ставили вышеизложенное под сомнение, хотя из этого не вытекает, что все они

отчетливо понимали принцип «четвертой стены» и что даже тем, кто это понимал, было ясно все, что связано с этой условностью. Чем больше работаешь в театре или размышляешь о театральном творчестве, тем больше убеждаешься, что решающим фактором здесь является воздействие сценической среды на игру актера.

Можно изложить эту проблему в виде вопросов и ответов.

Нуждается ли актер для хорошего исполнения им своей роли в тщательно воссозданной окружающей обстановке?

Опыт работы в театре подсказывает нам отрицательный ответ. Хороший актер способен мысленно представить себе любую обстановку, в которой действует по пьесе его герой. Практически он достигает этого еще в процессе репетиций, идущих без декораций. Так же как ему не нужны ни чашка с блюдцем, ни кипяток, когда по ходу действия он должен пить на сцене чай, ему не нужна и точно воспроизведенная обстановка гостиной, чтобы вести себя как в гостях.

Почему же в таком случае точное воссоздание обстановки считается необходимым условием убедительности игры актера?

Если бы актер или актриса обладали гениальностью Гаррика или Дузе, то, пожалуй, в этом не было бы никакой необходимости. Но Гаррик и Дузе — явление редкое. Рядом с ними играли и другие, менее талантливые актеры.

Здесь возникает тот же вопрос, какой ставил в 1770 г.^{xi} Дидро в своем «Парадоксе об актере»: должен ли актер переживать свою роль и насколько искренним должны быть эти переживания в процессе игры?

По общему мнению, великий Гаррик не растворялся целиком в исполняемой им роли: в перерывах между своими выходами на сцену он был не прочь пошутить с актерами за кулисами. Значит ли это, что Гаррик не отождествлял себя с персонажем, которого изображал, и что он не будет вновь отождествлять себя с ним через несколько минут? Совсем не значит, говорит нам Ли Страсберг, пожалуй, самый талантливый театральный педагог современной Америки. Гаррик, как писал Страсберг, «работал без напряжения и принуждения и обладал той мышечной свободой, которую Станиславский считает совершенно необходимой для актера. Он обладал исключительной способностью сосредоточиваться, когда это требовалось, и мог без напряжения, по желанию входить в роль и выходить из нее»²⁹.

Сто лет спустя после Гаррика Констан Коклен, первый исполнитель роли Сирано на сцене, утверждал в своей работе «Искусство актера»³⁰, что актер «должен владеть собой даже при исполнении самых страстных и бурных сцен... одним словом, оставаться спокойным, чтобы тем сильнее волновать других...» Когда однажды во время спектакля «Сирано де Бержерак» Коклена спросили, о чем он думает, последовал откровенный ответ: «Часто я думаю о постороннем».

О том же говорил и Дж. Т. Грейн, основатель «Независимого театра»,

²⁹ «Theatre Arts», May 1950, pp. 39 – 42.

³⁰ Constant Coquelin, L'Art et le comédien Paris, 1886.

маленького форпоста реализма в Лондоне, считавший, что «чрезмерная искренность» исполнения может лишь испортить трактовку образа. Приведем его воспоминания о весьма выдающемся фламандском актере Викторе Дризенсе:

«Он был одним из тех, кто умел вызывать у зрителей слезы; его голос доходил до сердца, он обладал могучей индивидуальностью... Но он редко хорошо знал текст своих ролей. Суфлеру эта особенность актера была известна, и он из своей будки внимательно следил за его речью, всегда успевая подать нужную реплику... И вот как-то во время исполнения потрясающей сцены из пьесы Виктора Гюго “Звонарь собора Парижской богородицы” суфлер не уловил вопрошающего взгляда актера. И представьте себе, Дризене в самый драматический момент, вместо того чтобы выдержать паузу и промолчать, яростно бросил суфлеру: “Где слова?” Затем, поймав реплику, он стал продолжать и... покорила зрительный зал. После спектакля он объяснил, что несколько не волновался, ему хотелось лишь расправиться с суфлером»³¹.

Однако ни слова Коклена «Часто я думаю о постороннем», ни вспышка Дризенса не свидетельствуют о том, что актер может играть на сцене, не отождествляя себя с персонажем, роль которого он исполняет. Коклен умел входить в заученную роль и выходить из нее с легкостью, недоступной менее уверенному в себе актеру. Также быстрее любого рядового исполнителя (как показывает случай с суфлером) входил в свою роль и Дризенс.

Реалистическая декорация, являющаяся скорее отражением действительности, чем натуралистически точной ее копией, во многом содействует созданию определенной сценической среды, которая объективно направляет действия актеров и способствует их естественности. Вместе с тем — и это самое главное, — когда сценическая площадка превращается для актера в окружающую его героя реальную среду (или когда актер уже в процессе репетиций верит в это), эта среда служит актеру как бы психологическим фоном, помогающим созданию правильного актерского самочувствия. Начиная с 1887 г. это положение стало одним из догматов веры театральных режиссеров, являющихся последователями Антуана.

Если бы дать им волю, то некоторые «усердные» реалисты превратили бы «в среду» даже закулисную часть сцены. Как рассказывают, талантливый режиссер Бенно Шнайдер^{xii}, репетируя постановку декадентской драмы «Только милостью божьей» в «Тिएтер гильд»^{xiii}, заставил одного из актеров гонять за кулисами воображаемого голубя. Этот актер исполнял роль туберкулезного юноши, который большую часть своего времени проводит на крыше дома, гоня голубей.

Конечно, это вызывалось отнюдь не страстным увлечением Шнайдера реализмом, точно копирующим или «воссоздающим» действительность, поскольку в бытность свою режиссером прославленной актерской группы «Артеф» (в тридцатых годах) он показал зрителям Нью-Йорка ряд весьма смело стилизованных спектаклей; просто, по мнению Шнайдера, актер лучше

³¹ J. T. Grein, *The New World of the Theatre*, London 1924, pp. 150 – 151.

почувствует реальность сценической среды, если ему будет создана такая же реальная обстановка и за сценой. В данном случае жизнь за кулисами «на крыше» помогала актеру, игравшему роль юноши, сильнее почувствовать реальность окружающей его обстановки — трущобу под крышей.

Семья юноши живет под гнетом материальных трудностей и сложных личных взаимоотношений, которые доводят его родных до полного отчаяния и толкают на преступление его младшего брата. Единственное прибежище для больного юноши, неспособного помочь семье в ее бедственном положении, — это крыша и увлечение голубями. И вот — перед своим выходом на сцену в одном из эпизодов пьесы — этот персонаж проводит, по мысли Шнайдера, несколько часов, созерцая небо и следя за полетом птиц. Шнайдер считал важным, чтобы жизнь персонажа за кулисами была для актера подлинной сценической реальностью.

Не боясь зайти слишком далеко, можно сказать, что сценической средой актера в этом, как и в ряде других случаев является именно действие или нечто равнозначное действию; следовательно, все поступки персонажа независимо от времени и места их совершения должны способствовать созданию реальной обстановки на сцене. Только недостаточным проникновением актера в свою роль, предполагающую действие в какой-то определенной окружающей среде, можно объяснить порой несовершенство актерского исполнения.

Обсуждая исполнение отдельных сцен со студентами актерской школы, я всегда считаю нужным спрашивать их, откуда пришли их персонажи и чем они были заняты перед тем, как выйти на сцену и произнести нужные слова. Ведь жизнь персонажей, которых они изображают, находит только частичное выражение в словах написанной для них роли. Ответ на вопрос — а как они жили и что делали во время пауз — можно лишь в самых общих чертах почерпнуть из авторского текста пьесы. А между тем студенты должны ясно представлять себе, как эти персонажи жили, что делали и чувствовали, при каких обстоятельствах и какие испытывали они затруднения перед тем, как появиться на сцене.

Нужно сказать, что реализм часто кажется нам легко достижимым, пока мы не касаемся работы актера. Элементарный и, пожалуй, несколько наивный пример приводит Сеймур Пек в статье, посвященной игре актера Артура Кеннеди в пьесе Артура Миллера «Тяжкое испытание». Артуру Кеннеди, еще незадолго перед этим исполнявшему юношеские роли в пьесах «Все мои сыновья» и «Смерть коммивояжера», пришлось сыграть в «Тяжком испытании» роль пуританина-фермера зрелого возраста. Режиссер этой постановки Джек Харрис предложил Кеннеди перекрасить светлые волосы в темно-каштановые. В статье приводятся и мотивы сделанного Харрисом предложения: «Я искал способ заставить его [Кеннеди] почувствовать себя иным, чем раньше. Окрашенные волосы меняют ощущения человека. Возьмите какую-нибудь женщину с волосами мышиного цвета и перекрасьте ее в блондинку. С ней может произойти перемена; возможно, она начнет вести себя как блондинка,

обретет некоторую долю свойственного блондинкам кокетства»³².

Однако актер способен и сам создать иллюзию окружающей среды у зрителя. В театре «Глобус» ощущение места действия в какой-то мере создавалось уровнем площадки, на которой оно разыгрывалось. Усиливали эту иллюзию предметы реквизита — сиденья, троны, геральдические знамена, драпировки. Но по-настоящему убедительно передавал ощущение среды только сам актер — тем, как он входил во взаимосвязь со сценическим пространством, предметами реквизита, с другими актерами и зрителем³³.

То же можно наблюдать в наши дни и в театрах с ареной, особенно в тех театрах, где арена совершенно круглая и где актер играет прямо на полу, ни чем не отделенном от зрителей: сценой здесь условно считается пространство, ограниченное первым рядом мест для зрителей. Таким образом, теоретически театр с круглой ареной не может создавать ощущения сценической среды. Это ощущение может быть достигнуто лишь при том условии, если актеры, действующие на определенном участке пола, не отделенном от зрителя, будут вести себя так, как если бы они играли на строго ограниченной и огражденной площадке. Физическую ограду здесь образуют зрители, актер же создает чисто психологическую стену, когда ведет себя так, будто пространство, окружающее сценическую площадку, является непрозрачным, и когда не замечает зрителя. То обстоятельство, что мебель для такой сцены обычно делается значительно ниже обычной, чтобы не мешать зрителю видеть происходящее, не имеет никакого значения; публика приходит в театр не за тем, чтобы измерять высоту столов, стульев и кушеток.

В театре с ареной созданию иллюзии среды может мешать то, что зрителям, сидящим в одном секторе зала, виден его противоположный сектор. Поэтому в театре Фордхэмского университета (кажется, в 1950 г.) устанавливали вокруг арены маскировочную сетку; при соответствующем освещении она позволяла зрителям следить за действием пьесы и в то же время делала невидимыми для них зрителей, сидящих по другую сторону арены. Однако обычно сила иллюзии, если актер не нарушает ее своим поведением, настолько велика, что большинство театров с круглой ареной не вводили в свою практику маскировочных сеток. Можно быть вполне уверенным в том, что полная иллюзия окружающей среды будет создана непосредственно актерской трактовкой места действия в сочетании с готовностью зрителя к ее восприятию. И хотя драматургия, подразумевающая наличие «четвертой стены», продолжала преобладать в период популярности театров с ареной, все же пьесы, идущие в них, прекрасно обходились без декораций с воображаемой «четвертой стеной».

³² Seymour Peck, *Growth and Growing Pains of an Actor*, New York, «Times Magazine», February 15, 1953, p. 34.

³³ Пьесы Шекспира предоставляют актеру возможность использовать самые разнообразные приемы, начиная от простого упоминания им места действия и кончая сложными и сугубо драматическими средствами, как в первом действии «Гамлета» или во втором действии «Макбета».

Что касается нереалистической драматургии, как, например, драм Шекспира, то я не замечал, чтобы они больше подходили для театра с ареной (хотя теоретически это так), чем для театра со «сценой-картиной». Возможно, это объясняется тем, что в современных спектаклях актерское исполнение обычно ориентируется на условность «четвертой стены» независимо от архитектуры сцены.

И наконец, нужно отметить, что хотя в последней четверти XIX в. обстановка сцены стала до мелочей реалистичной, однако это мало чему помогало, так как в больших театрах мелкие детали оформления все равно не были видны зрителям, сидящим на балконе или в последних рядах партера. Реалистическая разработка деталей была обречена — ее затмил изобразительный натурализм кинофильмов. Особенно стало это очевидным в 1915 г. после выпуска кинофильма Д. У. Гриффита «Рождение нации» (этот фильм за несколько лет принес восемнадцать миллионов долларов дохода).

В течение последних полутора столетий зрелищное искусство неуклонно стремилось к иллюзионизму³⁴. Но только после 1860 г. постановки Тома Робертсона, герцога Сакс-Мейнингенского, Антуана и других придали театру реалистическое направление. Однако в 1915 г. стало ясно, что театр не может конкурировать с экраном в передаче всего многообразия реальной жизни, притом не только чисто внешних ее проявлений, но и различных эмоций. «Любая серия планов, занимавших от четырех до пятнадцати секунд, образно раскрывала настроение, страсть или эмоцию», — писал критик газеты «Нью-Йорк Таймс» Генри Мак-Магон в рецензии на фильм «Рождение нации», содержащий весьма большое количество планов. Естественно, что театр не мог менять декорации через каждые «четыре или пятнадцать секунд» и по-прежнему оставался театром³⁵. Зрители, которые ждали от театра иллюстративности кино, перестали посещать так называемые драматические театры еще до того, как высокая стоимость постановок на Бродвее и соответствующие цены на билеты стали решающим фактором экономики зрелищных предприятий.

В начале XX в. стало окончательно ясно, что реализм сценической среды не может более оставаться чисто иллюстративным, тем более что в кинематографии в это время появился свой Беласко^{xiv} в лице Сесилия Б. де Милля, снятые пейзажи которого затмили театральные декорации. Ценность современного драматического реализма заключается не в его иллюстративности, а в убедительности изображения жизни. То же можно сказать и относительно сценической среды, в создании которой значение имеет

³⁴ Именно так обстояло дело с тех пор, как Гаррик в 1771 г. пригласил в Друри-Лейнский театр эльзасского художника П. Ж. Лотербурга, который модернизировал традиционную практику оформления сцены XVIII в. с помощью чисто натуралистических приемов, хотя предметов обихода он почти не использовал.

³⁵ A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen*, «Harvard University Press», 1949, pp. 223 – 225.

не точность копирования деталей, а раскрытие *типических* черт действительности.

Что касается кино, то иллюстративность здесь может служить как во вред реалистичности картины, так и на пользу. Характерно, что иллюстративность произведений пропагандистского массового искусства (например, фильмов 1915 г. и современного телевидения) была скорее натуралистически-романтической, чем реалистической. Задача подлинно реалистического направления в театре заключалась не в том, чтобы *уводить зрителя от действительности*, а в том, чтобы помочь зрителю правильно ощутить ее.

Сценическая среда, решенная иллюзионистски, служит одновременно и зрителю и актеру. Зрительные впечатления позволяют рядовому посетителю театра более или менее непосредственно ощутить взаимосвязь, существующую между человеком и окружающей его средой. Но несомненно, что создание *иллюзии* среды, впервые достигнутое в практике европейского театра в эпоху Возрождения, имело меньшее значение, чем самое ощущение *воздействия этой среды*. Различие между «Привидениями» Ибсена и «Фаустом» Гете заключается не в планировке сцены, а в том, что в «Привидениях» окружающая среда трактуется как судьба. История фру Альвинг мыслима только в условиях, определяемых прежде всего средой, то есть в конкретных социальных условиях.

Именно в этом и заключается *смысл пьесы*; и если понимание этого обстоятельства не удастся отразить в спектакле, то может оказаться под угрозой и убедительность авторского тезиса.

Современное понимание окружающей среды динамично; в нем нашла свое отражение существующая точка зрения на кинетическую взаимосвязь между отдельной личностью и обществом. Поэтому нельзя ограничивать эту идею и ставить ее в зависимость только от реалистической техники, тем более что среда стала фактором и современной нереалистической драмы. Сценическая среда может обладать такой драматической реальностью, которая, воздействуя непосредственно, одновременно вызывает ассоциации даже в таких пьесах, как «Уходящие в море» и «Удалой молодец — гордость Запада», предназначенных Сингом для читателей, относящихся резко отрицательно к драматургии реалистической школы.

Окружающая среда является динамическим фактором и многих экспрессионистских произведений: «С утра до полуночи» Кайзера, «Человек и масса» Толлера, «Нищий всадник» Джорджа С. Кауфмана и Марка Коннелли. Ей придается первостепенное значение и в эпическом театре Эрвина Пискатора и Бертольда Брехта (оба они были последовательными противниками натурализма), где она является важным фактором драматического действия и темой пьесы.

ШОУ И РЕАЛИЗМ

Прежде всего я должен сказать, что я лично отношу Шоу к числу наиболее выдающихся представителей реалистического театра. Правда, к нему не так

легко приклеить этот ярлык, как к Голсуорси, поскольку нельзя отрицать наличия в его творениях известной экстравагантности, фантастики и показного блеска. Однако как критик Шоу принадлежит именно к реалистической школе, о чем говорит его выступление в роли защитника Ибсена в Англии. Как драматург и критик одновременно Шоу также принадлежит к реализму, поскольку он разделяет реалистический взгляд на задачи театра: театр в основном должен быть местом изучения реальных фактов и проблем, а не местом служения «красоте» и преклонения перед «универсальными истинами». То обстоятельство, что Шоу использует прием дискуссии и в основном следует условности «четвертой стены» (даже в длинных монологах пьесы «Сельское сватовство», в эпизоде Дон-Жуана из пьесы «Человек и сверхчеловек», в сцене в палатке из «Святой Иоанны»), тоже дает основание считать его реалистом.

Подробные и часто всеобъемлющие характеристики, которые Шоу дает своим героям, также отличают его пьесы от драматургии сторонников антинатурализма. Как заметил Эрик Бентли, о Шоу можно сказать то же, что Шоу сказал о Диккенсе: он сочетал «точные, как отражение в зеркале, характеристики образов с крайне экстравагантным, юмористическим стилем и гротескными ситуациями».

Шоу не удовлетворял обычный английский реализм так называемого «салонного» типа, если он не мог обогатить этот реализм своим интеллектом, как это сделано в «Кандиде». За очень короткий срок он прекрасно овладел методом воспитания зрителя в развлекательной форме. Именно ради этого Шоу предавался необузданной риторике, прибегал к волнующей и впечатляющей декламации, которой научился от представителей старшего поколения — Ристори, Сальвини и Бэрри Сэлливана, и, не колеблясь, использовал фантастику, например в четвертом действии пьесы «Человек и сверхчеловек» и в эпилоге «Святой Иоанны», не говоря уже о насквозь фантастической пьесе «Назад к Мафусаилу».

Форма умозрительной драмы, наиболее отчетливо выраженная в драматургии Шоу, отражает сущность гегелианской философии, получившей как в идеалистическом, так и в материалистическом аспекте широчайшее распространение и влияние в Европе. Влияние философии Гегеля на драму, пожалуй, лучше других — до появления Ибсена и Шоу — проследил истый гегельянец, поэт и драматург Фридрих Геббель. В странах, говорящих по-английски, его больше всего помнят по мещанской трагедии «Мария Магдалина» (1844). «Драма, — писал Геббель в своем дневнике, — должна не рассказывать новые истории, а показывать новые взаимоотношения». Далее он говорил, что если современная драма когда-либо разовьется, то она превзойдет даже драматургию Шекспира. Отличительная черта современной драмы заключается в том, что «конфликт пьесы — драматическое столкновение — *не должен замыкаться в среде действующих лиц, его следует распространить и на самую идею пьесы*». В ней должны обсуждаться не только «отношения людей к понятиям морали», но и «ценность самих понятий». Вряд ли кому удалось лучше определить характер драматургии, архитипичной для Шоу. Конечно, лучшие пьесы Шоу не сводятся только к дискуссии, да и сам Шоу,

когда писал свое исследование «Квинтэссенция ибсенизма» (опубликовано в 1891 г. и впоследствии дополнено им для издания 1913 г.), несомненно, понимал, что в пьесах Ибсена тоже есть нечто большее, чем дискуссия.

Несомненно одно: Шоу вполне согласился бы с утверждением Матисса, что в искусстве «точность не есть правда», как и со словами Пикассо, что «искусство — ложь, но эта ложь учит нас постигать истину», и не считал бы, что он становится поэтому в меньшей степени реалистом. Проблему противопоставления интеллектуального содержания полному правдоподобию можно найти и у Ибсена, который, создавая пьесы «настроений» или используя некоторую символику в «Строителе Сольнесе» и «Йуне Габриеле Боркмане», не считал себя менее приверженным к реализму, чем когда писал «Кукольный дом» и «Привидения». Также и мы не склонны делать ошибочного вывода, допуская, что Ибсен, ограничив свободное развитие действия, якобы перестал быть реалистом в какой-либо из этих пьес.

То, как Ибсен *организует* события, еще ярче свидетельствует о его приверженности к критическому реализму. Такие события в «Привидениях», как пожар в приюте, построенном в память Альвинга, и болезнь сына, о которой узнает фру Альвинг, вполне согласуются с признанием того, что возвращение фру Альвинг к мужу ради соблюдения условностей было с ее стороны роковой ошибкой. Артур Миллер в лекции, прочитанной в Гарвардском университете в 1953 г., характеризовал Ибсена как драматурга, который умел выявлять «скрытую связь событий с традициями, поведением и привычками людей и установившимися взглядами своего времени, что сообщало его пьесам внутреннюю *напряженность*, конфликт». Призыв Геббеля к изображению «отношений» был энергично подхвачен Ибсеном. Реализм Ибсена характерен именно способностью создавать драматические ассоциации и диссоциации, которые игнорировались большинством драматургов. Миллер, выступавший от лица младшего поколения писателей, говорил, что хотя сюжеты Ибсена и не вызывают доверия, однако ему самому произведения Ибсена представляются весьма значительными именно по своей «беспощадности, железной логике и отточенности внешней формы».

НАТУРАЛИЗМ

Натурализму можно дать и широкое и узкое определение. На предыдущих страницах этой книги я применял этот несколько неясный термин так, как будто он в основном соответствует «реализму». Именно так обстоит дело на Европейском континенте: европейцы сказали бы «натурализм» там, где мы употребляем термин «реализм».

В более узком смысле слова натурализм — это крайний вид реализма, возведенный в догму. В теорию драмы его привнес в 1873 г. Эмиль Золя в своем широко известном (но, пожалуй, переоцененном) предисловии к неудачной пьесе «Тереза Ракен» (сделанной им по одноименному роману). Золя сформулировал свое кредо, созвучное характерному для XIX в. преклонению перед точными науками, считавшимися ключом ко всякой истине. Особое

отражение в его высказываниях нашли научные успехи в физиологии, достигнутые Клодом Бернаром^{xv} (1813 – 1878) — пионером экспериментальной медицины. Исследования Бернара, опубликованные во «Введении к изучению экспериментальной медицины»³⁶, произвели огромное впечатление на Золя.

В своей программе театра Золя предлагал драматургам сосредоточить все свое внимание на данных объективного характера и принять гипотезу, что человек — это прежде всего животное, эмоции которого могут подвергаться лабораторным исследованиям, подобным, по выражению Тэна, анализам на «сахар и кислотность». Такие строго натуралистические воззрения можно охарактеризовать как механистические, физиологические и детерминистские. Согласно им, на человека следует смотреть как на продукт, игрушку, жертву непреодолимого влияния наследственности, инстинкта и среды, ибо человек является подлинным продуктом природы, подверженным естественным процессам. Поскольку же натуралисты считали вопросы морали лишь проявлением физиологических и психологических «законов» и подчиняли мораль законам природы, они относились к викторианскому морализированию более враждебно, чем Ибсен и Шоу, которые твердо верили в силу нравственных побуждений³⁷.

Строгое соблюдение этих принципов в драматургии привело к подчеркнутому изображению окружающей среды и к более или менее животноподобному (то есть инстинктивному) поведению актера на сцене. После 1880 г. в некоторых передовых театрах стали широко показывать картины вырождения, болезней и половой распущенности (как всегда, театр отставал во времени: в европейской художественной литературе натурализм утвердился на двадцать лет раньше). Среди произведений драматургии, в которых нашли свое отражение принципы натурализма, можно назвать пьесы «Перед восходом солнца» (1889), «Бобровая шуба» (1893) и «Роза Бернд» (1903) Гергарта Гауптмана, «Танец смерти» (1901) Стриндберга и «Хоровод» (1897) Шницлера; последняя более известна у нас под названием поставленного по ней французского фильма «Колесо». Натурализм стал «подлинной сенсацией», и его развитие сопровождалось конфликтами с цензурой.

Натурализм требовал от актера предельной естественности речи, внешнего облика и движений. Это побуждало актера по ходу действия иногда даже становиться спиной к зрителю, что сообщало порталу сцены характер «четвертой стены». Кроме того, поборники натурализма требовали абсолютной «естественности» драматургии еще строже, чем Ибсен; они осуждали сюжетные хитросплетения и поощряли использование диалекта. Натуралисты ратовали за диалект не потому, что он придавал речи поэтическую образность;

³⁶ Claude Bernard. An Introduction to the Study of Experimental Medicine. 1865.

³⁷ Натуралисты стали бы еще более враждебно относиться к викторианству, если бы они были достаточно последовательными и если бы пользовались общественным вниманием, а также если бы натурализм оказался более долговечным.

они добивались «граммофонного» реализма речи в дополнение к «фотографическому» реализму декораций. Как следствие — диалект в пьесах Гауптмана или Голсуорси нередко резал слух.

В 1873 г. увлечение натурализмом сделало Золя донкихотствующим поборником «натуральности». Он, по-видимому, склонялся к тому, чтобы лишить пьесу ее драматического построения, хотя его «Терезу Ракен» — с убийством и возмездием — отнюдь нельзя отнести к числу ненадуманных пьес. Золя сделал следующее несколько претенциозное заявление: «Мне не нравится само слово *искусство*: в нем заключаются всевозможные идеи о необходимости какой-то организации... Создавать искусство — не значит ли это ошибочно брать нечто существующее вне человека и вне природы?» Не будем отрицать, что Золя действительно способствовал освобождению сцены от романтизма «героической драмы» с ее «атрибутами» вроде рыцарских доспехов, потайных дверей, отравленного вина и пр., которым суждено было в конце концов найти пристанище на голливудском конвейере фильмов на исторические темы с любовным сюжетом. Но в то же время Золя восставал и против принципа «компактности» драматургии, требующего большой насыщенности и организованности сюжета. Естественное возмущение, которое последовательный натурализм вызывал всегда у истинного художника, излилось, или, вернее, прогремело, в «Сумерках богов» Ницше; он осудил результаты творчества без отбора — «беспорядочные мазки, в лучшем случае мозаика» — и в противовес этому утверждал, что «природа — не образец... Пресмыкание перед мелкими, обыденными фактами недостойно истинного художника». Однако призыв Золя к «неорганизованной» драме получил лишь ограниченную поддержку. Реалистические пьесы Ибсена, Стриндберга и Шоу вообще не были «неорганизованными», а пьесы Чехова только казались такими. Реалисты давали свое толкование фактам социальной действительности, тогда как «научная» программа натурализма Золя требовала полной объективности и клинического беспристрастия.

И все же, несмотря на все потуги натуралистов, натурализм не внес особых изменений в драматическую форму — таких изменений, которых не знал бы реализм в творческой практике драматургов-новаторов. Если натуралистический театр и поощрял использование диалектов на сцене, то это же характерно и для националистических поэтических направлений в Ирландии.

Требуя, чтобы драма состояла из сцен, представляющих собой «куски жизни», Золя и его последователи отвергали сюжетность и надуманность; но их отвергали и такие приверженцы реализма, как Ибсен и Шоу, которые выступали против драмы с занимательной интригой, хотя они и не принимали программы натурализма.

В пользу естественности, возведенной (в несколько искаженном виде) последователями Золя в догму натуралистической веры, можно в лучшем случае сказать следующее: с одной стороны, она требовала отказа от легких и банальных средств привлечения интереса зрителей, а с другой — отражала, пожалуй, один из самых старых идеалов искусства — мечту Горация об

искусстве, умеющем скрывать искусство. Пожалуй, лучше всех выразил эту мысль Рендолл Джаррелл^{xvi} в своей работе, посвященной поэтическому творчеству Роберта Фроста, в которой он упоминает и о Томасе Харди. Он писал об «огромной силе... того, что занесено на бумагу и чему предоставлено право говорить самому за себя»³⁸. Но, так же как это бывает со всякими теориями искусства, претворение теории натурализма в практику давало чаще плохие, чем хорошие произведения.

В моей книге термин «натурализм» не имеет особого, отличного от слова «реализм» смысла. Я хочу отметить только два момента, имеющих исторически важное значение. С одной стороны, натуралисты во главе с Золя были в своем большинстве способными публицистами; они весьма успешно защищали реализм в драматургии и способствовали широкому распространению этого направления. Они горячо поддерживали пьесы Ибсена, Стриндберга и Толстого и первыми сплотили свои ряды для защиты исторического «Свободного театра», руководимого Антуаном, хотя он и не являлся слепым приверженцем натурализма. Однако, с другой стороны, доктринеры натурализма отталкивали от себя зрителя непристойной грубостью своих собственных пьес и безвкусицей театральных постановок. На закате XIX в. именно натурализм явился в основном причиной антиреалистической реакции, нашедшей свое выражение в символистских пьесах Метерлинка и в пламенно романтических произведениях Ростана. При этом воззрения детерминистов и их увлечение откровенным изображением животных инстинктов человека были настолько тесно связаны с социальными конфликтами и войнами XX в., что это способствовало развитию антиреалистических взглядов. Надо полагать, что натурализм, предоставив разуму столь ничтожно малую роль в жизни человека, подготовил почву для крайних проявлений экспрессионизма и сюрреализма.

ПОЭЗИЯ И СТИХОТВОРНЫЙ РЕАЛИЗМ

В итоге размышлений о драматургии приходишь к выводу, что резкое разграничение поэзии и прозы было, по-видимому, мало обоснованным в период формирования современного реализма и еще менее оправданно в наши дни. Так, например, Ибсен, после того как им были написаны «Бранд» и «Пер Гюнт» — две величайшие драмы в стихах из всех созданных после смерти Расина (они были закончены соответственно в 1866 и 1867 гг.) — намеренно отказался от стихотворного диалога и перешел к прозе. Однако до 1881 г. (когда «отец современной драмы» написал «Привидения») ему не удалось создать ни одного столь же равноценного по глубине авторской мысли и силе критического реализма произведения в прозе.

Ибсен полагал, что реалистическую драму следует писать только прозой, и прочие пионеры этого направления были вполне с ним согласны. Однако эту теорию Ибсена опровергала его же собственная практика. Он достигал высот театрального реализма «театрализованными» приемами и одинаково поэтично

³⁸ Randall Jarrell, *Poetry and the Age*, 1955, p. 28.

писал как прозой, так и стихом. К стихам он вернулся в своей последней пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (недостатком ее является слабая техника драматургии, а отнюдь не стихотворная форма). До этой пьесы Ибсен написал десять пьес в прозе, из которых, пожалуй, только о «Кукольном доме» можно сказать, что она утратила бы свою реалистичность, если бы была написана стихами. Однако мы не можем уверенно утверждать это, если вспомним, как великолепно передана стихом светская беседа в первом акте пьесы Т. С. Элиота «Вечеринка с коктейлями». Стихотворная форма вполне соответствовала бы и драматическому напряжению «Привидений» и «Хедды Габлер» и насыщенным символическим конфликтам пьес «Враг народа», «Дикая утка», «Росмерсхольм», «Строитель Сольнес», «Маленький Эйольф» и «Йун Габриель Боргман». Можно было бы в значительной мере избежать рыхлости драматических экспозиций в этих пьесах, тщательно отшлифовав диалог и подчинив его единому стихотворному ритму.

Век, к которому относится творчество Ибсена и его последователей, был в основном веком прозы — журналистики и эпического романа. Что же касается драматургии, то для нее романтическая поэзия XIX в. была слишком цветиста; драма была скорее описательной и созерцательной, чем «драматичной». Столь же непригодной для драмы оказалась и неоромантическая поэзия последних лет прошлого века, в основном эскапистская (то есть далекая от жизни). Это была либо псевдосредневековая поэзия и поэтому гораздо больше подходящая для изображения восторженных девиц в стиле Росетти, чем неприкрашенных женских образов типа Норы или Хедды Габлер, либо поэзия «символистская», носившая сугубо субъективный характер. Здесь следует учесть еще и тот факт, что большинство авторов современных пьес пришло в драматургию из таких областей деятельности, как художественная литература, журналистика, юриспруденция, социология или даже наука, выразительным средством которых является проза. Чехов даже называл литературу своей наложницей, а медицину — законной женой. Но, если мы и не придадим особого значения этому заявлению Чехова, все же бесспорным остается то, что этот мастер короткого рассказа пришел в театр прозаиком, так же как Гоголь, Тургенев, Толстой, Горький, Шоу, Голсуорси, Моэм, Мольер, Пиранделло, Сароян и многие другие драматурги. Возможно также, что желание писать стихотворную драму почти исчезло у драматургов и в результате все растущей популярности поэтической прозы; она родилась в творчестве таких романтиков, как Новалис, По и де Куинси, в произведениях которых грани между стихами и прозой были почти стерты. Зачем было писать пьесы стихами, когда драматурги могли использовать для нее ритмическую прозу, столь впечатляющую, образную и полную настроения, как у Синга, О'Кейси и Чехова! Превосходный поэт Гарсиа Лорка перешел от своих стихотворных трагедий «Йерма» и «Кровавая свадьба» к прозе, которой и была написана его последняя пьеса «Дом Бернарды Альбы». Даже Элиот, несмотря на то что впоследствии он окончательно отдал предпочтение стиху, не мог не выразить своего восхищения перед поразительной силой прозаической драмы: «Есть великие драматурги-прозаики, как Ибсен и Чехов, которые иногда достигают таких высот, на

которые, мне казалось, не способна подняться проза...» И Элиот делал вывод, что «ни одна пьеса не должна писаться стихами, если *драматургически* ей соответствует проза»³⁹.

Однако популярность диалога в прозе оказалась ловушкой для рядовых писателей, не способных подняться выше повторения общих мест и не понимавших, что драматическая проза должна намного превосходить уровень обычной разговорной речи. Кроме того, поголовное увлечение драматургов знакомыми образами и жизненными ситуациями лишило драму «привлекательности отвратительного», некогда составлявшей основу готического романа и популярной мелодрамы и оправдывавшей высокопарность и многословие на протяжении трех четвертей века до того, как была написана пьеса «Привидения».

В девяностых годах возникло противоположное течение в виде прозы «чувств и настроений» Метерлинка и блестящих стихов Ростана. Однако развивалась ли драматургия в сторону поэтической прозы, мастерами которой в наше время стали О'Кейси и Жироду, или в направлении стихотворной драмы, приверженцами которой были Клодель, Гофмансталь, Йейтс, Гарсиа Лорка и Элиот, — в любом случае связь ее с реализмом носила изменчивый характер. Так, одни авторы, писавшие поэтической прозой, были склонны не признавать реализма вообще (Метерлинк и Синг), другие отказывались от него ради иных направлений (Стриндберг, Мейсфилд и О'Кейси). Но, помимо этих случаев отступничества, драматурги реалистического направления не отвергали поэтической прозы; она встречается в произведениях наших знаменитых современников Карла Цукмайера, Шарля Вильдрака, Альберта Камюса, Поля Винсента Кэррола, Клиффорда Одетса, Теннесси Уильямса и Артура Миллера. Наряду с этим выразительный фрагмент незаконченной пьесы «Суини-атлет», отдельные куски «Вечеринки с коктейлями» и «Доверенного чиновника» Элиота, так же как «Венера в поле зрения» Фрая (если не считать ее слишком малозначительной для реализма) и некоторые сцены из «Зимнего заката» Андерсона, свидетельствуют о том, что стихи тоже не противоречат реализму драматургии. Яркий и сильный язык естественно гармонирует с ритмической речью.

Однако опасность возрождения напыщенной поэзии, характерной для XIX в., еще не исчезла, что находит свое проявление в некоторых стихотворных пьесах Максвелла Андерсона. Поэтому мы не должны забывать, что большинство произведений величайших поэтов мира — Гомера, Софокла, Данте, Расина — отличались простотой и непосредственностью, хотя в них и соблюдался правильный стихотворный размер. Существует давнишняя «традиция разговорного языка в поэзии», о которой нам напомнил Элиот; исходя из нее, «интонации обыденной речи», несомненно, могут быть использованы и в поэтической драме, «в сюжетах из повседневной жизни»⁴⁰. Пионерам реализма вовсе не нужно было отказываться от стихотворной формы

³⁹ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, London, 1951, p. 12.

⁴⁰ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, 1933.

ради дальнейшего развития своего направления; но только теперь, когда много лет отделяют нас от периода борьбы за реализм, мы осознали всю серьезность этого отказа и поняли, что в нем не было никакой необходимости. Безусловно, не следовало отбрасывать поэзию из-за неуклонного стремления реализма (которое Гюго предугадал в своем предисловии к «Кромвелю») показывать изнанку жизни. Ведь если пионеры реализма не находили красот в жизни, которые они считали достойными изображения в художественных произведениях, то они все же были первыми, кто вместе с Гюго понял, что для поэтической формы вовсе не обязательна возвышенная тема и что последняя тем менее обязательна для стихов. Здесь мы снова обязаны Элиоту за четкую формулировку вопроса, в котором он был наиболее компетентен: «Для поэта особенно важно не изображение красот мира, а умение одинаково хорошо видеть и под личиной красоты и под личиной уродства, умение разглядеть и скуку, и ужас, и торжество»⁴¹.

Не следует думать, что в наше время реалистическая драма безвозвратно утратила стихотворную форму, хотя я знаю только непоставленные стихотворные пьесы американского поэта Этторе Релла^{xvii}, реалистичные от начала до конца, чего нельзя сказать ни о «Вечеринке с коктейлями», ни о «Зимнем закате».

Не может служить препятствием для поэтической формы и то обстоятельство, что драматурги реалистического направления придают особое значение «точной фиксации времени и места действия» и что они вполне оправданно заботятся о создании окружающей среды. Ведь наряду с превосходными стихами, не передающими ощущения определенного времени и места действия, есть и другие, не менее хорошие (Гомера, Чосера, Виллона, Данте, Уордсворта и Фроста), которые, однако, обладают этим свойством. Современные поэты могли бы согласиться с тем, что, используя поэзию, не нужно полностью отказываться и от преимуществ прозы. И наконец, следует признать, что английская литература (пожалуй, к этому идет и французская) не требует особой правильности размера и в пределах гибких границ формы допускает большую свободу.

Можно с достаточным основанием утверждать, что для передачи «интонаций обыденной речи» и изображения повседневной жизни нет никакой надобности прибегать к стиху. Если нас спросят, а насколько пригодна в этом смысле проза, то мы вынуждены будем признать, что она обычно удовлетворяет этому назначению. Я имею в виду здесь «чистую» прозу, а не «полуоформленную» поэзию, какой является поэтическая проза, не всегда обладающая приписываемыми ей достоинствами. В поэтической прозе автор может впасть в многословие и бродить вокруг да около, вместо того чтобы осветить самую сущность темы, ибо эмоциональность и богатое воображение порождают излишества, которых нужно избегать, чтобы произведение искусства создавало впечатление законченности. Но если проза достаточно хорошо служит драматургии, то возникает вопрос: для чего же, собственно,

⁴¹ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, 1933, p. 106.

нужна поэзия? Можно ответить на это, что умение слагать хорошие стихи способствует упорядочению прозы. Так же справедливо это и в отношении поэтической прозы, которая иногда еще больше нуждается в обуздании. Вместе с тем поэзия — «это язык глубокого подтекста, язык наивысшего напряжения. В этом отношении она особенно близка к драме, которая изображает жизнь в ее наивысшем напряжении»⁴². Рифма, как отмечают Элиот и другие, помогает настроить актера и зрителя в унисон с подлинной высокой поэзией, которой должны быть отмечены кульминационные моменты пьесы.

Поэзия, даже когда она похожа на «нарезанную ломтиками» прозу, может придать речи такую драматическую акцентировку, которая заставит глаз и, что значительно важнее, ухо задержаться на словах, нуждающихся в особом подчеркивании. В пьесе «Венера в поле зрения» есть следующие стихотворные строки:

I'd like it,
Father, if Mrs. Dill would have an apple⁴³.

Здесь слово «отец» (Father) подчеркнуто больше, чем если бы эти строки были даны прозой⁴⁴. Критик А. Л. Паттисон указывает, что нужные слова можно выделять также путем свойственных стихосложению ассонансов и аллитераций. Например, в одной из фраз первого акта «Вечеринки с коктейлями» мы обращаем особое внимание на слова «незнакомец» (stranger) и «неожиданность» (the unexpected), произносимые психиатром сэром Харкуртом Рейли:

But let me tell you, that to approach the stranger
Is to invite the unexpected...⁴⁵

Мы останавливаемся на слове «незнакомец» потому, что оно стоит в конце первой строки, а на слове «неожиданность» — благодаря его некоторой аллитерации в английском языке со словом «обращаясь» (approach). Если выделить другие слова, изменится драматический смысл фразы. Я не убежден, что эти две насыщенные смыслом поэтические строчки обладали бы той же впечатляющей силой, ритмом и музыкальностью, если бы пьеса не была написана стихами, пусть даже очень прозаическими.

Можно сделать тот вывод, что для передачи трагического смысла произведения или создания комического эффекта, а также для выражения страсти или подчеркивания сатиры (которую стихи делают более острой)

⁴² A. L. Pattison, Which is the Opposite of Prose? «Drama», Summer 1954, p. 30.

⁴³ Мне было бы приятно,
Отец, если бы миссис Дилл съела яблоко.

⁴⁴ Ibid., p. 31.

⁴⁵ Но позвольте мне заметить, что, обращаясь к незнакомцу,
Вы напрашиваетесь на неожиданность...

реалистическая драматургия могла бы с успехом использовать стихотворную форму. И я не вижу причины, почему бы эта форма не могла быть использована теперь или в любой благоприятный момент в будущем.

II РАЗДЕЛ

Вторичный переход от реализма к экспрессионизму

РЕАЛИЗМ КАК КЛАССИЦИЗМ СОВРЕМЕННОСТИ

Реализм, достигший определенного развития в Европе между 1875 и 1890 гг., вскоре стал классической формой современной драматургии и театра. От него пустили ростки и другие течения, начиная с натурализма и кончая поэтическим реализмом. Затем как реакция против реализма возникли и те драматические стили, которые составили *вторую стадию* развития современного театра — символизм, экспрессионизм и сюрреализм, самые названия которых уже говорят об антиреалистической природе этих стилей. Но, как это часто бывает, когда против чего-то прочно утвердившегося возникает реакция, в них все же сохранились некоторые принципы и элементы реализма. Пытаясь во что бы то ни стало оправдать свои, подчас даже очень причудливые эксперименты, противники реализма утверждали, что именно их стиль драматургии и спектакля отображает реальную действительность.

Более или менее единодушно противники реализма готовы были принять ту концепцию, согласно которой театр должен служить раскрытию «правды». Именно эта концепция и стимулировала в свое время развитие реализма.

Уже в 1890 г. каждому, кто занимался изучением театра, было ясно, что реализм удержит власть над театром Западной Европы и что театр откажется в конце концов от излишеств иллюзионизма и чрезмерного правдоподобия, но в нем обязательно сохранятся и объективное изображение социальной среды и глубокий психологизм.

Нетрудно понять, почему именно стиль Ибсена, а не романтизм, возрожденный Гюго и нашедший затем свое выражение в синтетическом творчестве Вагнера⁴⁶, занял ведущее положение в современном театре и сохранял его в течение многих лет, даже после того, как реалистическая драматургия и сценическое искусство утратили новизну. Не мог ослабеть интерес к изучению жизни и после Ибсена и Золя, в эпоху социальных кризисов и противоречий, когда популярность социологических проблем особенно возросла. Также способствовала успеху пьес, трактующих

⁴⁶ Наиболее совершенные произведения «художественного синтеза» Вагнера — музыкальные драмы «Тристан и Изольда» и «Мейстерзингеры» — были поставлены соответственно в 1865 и 1868 гг., тетралогия «Кольцо Нибелунгов» — в 1869 — 1876 гг.; «Кукольный дом» Ибсена увидел свет в 1879 г., «Привидения» — в 1881 г. Первый театр, последовательно осуществлявший реалистические постановки, — «Свободный театр» Андре Антуана — открылся в 1887 г.; подобный же театр в Германии, «Фрейе Бюне», — в 1889 г.

социальные вопросы, и психологических драм и позитивистская философия, воспринятая во многих странах мира после 1875 г. Но в то время, как реалистический театр нашел прочную опору в современном обществе, новомодный стилизованный театр начиная с девяностых годов прошлого века неизменно возводил свою отчужденность в культ. После 1918 г. антиреалисты, за исключением немногих революционно настроенных экспрессионистов в Центральной Европе и приверженцев эпического реализма, стремились культивировать в искусстве свой собственный, узкий мирок. Правда, нельзя не признать, что экспрессионисты, дадаисты и сюрреалисты в ряде случаев сумели лучше отразить в своем творчестве смятение и распад современного им общества, чем многие другие, более уравновешенные драматурги и деятели театра (так, например, после 1914 г. Кокто^{xviii} лучше выражал состояние общества, чем Голсуорси; Ибсен начиная с 1875 г. — лучше, чем Пинеро), но все же театральный эстетизм не обладал той социальной силой непосредственного воздействия на общество, какую обрел реализм после появления пьесы «Кукольный дом» (1879).

Реалисты *чувствовали себя как дома* в том мире, который они стремились преобразовать. Они были глубоко убеждены в своем совершенном знании человека, общества, жизни; им, как они считали, недоставало лишь того, чего всегда не хватало людям, — упорства в стремлении к раскрытию правды, к установлению разумного социального строя. Именно эта доктрина ясно выражена в творчестве Шоу. Слепые приверженцы натурализма также не сомневались в своей способности проникнуть в любые тайники при помощи имеющегося у них ключика — механистического учения. Ни реалисты, ни натуралисты не чувствовали себя беспомощными. Их не считали беспомощными также ни их друзья, ни враги.

Вокруг ибсенизма разгорелись жестокие бои. Защитники критического реализма боролись так, словно здесь решались важнейшие проблемы просвещения или освобождения человечества; с другой стороны, их викторианские противники отстаивали свои позиции с таким упорством, как будто они сражались с чертом. И те и другие считали себя не просто защитниками ограниченного мирка театральных иллюзий, а защитниками всей цивилизации. Один из самых закоснелых американских консерваторов, критик Уильям Уинтер, в статье, опубликованной в «Уоллет оф Тайм» (1913), обвинил ибсенистов в том, что они «совершенно неправильно понимают назначение театра, считая его удобным средством для выражения социальных воззрений», и что они «разрушают общество». Уинтер считал пьесы Ибсена «неприемлемыми», ибо, «по меткому выражению Уордсворта, они убивают ради того, чтобы анатомировать». «Тот реформатор, который заставляет нас лезть за ним в канализационную трубу только для того, чтобы видеть и вдыхать нечистоты, является бичом общества», — писал Уинтер и приходил к выводу, что у Ибсена было «расстроенное сознание» и он страдал «умственным астигматизмом».

Обычно каждая новая постановка пьесы Ибсена или других крупных писателей и открытие новых театров реалистического направления являлись

важным событием, мимо которого не проходили равнодушно даже правительства и политические партии. Так, постановка «Ткачей» Гауптмана в 1892 г. вызвала настолько сильную реакцию, что со здания «Дейче театр», самого большого театра в Берлине, был снят герб кайзера, а премьера этого спектакля послужила предлогом для политической демонстрации германской социал-демократической партии (эту демонстрацию возглавлял ветеран социализма Август Бебель). Когда в 1902 г. в Московском Художественном театре впервые шла пьеса Горького «На дне», здание театра было оцеплено полицией, чтобы предотвратить возможность революционной вспышки. Детище ирландского национального движения — дублинский «Театр Аббатства», основанный в 1899 г., — был форпостом ирландской интеллигенции в течение всей первой четверти нашего века. Шедшая в нем в 1925 г. реалистическая драма О'Кейси «Плуг и звезды», повествующая о имевшем место в Ирландии восстании, послужила поводом для политической демонстрации.

Цензура всеми силами старалась задавить реалистическое движение. Чтобы добиться в немецком театре премьеры «Кукольного дома», Ибсен вынужден был придать этой пьесе банальную концовку, по которой Нора возвращалась к мужу. В Америке «Кукольный дом» был впервые показан под названием «Тора» в измененной версии, заканчивавшейся традиционным примирением супругов. Подробная рецензия на этот спектакль была помещена в луисвильской газете «Курьер Джорнал» от 8 сентября 1883 г.⁴⁷ Автору рецензии пьеса понравилась, за исключением финальной сцены, о которой он выразился так: «Последнее действие начинается драматически, а заканчивается фальшиво». Но именно эту сцену впоследствии особенно хвалил Шоу, говоря о ней как о наиболее ярко отражающей современность.

Концовка пьесы, переделанная одним из руководителей постановки, в которой гастролировала знаменитая актриса Елена Моджеска^{xix}, излагалась следующим образом:

«Разочаровавшись в нем [Хельмере], она [Нора-Тора] уходит. Затем, вернувшись, уже одетая для улицы, она объявляет мужу о своем намерении оставить его навсегда. Муж тщетно отговаривает ее, умоляет не уходить, даже пытается принудить ее отказаться от принятого решения. В конце концов мысль о детях и религиозные побуждения вновь сближают супругов. Картина семейного счастья — и занавес падает».

Оценка, данная финальной сцене пьесы неизвестным американским рецензентом, говорит о том, что он был достаточно умен, чтобы не поверить в возможность подобного примирения, и слишком викторианец по своим убеждениям, чтобы оправдать уход Норы из дому. «Особенно фальшиво, — пишет он, — звучит именно этот момент. В первоначальной редакции пьесы Тора, уйдя от мужа, доводила ситуацию до логического конца. Я прихожу к заключению, что из всех возможных концовок, пожалуй, наиболее удачной

⁴⁷ Позднее она была перепечатана в книге «The American Theatre as Seen by its Critics», Norton, 1934.

была бы ее смерть».

Вполне естественно, что в театральном мире процесс утверждения реализма породил большие моральные и интеллектуальные противоречия. Битва, разгоревшаяся вокруг него, не была простым соперничеством конкурирующих театральных группировок. Трудно указать такую проблему современности или идею, обусловленную современным мышлением, которая не нашла бы отражения в театре. И если значение театра настолько возросло в глазах публики, что ему удалось вовлечь в свою орбиту мыслящую интеллигенцию, которая поддерживала новаторские театральные группы, то это объясняется именно тем, что театр, себе на радость или на горе, превратился в нечто вроде форума. Пожалуй, никто, даже Шоу, не изложил сущности современного критического реализма лучше, чем Людвиг Льюисон, который в своей книге «Творческая жизнь»⁴⁸ отмечал, что жизнь вызывает порою действия, которые можно объяснить, лишь исходя из «фактов истории, мифологии и философии». Идея, лежащая в основе действия, писал он, иногда может быть «более ужасающей, чем рожденное ею действие». Пьесы, пронизанные подобными идеями (Льюисон называет их «идеи действий»), свидетельствовали о современности такой драматургии в плане внехудожественном. Но эти же пьесы служили и художественным подтверждением ее современности: «По сравнению с теми пьесами, в которых идеи действия подвергаются “судебному разбирательству”, голое действие лишённое идейного содержания, выглядит таким же автоматическим и бессмысленным, как возня зверюшек». Никого не убеждали театральные дельцы, называвшие эти пьесы «болтливymi»; по-настоящему значительными были именно те пьесы, в которых дебатировались «идеи действия» (благодаря чему эти пьесы приобретали внехудожественное и художественное значение), потому что «этими идеями мы живем и с ними умираем»⁴⁹.

Правда, реалистическая драма и тип театральной постановки, в которой соблюдается условность «четвертой стены», не совсем подходят для разработки темы в форме «судебного разбирательства» и для непосредственных обращений к зрителю. Структура такой пьесы излишне строга, стиль театральной постановки чересчур лаконичен. И пьеса и сама постановка благоприятствуют скорее объективному изображению характеров, объективности действия. Впрочем, изобразительный стиль не ослабляет силы авторской мысли, позволяя наглядно (даже в форме «судебного разбирательства») изложить со сцены театра проблемы, волнующие общество. А критический реализм действительно питал склонность к дискуссиям и исследованию спорных вопросов. К числу почти «судебных» по форме и тону пьес можно отнести такие реалистические пьесы (в остальном совершенно разные), как «Правосудие» Голсуорси и

⁴⁸ Ludwig Lewisohn, *The Creative Life*.

⁴⁹ Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama*, 1947, p. 511. Следует отметить, что эти слова в защиту реализма были написаны в 1924 г., в момент широчайшего разгула антиреалистического направления искусства в Европе и непрекращающейся борьбы бродвейских театров против «болтливых» пьес.

«Тупик» Сиднея Кингсли, «Майор Барбара» Шоу и «Все мои сыновья» Миллера, «Хищники» Анри Бэка и «Лисички» Лиллиан Хелман. Действие пьесы «Все мои сыновья», в которой вскрывается жалкая «наплевательская» философия ее героя-преступника, так же «крепко завязано», как и петля вокруг шеи последнего. Его историю можно назвать «судебным разбирательством проявлений антиобщественного индивидуализма». Также и прочие из названных пьес (наряду со многими другими, написанными после «Кукольного дома» и «Приведений») упорно идут к своей цели — показать жизненную ситуацию, раскрыть взгляды, настроения и традиции современного общества. Даже такая непретенциозная пьеса, как «Вишневый сад», есть не что иное, как неприкрашенная изобличающая картина одного из явлений социальной жизни. Пьеса «Смерть коммивояжера» — еще более ясный образец драматургии типа «судебного разбирательства». Это одновременно и видоизменение и дальнейшее развитие формы реалистической драмы. Пьеса не просто демонстрирует патологический случай крайнего преклонения перед удачей и самообольщения людей, живущих материальными интересами, но обладает и многими внешними чертами, свойственными всякому доказательству: в ней много полемики, она обращается к прошлому (ретроспективная экспозиция), анализирует; в финале перед нами острая, все подытоживающая сцена на кладбище. В этой пьесе рассматривается вопрос о том, что именно должен ценить в жизни человек. Для того чтобы пьеса «Смерть коммивояжера» стала подлинным драматическим доказательством основной мысли автора, следовало бы более откровенно трактовать место действия как сценическую площадку.

В этом произведении, как и в других традиционно реалистических пьесах, драматургическая ткань сплетена из тончайших оттенков характеров персонажей и крайне перепутанных нитей мотивов их поступков. Но только ясно выраженная проблема или авторский тезис придают действию такой пьесы определенную направленность и динамику. А в драме именно *движение* и есть *форма*, и даже в большей степени, чем композиционная структура пьесы.

Следует отметить, что «классические» элементы реализма не ограничиваются только теми, которые носят пояснительный или дискуссионный характер. Можно почти безошибочно говорить и о наличии музыкальной формы в творчестве Чехова и Шоу; первый из них писал, выражаясь образно, социальные фуги, второй — идейные комедии, по форме напоминающие сонаты или темы с вариациями⁵⁰.

В каждом из этих случаев музыкальная форма была безупречно ясной, ритм развивался логично и четко. Но есть в реалистической драматургии немало и таких выдающихся произведений, которые дают только ситуацию, не навязывая никакой дискуссии: примером может служить пьеса Элмера Райса «Уличная сценка». Наконец, реалистическая пьеса может решаться и просто, как «кусочек жизни», причем не обязательно в натуралистической манере

⁵⁰ Примером пьесы типа «тема с вариациями» может служить «Деревенское сватовство» Шоу. Интересные высказывания о музыкальности пьес Шоу мы находим в статье Эдмунда Уилсона, помещенной в «The Triple Thinkers», 1938.

«Уличной сценки». Инсценированный в 1955 г. на Бродвее «Дневник Анны Франк» и пьеса «Участник свадьбы» Карсона Мак Коллерса — два общеизвестных примера подобной трактовки. Драматическая структура последней пьесы, пожалуй, скорее рыхлая, чем компактная, но по форме ее все же можно отнести к более или менее классическим композициям. Если драматург не «халтурщик», его произведение всегда будет иметь четкие контуры, детально разработанное действие, точные характеристики образов и ясно выраженную среду, в которой происходят события пьесы. Реалистический театр сохранился в наш век не только в силу инерции; вернее, мы не хотим лишиться зеркала, в котором находят свое отражение остатки здравого смысла современного общества.

Критика, как благосклонно принимающая современную драматургию (например, книга Людвиг Льюисона «Современная драма»⁵¹), так и враждебная ей (подобно книге Джозефа Вуда Крутча «Модернизм в современной драме»⁵²), считает драматический реализм прямой противоположностью классицизма. Эта противоположность, по мнению критиков, проявляется якобы в том, что современному реалистическому театру недостает благородства, свойственного классицизму, и не удаются трагические образы⁵³.

Однако я лично полагаю, что реализм обладает всеми основными чертами современного классицизма. Его мир — это мир объективности, разума, порядка, непреложной ответственности — ответственности человека перед своими современниками, ответственности художника перед обществом.

Конечно, было бы нелепо утверждать, что реалистическая драма начиная с «Кукольного дома» или хотя бы лучшие произведения этого стиля представляют собой «классику» в том смысле, как ее понимали в эпоху Перикла, Елизаветы I или Людовика XIV. Также не стану я доказывать, будто гуманистические воззрения тех веков и взгляды, выраженные Ибсеном и его последователями, полностью совпадают. Но я полагаю, что существующие между ними расхождения не являются решающими, как не были решающими и те довольно значительные расхождения, какие были между классицизмом античной Греции и классицизмом Франции времен Людовика XIV. Несомненно, что те черты современного реализма, которые мы менее всего склонны считать классическими, — клиническое исследование человеческих побуждений, стремление объяснить расстройством нервной деятельности то, что в прежние времена относилось за счет судьбы или злой воли, а также умаление человеческой личности, привнесенное в драматургию из психиатрии и социологии, — не являются органическими элементами драматической формы реализма; ослабление гуманизма было явлением главным образом нравственного, а не драматургического порядка, результатом переоценки моральных ценностей, а не порождением реалистического стиля самой

⁵¹ Ludwig Lewisolin, *Modern Drama*, 1920.

⁵² Joseph Wood Krutch, *Modernism in Modern Drama*, 1953.

⁵³ Joseph Wood Krutch. *The Modern Temper*, 1929.

драматургии. Больше того, реалистическая драма и гуманизм великолепно уживались друг с другом, поскольку в числе писателей реалистического направления оказались такие ревностные защитники достоинства и непреложной ответственности человека, как Ибсен, Толстой, Чехов, Шоу и О'Кейси.

Здесь прежде всего необходимо различать подлинную идею реалистического театра и ее вульгаризованную псевдореалистическую версию, трактующую театр только как место показа иллюзионистских зрелищ. Когда антиреалисты наносят удары по иллюзионизму, они в действительности зря тратят силы, стараясь уничтожить нечто уже мертвое. Иллюзионизм никогда не обладал особой жизнеспособностью, во всяком случае, творчеству Ибсена, Стриндберга, Чехова, Шоу он был чужд. Никто так не презирал голого правдоподобия, как эти писатели, о чем можно судить хотя бы из отношения Шоу к псевдоибсенизму Пинеро. Современные противники иллюзионизма охотно подписались бы под предисловием Стриндберга к его натуралистической пьесе «Фрекен Юлия», в котором он называл театр «начальной школой для молодежи, полуобразованных людей и женщин, еще не утративших примитивного влечения к самообману, которых так легко обмануть»⁵⁴, Иллюзионизм в чистом виде не имел будущего, он никогда не поднялся бы выше простого сценического фокуса. Мелодрамы конца XIX в. превратились со временем в подлинные оргии сенсуализма в стиле кинофильма «Бен Гур»; позднее их сменили пышные кинематографические зрелища типа постановок Сесилия Б. де Милля. Иллюзионизм эффектных спектаклей Дэвида Беласко, ставившихся в начале нашего века, также нельзя считать вкладом в реалистическое искусство современного театра. Ошибочно приняв иллюзионистский театр за реалистический, нам пришлось бы признать, что реализм завершил многолетнюю историю не прогресса, а упадка театрального искусства, начало чему положили европейские театры, упразднив сценическую площадку Шекспира и Лопе де Вега.

Драматургия, построенная на принципе правдоподобия, даже в сочетании с мещанским морализированием и чисто демократическим интересом к простому человеку, отнюдь не содействовала жизнеспособности современного театра. Буржуазная драма конца XVIII в. — жанр *буржуазной драмы* Дидро — быстро скатилась к благодущию и сентиментализму. Еще ранее появилась нравоучительная пьеса типа мелодрамы XVIII в. «Лондонский купец» Джорджа Лилло. По рассказам современников, хозяева посылали на этот спектакль своих учеников, желая преподать им урок надлежащего поведения. Даже более или менее критические проблемные пьесы доибсеновского театра, как, например, «Замужество Олимпии» Эмиля Ожье, были лишь переходным этапом к современной драме. В этой пьесе, написанной в 1855 г., автор выразил в первую очередь свою тревогу по поводу того, что женщины «с прошлым» проникают в «порядочное» общество. Но классицизм отнюдь не должен заниматься защитой всяких условностей; его обязанность — охранять только

⁵⁴ «Six Plays by Strindberg», 1955, p. 61.

культурные ценности.

Одной из ошибок псевдосовременных викторианских драматургов как в Англии, так и во Франции была своеобразная трактовка ими «порядочного» общества: считая, что стандартные взгляды этого общества являются основой принципов западной цивилизации, они не видели в них ни проявления ограниченного меркантилизма, ни их вульгарного самодовольства. Но классицизм не янтарь, хранящий в себе мельчайшие следы ушедших веков; он призван хранить только наиболее ценный жизненный опыт и наиболее волнующие человека дилеммы, подобные тем, какие возникали у Антигоны или Эдипа. Между тем доибсеновских авторов проблемных пьес эти реальные ценности интересовали так же мало, как и их псевдоибсеновских преемников после 1880 г.; к числу их в Англии можно отнести сэра Артура Уинга Пинеро и Генри Артура Джонса. Драматурги этого толка заботились только об этике, которая лишь немногим (если вообще сколько-нибудь) отличалась от мещанских предрассудков и интересов.

Шоу в заметке о пьесе Пинеро «Вторая миссис Тэнквери», которая в свое время была провозглашена (в Англии и Америке) крайне передовой и реалистической, писал, что автор наплел ловкий способ уклониться от реалистического метода «разбирательства» и в то же время сохранить в неприкосновенности викторианские традиции, не позволив в своей пьесе женщине «с прошлым» вступить в «честный» брак. Пинеро ввел здесь явно надуманную ситуацию — вторая миссис Тэнквери оказалась покинутой любовницей жениха ее падчерицы. Таким образом, Пинеро использовал реалистическую ситуацию как ширму, за которой прятались строгие устои викторианской морали, не допускавшей, чтобы падшая женщина могла стать «честной». И викторианский зритель был вполне склонен признать перипетии пьесы Пинеро за «реальную» действительность, тем более что автор не дал ему реалистического анализа поставленной проблемы. Этот метод можно сравнить с голливудскими фильмами, в которых каждая изобразительная деталь настолько точна, что неискушенному кинозрителю могут показаться истиной и те идеи, которые проводит фильм. В критической статье, опубликованной в 1895 г., Шоу метко охарактеризовал драматургию Пинеро (в связи с его пьесой «Пресловутая миссис Эббсмит») как «предельно обнаженное искусство, как театральную сенсацию». По словам Шоу, намерения Пинеро в данном случае сводились лишь к тому, чтобы, «проявив дерзость в ловко замаскированной форме, вызвать бурный восторг зрителей».

Драматический реализм достиг классических вершин не потому, что им закончилась фаза сценического иллюзионизма и *буржуазной драмы*, а потому, что он помог утвердить отношение к театру как к учреждению, ответственному перед своим поколением. В классическом искусстве любое произведение всегда тесно связано с общественной жизнью эпохи. Это одинаково характерно и для фарсов Аристофана, и для трагедий Софокла, и для «низких» или «высоких» комедий Мольера, и для трагедий Расина. У Френсиса Фергюссона^{xx} в его

«Идее театра»⁵⁵ говорится, что классическая сцена — это институт, «сформировавшийся в самом центре жизни и выражающий общественное сознание». Но отсюда не следует, что писатель классического направления должен неизменно высказывать одобрение условиям и образу жизни своего времени: эти условия могут ухудшаться, как это произошло, например, в Афинах после смерти Перикла, при Еврипиде. Тем более не должен писатель прославлять будничные явления или слишком усердно защищать идеалы людей, лишенных воображения, самодовольных или своекорыстных. Подлинно классическое искусство хранит верность истинным идеалам, а не ложным. И если общество воспитано на самокритике, как наше современное, то драматурги, восстающие против условностей, способны глубже отразить дух своего времени, чем те, кто их признает или просто не замечает.

Афинские трагики отражали в своем творчестве перикловский гуманизм демократического полиса, или города-государства; Шекспир — индивидуалистический и смелый гуманизм Возрождения; Мольер и Расин — культ разума и порядка, господствовавший во времена Людовика XIV. Современный реализм является выражением либеральных гуманистических воззрений нашего времени; это проявляется не только в том, что он раскрывает идеи нашего времени, но и в том, что он находит их конкретное воплощение в характеристиках образов, в подлинности окружающей среды и в драматическом действии.

Своего рода классицизм наблюдаем мы и в стремлении реализма подчинить выразительные средства и мастерство драматического актера намеченным целям. Именно живой актер является подлинным орудием театрального искусства даже при условии высокохудожественных качеств постановки и декорации. Если выразительные средства актера не соответствуют сценическому образу, то Даже отличные качества всех других элементов спектакля мало чему помогают (исключение составляет опера, где все внимание сосредоточивается скорее на музыкальной, чем на драматической стороне постановки). В актерском творчестве реализм не исчерпал себя так, как в области сценического оформления. Реалистическую игру актера не смогла превзойти и тем самым сделать устарелой даже создающая любые иллюзии кинокамера.

Еще большей убедительности актерского исполнения требовал антиреалистический театр, созданный Аппиа и Копо. «Сценическая иллюзия, — заявлял Аппиа, — это присутствие живого актера»⁵⁶. Когда Аппиа и Копо в борьбе с натурализмом совершенно оголили сцену и осветили фигуру актера (поскольку актер на сцене был для них как бы движущейся скульптурой), они тем самым усилили значение «внутреннего» реализма. Лишив сцену оформления, они направили все внимание зрительного зала на фигуру актера. Естественно поэтому, что на так называемой конструктивной,

⁵⁵ Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*.

⁵⁶ Appia, *Comment reformer notre mise en scène*, «La Revue», Juin, 1904 («Directing the Play», 1953, pp. 111 – 119).

или пространственной, сцене актерское исполнение требовало *большей* реалистичности.

Оказавшись вне натуралистической декорации, когда фигура человека рельефно выделяется на фоне неглубокой сцены, актеру приходилось, чтобы не уподобиться движущемуся манекену, добиваться более выпуклой передачи роли. И если на горизонтальных и косых площадках «пространственной», или «конструктивной», сцены актеру не удавалось создать глубоко осмысленный человеческий образ, то ему ничего не оставалось, как стать или исполнителем из полубалетного спектакля в манере Таирова, или фантасмагорической фигурой из ночного кошмара в духе экспрессионистов, или же циркачом-спортсменом, исполняющим акробатические трюки, характерные для театральных экспериментов Мейерхольда.

Несомненно, прав был Уильям Мак Коллом в своем утверждении, применимом ко всем видам театральных постановок (кроме цирка и тех, где используются сборные сценические конструкции), что «в актерской игре, решенной скульптурно, цельность образа определяется не столько законами композиции, сколько рассудком актера-персонажа»⁵⁷. Отсюда понятно, что в стилизованной постановке, где играть надо особенно убедительно, прекращать поиски психологического реализма было недопустимо. Брехт, по-видимому, хорошо сознавал это, поскольку в постановках своего эпического театра он *не полностью* отказался от реализма актерского исполнения, хотя и требовал некоторого отчуждения или отдаления актера от исполняемой роли. Следующая выдержка из книги Уильяма Мак Коллома «Мысли об искусстве актера» может послужить предостережением тем, кто излишне увлекается стилизацией:

«Мастерство актера должно быть в лучшем смысле слова натуралистическим, тогда как искусству режиссера натурализм не свойствен. Режиссеру необходимо использовать символику, абстракцию и пластичность, для актера же подобные средства являются второстепенными... *Актер должен быть субъективным, режиссер — объективным*»⁵⁸.

Актер должен уметь воссоздавать жизнь своего персонажа, иначе его роль сведется лишь к произнесению слов, написанных для него драматургом; а ведь даже Шекспир не вкладывал в диалоги всех тех мыслей и чувств, которые его многочисленным героям предстояло выразить на сцене. А как должен вести себя актер, находящийся на сцене, в промежутках между своими репликами и монологами? Мак Коллом однажды спросил знакомого профессора английской литературы, о чем, по его мнению, думает Джульетта в то время, когда ее кормилица бессвязно болтает о своих невзгодах и болезнях, вместо того чтобы сообщить Джульетте известие, которого та ждет. Поскольку Джульетта в этом месте пьесы молчит, профессор не мог ответить на заданный ему вопрос. Конечно, актрисе, играющей роль Джульетты, необходимо знать эти мысли, и

⁵⁷ William Mc Collom, *Reflections on the Art of Acting*, «National Theatre Conference Bulletin», March 1950, pp. 31 – 42.

⁵⁸ Ibid.

раз Шекспир не дал их в диалоге, ей самой приходится воссоздать внутреннюю жизнь персонажа.

Но актеру мало проникнуть в эмоциональную и умственную жизнь только своего персонажа; ему нередко необходимо столь же глубоко осмыслить и образы других персонажей, понять чувства и мысли своего партнера, чтобы донести их до зрителя. Актер должен обладать *реалистическим воображением*, способностью реально представить себя на месте другого человека. Если он чувствует себя как дома в шкуре своего персонажа, значит, он способен научиться заглядывать и в чужие души, В статье, посвященной Станиславскому, Нина Гурфинкель пишет:

«... психологическая глубина актерского исполнения пришла к Станиславскому через Ибсена, Гауптмана и Чехова, которые почти не дают внешних характеристик героев. Трактовка роли должна быть основана на изучении внутренней жизни персонажа и освобождена от всех псевдосценических элементов»⁵⁹.

Полагают, что под псевдосценическими элементами Станиславский имел в виду позу, внешние качества персонажа и грим, которым он почти не уделял внимания. Играя Левборга в «Хедде Габлер», Станиславский отказался от придания своему персонажу резко отличительных внешних черт, какими он снабдил своего доктора Штокмана в пьесе «Враг народа». Для Штокмана им были найдены такие выразительные средства, как близорукость, запинаясь речь и подпрыгивающая походка. Неизвестный критик так охарактеризовал исполнение Станиславским роли Левборга: «Его грим выглядел так, будто его накладывали изнутри»⁶⁰.

Для контраста приведем слова Брехта: «Актер на сцене не должен полностью отождествлять себя со сценическим персонажем... Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк — он их только показывает»⁶¹.

Ранее в основе интерпретации пьесы лежал *принцип возвеличения человека-героя*, в чем и проявился «сверхклассицизм» величайших периодов в истории театра. Наоборот, драматический реализм отдавал предпочтение массе, а не отдельным индивидуумам, поднимающимся над ней. Что же касается трактовки человеческой личности драматургами школ, возникших вслед за реалистической (если исключить отсюда таких пламенных неоромантиков, как Ростан и Д'Аннунцио), то в большинстве случаев она не была достаточно убедительной.

В отличие от соперничающих с ним театральных направлений драматический реализм стремился точно установить место героя, рассматривая его как представителя определенного круга общества (то есть в соответствии с теми координатами, которые позволяют представить человека в пространстве и времени) и придавая ему легко распознаваемые жизненные черты.

⁵⁹ Nina Gourfinkel, L'Acteur selon Stanislavski, «World Theatre», vol. LV, № 1, 1955, pp. 15 – 16.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., p. 17.

Реалистическая драма показывает нам характерные черты жизнедеятельности человека, его «существование», но не его «сущность»⁶². В своих крайних проявлениях, в моменты высшего напряжения сил, человек в экспрессионистской драме характеризовался резкой интонацией или жестом; он воспринимался как деталь какой-то абстрактной идеи или социальной машины или как переменчивый образ, обитающий в мире, созданном Пиранделло, тогда как в реалистическом театре человек мог быть в худшем случае даже тупицей, сохраняя, однако, свою индивидуальность.

В свою очередь романтики настолько идеализировали человека, что ему грозила опасность улететь за пределы современного мира. А драматурги-символисты трактовали его как клубок чувств в стране чудес, как тень на пейзаже, сотканном из нюансов переживаний, или в лесу символов. (Интересно отметить, насколько несимволичны были человеческие характеры в классической драме Афин, Англии и Франции и как тесно были они связаны с миром действительности, которого не чуждался и драматург.)

Все эти различия в трактовке человека драматургами реалистического и стилизованного антиреалистического направлений проявляются соответственно и в режиссуре. Так, высокие ширмы и занавеси в спектаклях Крэга подавляют сценический образ, лишают его значительности; наоборот, декорации символистов, стремящиеся выразить абстрактную красоту, порождают волшебную атмосферу. Но как те, так и другие служат в основном не выражению внутренней жизни актера, а его внешнему облику. Не удивительно поэтому, что Крэг, которого прежде всего интересовало оформление сцены, а отнюдь не отдельный индивидуум, носился с идеей заменить живого актера сверхмарионеткой, полностью подчиняющейся воле режиссера. «Искусство приходит только с оформлением сцены» — таков был один из любимых лозунгов Крэга⁶³. И, поскольку в нереалистическом театре «композиция» занимала первостепенное место, немудрено, что этого талантливого театрального художника и режиссера увлекали именно ультраэстетские направления.

Главным принципом Станиславского было воспитание в актере умения создавать сценический характер. С точки зрения Станиславского, основная задача режиссера заключается в том, чтобы научить актера жить в роли, которую он исполняет. «Выращивать» образ частично с помощью наблюдений жизни, а главным образом опираясь на память чувств и воспоминания о пережитых эмоциях, было и остается главной задачей актера, по системе Станиславского. Принцип Станиславского справедливо называют «внутренним реализмом», ибо он порожден реалистическим направлением театра. Как отмечалось выше, для Станиславского, после того как он прошел через раннюю стадию увлечения внешним реализмом, человек стал основным фактором

⁶² Ср. «Ткачи» Гауптмана с символистской драмой Андреева «Царь Голод». Во второй пьесе в центре внимания — идея голода в целом, в первой — сами голодающие.

⁶³ Craig, On The Art of the Theatre, Chicago, 1911, p. 55.

искусства театра.

Гордон Крэг, Макс Рейнгардт и другие вожди театрального эстетизма положили начало противоположному направлению, в большей или меньшей степени подчинив актера-индивида оформлению сцены. Гордону Крэгу не пришлось самому осуществить свою мечту о замене актера сверхмарионеткой. Конечно, он не думал, что марионетка сможет полностью заменить актера, но его стремление найти более послушное воле режиссера орудие для исполнения роли, чем человек, вполне понятно в свете его увлечения сценическим оформлением. Эта мечта Крэга носила честолюбивый характер: он хотел, чтобы *режиссер* единовластно управлял всеми элементами постановки спектакля. В 1911 г. Крэг писал: «Совершенно ясно, что для создания любого произведения искусства нужен рабочий материал, позволяющий планировать и быть уверенным в результате. Человек не является таким материалом».

Мечта Крэга об использовании *сверхмарионетки* в театре нашла в известной степени свое осуществление в постановках Мейерхольда; однако методы, к которым прибегал этот самодержец-режиссер в своих предельно конструктивистских постановках после 1918 г., не соответствовали утонченному вкусу Крэга. Известно, что Мейерхольд еще до революции в России стремился превратить актера в механизм. Талантливая актриса Комиссаржевская, отошедшая от Мейерхольда в 1907 г., писала ему, что он идет «по пути, ведущему к театру марионеток»⁶⁴. Начиная с 1918 г. Мейерхольд пытается уже превратить актера в акробата. Его театр, по словам Джозефа Грегора, приведенным в книге Дикинсона «Европейский театр в переходную эпоху»⁶⁵, «был театром, заселенным куклами с угловатыми, автоматическими движениями, которыми управляли извне».

После первой мировой войны увлечение механизацией, нашедшее свое выражение в крайних формах экспрессионистских спектаклей, получило широкое распространение во многих театрах Центральной Европы. Также стал популярным культ машин и в Италии, где конструктивистская стилизация получила название «футуризм», поскольку механическое искусство провозглашалось искусством будущего. Итальянский футуризм возник в первом десятилетии нашего века как направление в живописи. В театре, где его возглавляли поэт Ф. Т. Маринетти, режиссер Энрико Прампolini и другие, он продержался недолго. В «манифесте» футуристов, выпущенном в 1909 г., была такая фраза: «Чтобы создать новое, конструктивное искусство, вдохновляемое машинами, мы должны освободиться от устаревших восприятий».

После 1918 г. антиреализм и реализм сплелись в единый клубок в творческой практике конструктивистов. Но если в период, предшествовавший первой мировой войне, архитектурные установки или конструкции, порожденные стремлением Аппиа к конструктивной сцене и нашедшие применение в русском театре, использовались с чисто эстетической целью

⁶⁴ Anna Irene Miller, *The Independent Theatre in Europe*. New York, 1927, p. 365.

⁶⁵ Dickinson. *Theatre in a Changing Europe*.

достижения абстрактной красоты и универсальности, то в послевоенные годы — годы культа машин и прославления так называемого динамического мира — эстетская сценическая конструкция легла в основу развития механического театра биомеханики, утверждавшего материальный мир в символах и индустриальных конструкциях. Хантли Картер в репортаже из России, опубликованной в книге «Новые веяния в русском театре»⁶⁶, так объяснял возрождение конструктивизма: художники театра, которые после 1918 г. использовали в своем творчестве конструктивизм, пытались служить одновременно двум совершенно несовместимым идеям — абстракционизму и идее сценической среды. Драматическое действие, которое разыгрывалось на наклонных площадках сцены, носило почти абстрактный характер; в то же время архитектурная сценическая конструкция давала иллюзию окружающей среды. Картер заявлял, что в постановках такого рода «конструктивная форма соответствовала характеру окружающей среды» и что конструктивизм принес в театр «идеи строителя, архитектора, инженера, механика». Кроме того, по словам Картера, конструктивизм дал зрителю «новое представление о материальном мире». Ранний конструктивистский метод Мейерхольда, писал он, «был основан, как и в технике, на принципах предельного упрощения, экономии и прочности».

Не удивительно, что стиль актерского исполнения в постановках, осуществленных на подобных принципах, превращал актера в «орудие». При весьма восторженной в общем оценке работы Мейерхольда с актером мы находим, однако, у Картера и такие определения: «актер как социальное орудие», «влияние тейлоризма», «поведение на сцене, позволяющее выключить разум и ввести механические движение и речь», «рефлексология Павлова — теория рефлекторных действий». Совершенно очевидно, что этот механический, или научный, реализм не имел ничего общего с реализмом гуманистическим, который начиная с 1880 г. последовательно модернизировал искусство театра.

СИМВОЛИЗМ И ИЛЛЮЗИЯ ИРРЕАЛЬНОГО

Только что закончил реализм победоносную войну против остатков романтизма и псевдореализма середины XIX в., как его снова вызвали на поединок. Теперь противником реализма выступила окрепшая школа символистской драматургии, возглавленная Морисом Метерлинком и театральными художниками-символистами. Они сформулировали свои программы и основали небольшие «художественные» театры. Первый из них, парижский «Театр искусства», был открыт поэтом Полем Формом в 1890 г. Этот неоромантический (или, вернее, символистский) театр был посвящен «ощущениям таинственного». Вскоре и во многих других театрах трезвые реалистические пьесы Ибсена вынуждены были уступить место пьесам

⁶⁶ Huntly Carter, *The New Spirit in the Russian Theatre*, London, 1929, pp. 66 – 87.

«настроенческим», таким, как «Слепые» и «Пеллеас и Мелисанда» Метерлинка, либо мираклям, как «Весть, ниспосланная Марии» Поля Клоделя, либо религиозным зрелищам, вроде пьесы «Чудо» Карла Фольмеллера, или же пронизанным символикой поэтичным произведениям типа «Потонувший колокол» Гауптмана.

Специальностью таких «художественных» театров стали безотчетные, иррациональные ощущения и видения, причем они выдавались символистами за более реальные, чем явления, наблюдаемые в жизни, и ее проблемы. По программе символистов, драма должна была отказаться от рассмотрения злободневных проблем и исключительно посвятить себя выражению вечных истин. Символисты стремились сделать театр универсальным зрелищем. Иногда это им удавалось, но чаще всего их старания не приводили к цели.

Универсальность, достигаемая скорее музыкальными, чем драматическими средствами, вела, с одной стороны, к излюбленной Метерлинком драматургической композиции музыкального типа, а с другой — к использованию света в качестве зрительного эквивалента музыки. Швейцарский театральный художник Адольф Аппиа, который считается отцом символистского освещения сцены, имел за плечами опыт работы в знаменитом вагнеровском оперном театре в Байрете. Его первая статья о сценическом оформлении, напечатанная в 1895 г., была посвящена вопросам *режиссуры* в вагнеровской драме⁶⁷.

Как и Вагнер, Аппиа считал оперу высшей формой драмы, синтезом всех искусств; именно к такому синтезу и стремились театральные режиссеры «Авангарда», по мнению которых реалистические постановки были грубыми и несовершенными. Однако поэты-драматурги и фантазеры-постановщики обычно воздерживались от точного воспроизведения гигантских пропорций музыкальной драмы Вагнера, хотя и следовали за ним в мистицизме и, так же как и он, опирались на музыкальную выразительность слова: Вагнер говорил, что «музыка — это душа драмы».

Символистский театр завоевал популярность в 1890-х гг. Театры этого направления заботились в первую очередь о придании спектаклю внешней красоты. Кроме того, многие художники во главе с Крэгом прилагали все усилия для создания такого театра, в котором разбирались бы проблемы, имеющие мировое значение, а не просто повседневные, будничные темы. Символизм вновь привлек в драматургию поэтов, изгнанных оттуда реализмом. Правда, Метерлинк, Ростан, Гофмансталь, Клодель, Йейтс и некоторые другие в своем драматургическом творчестве оставались прежде всего поэтами, но наряду с этим многие из них прекрасно чувствовали театр. Нельзя отрицать, что в некоторых отношениях результаты их творчества были весьма привлекательны. Так, например, почти все впечатляющие декорации американского театра имеют своим источником театральные эскизы символистов, в первую очередь эскизы Роберта Эдмонда Джонса^{xxi}.

⁶⁷ Adolphe Appia, *La Mise en scène du drame Wagnerien*, Paris, 1895; *Die Musik und die Inszenierung*, Munich, 1899.

Подытоживая свои взгляды, Джонс писал, что «хорошее оформление сцены должно давать образ, а не картину», почему он и стремился к тому, чтобы декорации создавали атмосферу «ожидания, предчувствия, напряженности»⁶⁸. Джонс, Ли Саймонсон, их последователи, а также их прославленные европейские коллеги сделали оформление сцены действенным участником спектакля, который подчас говорил зрению значительно больше, чем текст пьесы — слуху. Также способствовали они и тому, что декорация приобрела интерпретаторскую функцию. В основе их достижений неизменно лежал принцип *упрощения*; театр, как писал Джонс, должен быть не «описательным», а «вызывать ассоциации». Главе, из которой взяты эти цитаты, Джонс предпослал слова Микеланджело: «Красота — это отсечение всего лишнего».

«Красота» была любимым словом и предметом всепоглощающей страсти и у многих драматургов, подпавших под влияние символистов. Наиболее выдающимся из них в странах, говорящих по-английски, был Джон Миллингтон Синг. Правда, он не осуществил извечной мечты Йейтса о «художественном» театре для Ирландии, но зато дал дублинскому «Театру Аббатства» ряд крупных драматических произведений, среди которых следует отметить пьесу «Уходящие в море». Что же касается самого Йейтса, то ему до 1914 г. не удалось создать ничего сколько-нибудь значительного. Один из критиков из «Бостон Ивнинг Транскрипт», недоброжелательно относившийся к Йейтсу, так выразился о его творчестве: «Немного тумана, волшебницы, звон цимбал».

У Синга тонкость чувств и красочность языка его народных пьес идут от его верности театральной программе символистов. Эта приверженность символизму нашла свое выражение и в предисловии к пьесе «Удалой молодец — гордость Запада», написанном Сингом в 1907 г., в котором он осуждает Ибсена и Золя, «пишущих о реальной действительности безрадостным и бледным языком», что и явилось, по мнению Синга, «причиной упадка современной интеллектуальной драмы». Утверждая право на смех, Синг воспользовался языком символистов и даже «декадентов»; в предисловии к своему веселому фарсу «Свадьба лудильщика» он писал, что «Бодлер называет смех ярчайшим проявлением присутствия сатаны в человеке». Однако подобная аттестация вряд ли могла пробудить любовь к этой пьесе в сердцах ирландских зрителей, возмущавшихся ее антиклерикализмом. В ранних реалистических пьесах О'Нейла, посвященных темам моря, наиболее привлекательная черта — царящая в них атмосфера грусти. Из писателей нашего времени символистская эмоциональность характерна для творчества драматурга Теннесси Уильямса.

Однако, несмотря на некоторые достижения, символистская драматургия не оправдала возлагавшихся на нее надежд; единственно удачными у символистов были только одноактные пьесы. Взлет поэтической фантазии и краткий экскурс вместо кропотливого анализа действия или идеи — вот то, что привнесли символисты в современную драму, которую они намеревались

⁶⁸ R. E. Jones, *The Dramatic Imagination*, 1941, p. 25.

преобразовать. К числу немногих удач символистов можно отнести искрящуюся народным юмором (идушим, однако, не от символизма) пьесу «Удалой молодец — гордость Запада», а также такие короткие пьесы, как «Захватчик» Метерлинка и «Уходящие в море» Синга. Последняя пьеса — самая удачная, но ее убедительность и сила заключаются не столько в символистской трактовке моря, сколько в реалистической передаче изображенной в ней повседневной жизни. Заслуженно прославленный поэтичный диалог Синга имеет своим источником народный диалект жителей острова Аран, среди которых автор прожил некоторое время. Диалог пьесы «Уходящие в море» — это, по существу, драматизированная речь живых людей, так что и здесь Синг невольно способствовал победе реализма.

Йейтс, покровительствовавший Сингу и ирландскому «Театру Аббатства», мечтал о превращении последнего в символистский; однако его попытки не увенчались успехом и театр сохранил свой реалистический характер. Если пьесы ирландских драматургов и обладали поэтичностью, то это объяснялось тем, что они были прежде всего реалистическими крестьянскими драмами. Их поэтичность шла от живой речи ирландских крестьян, образной и богатой интонациями. Позже и самому Йейтсу удалось создать впечатляющие и поэтичные произведения, в числе которых можно назвать несколько одноактных пьес, особенно «Полнолуние в марте» и «Чистилище». Но он написал их уже после 1917 г., когда движение символистов в Европе пошло на убыль и возможность придать ирландскому национальному театру новое антиреалистическое направление была окончательно утеряна.

Крайний символизм не породил новой формы драматургии; скорее он привел к полному отрицанию какой бы то ни было формы. Действие символистских пьес либо замирало на середине пути, либо шло ощупью в густом тумане светотеней, сквозь который не мог пробиться ясный драматический смысл. Таковы были пьесы Метерлинка «Семь принцесс» и «Смерть Тентажиля» — мрачное путешествие в никуда. Эти весьма туманные произведения были порождением честолубивой мечты найти художественные средства для выражения невыразимого. По поводу этого вспомним классическое замечание Сэмюэля Джонсона, относящееся к мистическому творчеству Джекоба Бэма: «Если то, что Джекоб хочет сказать, невыразимо, он не должен был бы этого говорить». Принципы символистов, доведенные в театре до своего логического конца, уничтожили бы драматическое искусство, поскольку каждая пьеса должна воплощать определенное действие, поддающееся активной материализации — показу со сцены.

Культ таинственного и мистического дошел до таких пределов, что приведенная ниже пародия Реми де Гурмона на драматургию «душевных состояний» почти не является преувеличением.

«Где-то есть скрытый в тумане остров. На том острове стоит замок, а в замке есть большая комната, освещенная маленькой лампой. В этой комнате ждут люди. Ждут чего? Они этого не знают. Они ждут, что кто-то постучится к ним в дверь, ждут, что погаснет лампа, ждут смерти. Они разговаривают. Они произносят слова, нарушающие тишину мгновения. А затем снова

прислушиваются, оставляя свои фразы недосказанными, жесты — не доведенными до конца. Они вслушиваются в тишину. Они ждут. Придет она или нет? Да, она придет: она всегда приходит. Но уже поздно, она может и не прийти до завтра. И вот люди, собравшиеся под маленькой лампой в огромной комнате, начали улыбаться: в них все еще теплится надежда. Но вдруг раздается стук, *стук*, и больше ничего. Это конец жизни, всякой жизни»⁶⁹.

К такому же концу приводит абсолютное следование принципам символизма всякую драму, будь то доибсеновская «драма действия» или современная «драма идей».

Почти подобное впечатление чего-то мистического и таинственного создавалось часто и тогда, когда пьеса была действенной и в ее основе лежал социальный конфликт. И эту тему можно было трактовать или обобщенно, или символически в зависимости от того, обладал ли драматург склонностью к идеализации и поэзии. К числу таких драматургов относятся прославленный фламандец Эмиль Верхарн, автор выпранных произведений в манере Уитмена и пьесы «Зори» (1898), и Леонид Андреев, написавший: «Царь Голод» (1907).

Драму можно испортить также и неумелым использованием в ней поэзии или риторики, в результате чего она становится многословной и чрезмерно символичной. В сознании публики драма в стихах стала синонимом пьесы бездейственной. Между тем за последние десятилетия почти ничего не было сделано для искоренения подобного впечатления. По сравнению с событиями истории появление таких литературных произведений символистов, как «Человек без души» лауреата Нобелевской премии Лагерквиста, «Либерти Джонс» Филипа Барри и «Сон заключенных» Фрая, прошло почти незамеченным.

Что касается более умеренных проявлений символизма или неоромантизма в драматургии и символизма в оформлении сцены, то они практически не нашли отражения в театре. Такие фантазии, как «Синяя птица» Метерлинка, «В дальнее плавание» Сеттона Вейна, «Любимый Брут» и «Мери-Роза» сэра Джеймса Барри, подавались под видом «реальных» историй. Предполагалось, что во всех этих и подобных им пьесах зрителя должен заинтересовать самый контраст между поэтически образным действием и его прозаической трактовкой. Во многих неоромантических символистских и стихотворных пьесах иногда даже полностью сохранялась реалистическая *структура*; умеренный антиреализм находил отражение лишь в манере письма. Отчетливо подтверждают это пьесы «Сирано де Бержерак» Ростана, «Королева Елизавета» и «Зимний закат» Максвелла Андерсона и «Дама не для костра» Кристофера Фрая. Единственным отступлением от традиций реалистической драматургии был в некоторых поэтических произведениях возврат к монологу.

Реалистический взгляд на театр, согласно которому театр призван создавать иллюзию социальной и психологической правды, и взгляд символистов, которые видят задачу театра в создании иллюзии духовной

⁶⁹ Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques*. В несколько ином варианте эта цитата приведена в книге Julien Benda, *Belphégor*, New York, 1929, p. 47.

жизни, не противоречили друг другу, как это могло показаться на первый взгляд. Приверженцы реализма использовали иллюзию ради утверждения одной истины, символисты — ради другой; первые требовали от театра реальности, вторые хотели волшебства. А волшебство не может быть не чем иным, как только продуктом иллюзии.

Созданию иллюзии успешно содействовали некоторые нововведения школы Аппиа — Крэг, которые позволили реалистам принять на вполне допустимых основаниях революцию сценического оформления, произведенную театральными художниками-символистами. И те и другие были прежде всего противниками использования старых, несовершенных и искусственно выглядевших декораций. И если Крэг и некоторые другие поборники эстетских «художественных» театров стремились к единству и тщательной организации театральной постановки, то этого же добивались Станиславский и другие пионеры реалистического театра. Талантливым проповедником идеи в какой-то мере символистского «художественного» театра был Хайрам Келли Модеруелл^{xxii}. В своей книге «Театр сегодняшнего дня» он излагает символистскую концепцию *театральной постановки*. По мнению Модеруелла, постановка не сводится только к проектированию декораций, а является сложным процессом перенесения пьесы на сцену, осуществляемым в соответствии с общим замыслом *режиссера*, который на этот период становится полным властелином театра. Школа символистов требовала, чтобы *режиссер* наделял спектакль «душой», то есть наполнял его духовным, а не общим содержанием. Кроме того, Модеруелл предлагал значительные усовершенствования в области техники в целях создания большего правдоподобия, более совершенной в пластическом отношении постановки, что с одинаковым успехом могло быть применено как в реалистическом, так и в символистском театрах:

«В современном спектакле сцена, происходящая на природе, оформляется не тщательно выписанными на бумаге или холсте листьями, травой и кустами, а как художественный пейзаж, где листва выглядит как темная масса, дорога — как белая расселина, а кустарник — как темное пятно. Задний план представляет не художественно выполненное панно, а трехмерные, объемные предметы; это подлинная даль, а не колышущаяся от ветра занавеска с рисованным небом... Пятна света и тени не нанесены на холст краской, их образует настоящий, живой свет»⁷⁰.

Также способствовали усилению иллюзии и световые эффекты, сторонником которых был Аппиа. Они создавали атмосферу близости между зрителями и сценическим действием или оформлением сцены; игра теней и света в манере Аппиа очаровывала зрителя, волновала его, делала как бы участником пьесы, в то время как естественный свет в греческом и елизаветинском театрах, где играли преимущественно на открытом воздухе, вызывал прямо противоположный (и, следовательно, неиллюзионистский) эффект, отдаляя зрителя от разыгрываемой на сцене драмы и «расхолаживая»

⁷⁰ Hiram Kelly Moderwell, *Theatre of Today*, 1914, pp. 65 – 66.

его. Несомненно, прав был Ирвинг Пичел, утверждавший, что «свет в этих старинных театрах — свет солнца — не усиливал, а, наоборот, смягчал впечатление от пьесы или отдельной сцены. Кровоточащие глаза Эдипа, горы трупов, завершавшие елизаветинские трагедии, должны были казаться менее ужасными зрителям, сидящим на солнце»⁷¹.

В большинстве случаев драматургии символистского направления лишь растушевывали, смягчали контуры реалистической драмы. Они достигали этого эмоциональностью языка, многозначительными паузами и повторами, предельной неконкретностью. Условность «четвертой стены» оказалась весьма удобным для символистов обстоятельством. Образуя границу между актером и зрителями, «четвертая стена» отдаляла от них драматическое действие, а романтизм, свойственный символистам, побуждал их использовать главным образом приемы, позволявшие вуалировать реальную действительность и также показывать ее в отдалении. Теория «эстетической дистанции», введенная в современную практику американского театра Джоном Долмэном⁷², является в

⁷¹ Irving Pichel, *Lighting*, «Theatre Arts», March 1934, p. 616.

⁷² J. Dolman, *The Art of Play Production*, 1928. pp. 35 – 62. Долмэн имел в виду теорию, разработанную в книге Ethel Puffer. *The Psychology of Beauty*, 1905, когда движение символистов было еще популярным. Автор книги утверждал, что «полное эстетическое наслаждение можно обрести лишь в состоянии абсолютного покоя», который возможен только «при полном равновесии эмфатических реакций — равновесии, подобном их нейтрализации». Такое воззрение полностью созвучно идеалу Метерлинка — статичной драме. Однако ничто не отдаляет нас так от целей воинствующих приверженцев реализма, какими были Ибсен, Стриндберг и Шоу, как «равновесие реакций». Бертрам Джессап в статье, озаглавленной «The Play as Esthetic Object» («Educational Theatre Journal», October 1952), отчетливо изложил теорию эстетической дистанции, которую он называл также «психологической дистанцией». Он пишет, что произведение искусства перестает быть таковым, если оно настолько затрагивает жизненные интересы (практического или теоретического характера) зрителя, что тот утрачивает равнодушие. Наоборот, Ибсен, Стриндберг, Шоу и многие более поздние драматурги реалистического направления стремились к тому, чтобы зритель живо реагировал на происходящее. Того же добивались и многие экспрессионисты, как Толлер и Ганс фон Хлюмберг в своих антивоенных пьесах, написанных после первой мировой войны, представитель эпического реализма Эрвин Пискатор, Бертольд Брехт, а также режиссеры-постановщики послевоенного направления, приверженцы «театральности» — Мейерхольд, Таиров и Николай Охлопков (последний был пионером постановки спектаклей на сцене, воздвигнутой в центре зрительного зала). Следует отметить также, что и драматургии-символисты не считали себя обязанными всегда выдерживать «эстетическую дистанцию». Несомненно, что «покой» зрителя не являлся целью таких драм страстного протеста, как «Зори» Эмиля Верхарна и «Царь Голод» Леонида Андреева.

некотором смысле символистским идеалом. Однако пафос дистанции или отдаленности, ясно выраженный, например, в декорациях Гордона Крэга, — чисто романтическое проявление, не зависящее от психологической реакции зрителя, которую имел в виду Долмэн.

Кроме того, символисты нашли и новое применение условности «четвертой стены»: она также помогала им в создании иллюзии (но уже иного рода, чем та, которой добивались реалисты), а именно *иллюзии ирреальности* — выражения идеи, что мы живем якобы в таинственном «поэтичном» мире, а не в мире конкретных фактов. Наряду с этим получила новое, практическое назначение и иллюзия реальности. В создании ее часто ощущали необходимость авторы и постановщики сказок, пьес с различными чудесами и символических драм или аллегорий. Создавая такую фантазию, как «Потонувший колокол» Гауптмана или «Синяя птица» Метерлинка, драматург больше стремился к созданию иллюзии реальности, чем автор таких правдоподобных пьес, как «Кукольный дом» Ибсена или «Дядя Ваня» Чехова. Новое сценическое искусство должно было с одинаковой легкостью заставлять нереальное казаться реальным и реальное — нереальным.

Символистское направление выдвинуло и одну новую концепцию драматургии, а именно идею «статичной драмы». Но эта идея оказалась не применимой ни в одной из областей драмы, кроме одноактной пьесы, и поэтому не породила новых драматических форм. Полное отражение эта концепция нашла в одноактных пьесах Метерлинка «Непрошенная гостья», «Там внутри» и «Слепые». Отсутствие в них четкого действия Метерлинк оправдывал их якобы более проникновенным реализмом, способным воссоздать «более глубокую, более человечную и более всеобъемлющую жизнь». Открыто порицая пьесы, насыщенные действием, как поверхностные и не отвечающие современному мироощущению, Метерлинк практически вел такую же борьбу против мелодрамы, какую вели и приверженцы реализма, особенно представители его крайнего выражения — натуралисты. Его «статичная драма» в действительности не представляет собой «новой» драматической формы; это была та же натуралистическая драма, но с «вырванными зубами».

В манифесте Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896) есть одна редко цитируемая фраза, предшествующая тому месту, которое начинается словами: «... старик, который сидит в кресле... и невольно прислушивается к извечным законам, царящим в мире», живет идеальной для изображения в современной драме жизнью⁷³. Эта забытая фраза гласит: «Я восхищаюсь Отелло; но мне не кажется, что он живет высшей духовной жизнью Гамлета, у которого есть время жить, потому что он не действует». Ключом к *мистике* символистов в этом трактате Метерлинка служит его риторический вопрос: «Неужели мы должны быть, как Атриды, чтобы вечное божество обнаружила себя в нашей

⁷³ Maurice Maeterlinck, *Le Tragique quotidien*, 1896. Переведено на английский под названием «*The Tragical in Daily Life*» («*The Treasure of the Humble*», New York and London, 1907). Частично воспроизведено также у Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama*, New York, 1947, pp. 412 – 413.

жизни?»

Если правильно классифицировать творчество Метерлинка, его надо рассматривать, как нечто прямо противоположное Ибсену. Однако сам Метерлинк не видел пропасти между собой и великим мастером реализма. Как к Генри Джеймс, он находил в произведениях Ибсена много символистского и неясного — ту неопределенность и утонченность, которую обычно называли «северным туманом». Он восхищался этим качеством, тогда как большинство современных ему критиков выражали недовольство недостаточной ясностью произведений Ибсена. Манифест Метерлинка заканчивается четырьмя хвалебными абзацами, посвященными пьесе «Дикая утка». В них об Ибсена говорится как о «старом мастере», «высвободившем некие духовные силы, никогда прежде не обладавшие свободой». «Строитель Сольнес» тоже произвел сильное впечатление на Метерлинка. Он с готовностью использовал возможность процитировать слова Сольнеса, который говорит своей северной Лорелее: «Вот оно! Вот оно! Вот оно что, Хильда! В вас тоже сидит тролль. Как и во мне. Вот этот-то тролль внутри нас... и вызывает на подмогу внешние силы. И человеку приходится сдаваться... Волей-неволей»⁷⁴. И Метерлинк делает вывод, что Хильда и Сольнес — «первые герои драмы, сознающие, что они живут в духовной атмосфере». А для Метерлинка сказать, что он обнаружил в пьесе «душу», было равноценно наивысшей похвале.

Адепты символизма испытывали сильный соблазн причислить к своему движению и Чехова. Так, Модеруелл в критической статье 1914 г. утверждал, что Чехов — символист и драматургия его «статична». Чеховские пьесы, по его словам, «почти целиком статичны» и написаны исключительно с целью показать человеческие характеры: «Целые акты проходят без малейших признаков развития действия. Персонаж действует только тогда, когда это необходимо автору для дальнейшего развертывания его характеристик». В этих пьесах нет никакого движения, они как будто «никуда не ведут»: «Нужно довольствоваться тем, что вы сидите, откинувшись в кресле, в состоянии душевного покоя, в состоянии, подобном тому, какое вы испытываете, часами сидя перед камином и прислушиваясь к замечаниям друга, бросаемым им время от времени в тиши комнаты». Также «статичными» считал Модеруелл и драмы Горького, особенно его пьесу «На дне»⁷⁵. Однако все эти высказывания Модеруелла не нашли поддержки. Сам Чехов, конечно, не согласился бы с ними, ибо его в целом отрицательное отношение к искусству символистов достаточно ясно выражено в «Чайке». Пьесой, написанной одним из персонажей «Чайки» — начинающим писателем Треплевым, — Чехов пародирует творчество символистов. Доктор Дорн, в уста которого Чехов вложил свои мысли, говорит о творении Треплева: «Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь». И сам Треплев, перед тем как порвать свои рукописи и застрелиться, признается: «Я

⁷⁴ Хенрик Ибсен, Избранные драмы, «Строитель Сольнес», акт 2, Л., 1935, стр. 518.

⁷⁵ Hiram Moderwell, *The Theatre of Today*, 1914, pp. 190 – 193.

все еще ношусь в хаосе грез и образов». А в начале пьесы он говорил: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Вряд ли реалист Чехов мог разделять подобные взгляды Треплева, тем более что в последнем действии пьесы он заставляет своего в высшей степени самокритичного героя отречься от этих слов⁷⁶. Чехов был весьма *гибким* реалистом.

В большинстве произведения, написанные символистами для театра, избегали четкого выражения темы. Это была попытка изобразить человеческую жизнь, которая как бы расплывается перед глазами. Символистские пьесы Метерлинка, Гофманшталя, Гауптмана, раннего Йейтса (с 1892 по 1917 г.) и Александра Блока каждая по-своему подменяли фантазией, настроением, чувством и лирической поэзией живые характеры и четкие конфликты реалистической драмы. И если об Ибсене Генри Джеймс в 1893 г. еще мог написать: «... я ощущаю в нем, до почти невыносимой скуки, присутствие и утверждение жизни», — то подобное признание с его стороны было бы невозможно в отношении пьес символистов. Их стиль едва уловимых намеков чуть касался жизни — как бы через покрывало. Рональд Пикок в своей книге «Поэт в театре»⁷⁷ писал об «исключительно сильном ощущении стремительно надвигающегося кризиса» в произведениях Ибсена; он говорил, что «ситуации в пьесах Ибсена, можно сказать, формируются в результате сильной эмоциональной реакции на предельно напряженный конфликт». Подобную же напряженность можно встретить и в произведениях выдающегося драматурга-символиста Андреева; однако у Андреева эта напряженность почти всегда граничит с истерией.

В литературе символизм был, в сущности, скорее программой поэтов, чем драматургов. Когда Малларме в своей ранней поэме «Окна» писал: «Подлинным хозяином жизни является мир подспудный», — он тем самым указывал направление им же возглавленному литературному движению. Символизм в основном был стилем, направленным на раскрытие внутреннего состояния человека, тогда как драма — это искусство действенное.

В жизни символистам приходилось идти на компромиссы; в противном случае их театр неизбежно остался бы искусством лишь для узкого круга зрителей. Драматурги-дельцы, как Барри и Метерлинк (в свои поздние годы), превратились в торговцев фантазией, мистицизмом и сахаринном. Символизм оказался вполне выгодным делом, когда культ красоты и одухотворенности превратили в зрелищное предприятие. Антиреалистический театр был не менее склонен к коммерции, чем театр реалистический. Впрочем, ближайшее знакомство с убаюкивающим творчеством Метерлинка и Барри вряд ли могло увлечь людей, привыкших к иконоборчеству и беспощадному анализу, характерному для произведений Ибсена и Шоу. Им нетрудно было согласиться с резким замечанием Джорджа Дж. Нейтена, опубликованным в журнале «Америкен Меркури»: «Символизм — это детище поэтического мужества и

⁷⁶ А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 9, 1956, стр. 276, 281 и 232.

⁷⁷ Ronald Peacock, *The Poet in the Theatre*, New York, 1945, p. 79.

интеллектуальной трусости»⁷⁸.

СУБЪЕКТИВИСТСКОЕ РАЗЛОЖЕНИЕ И ЭПИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Если символизм в основном лишь смягчил и ослабил реалистический характер драмы, то экспрессионизм, требовавший от жизни и от драматического искусства разрушения внешних форм выражения реальной действительности, фактически привел к его разложению. Едва только театральный экспрессионизм достиг своего расцвета, как тотчас же возникло множество других антиреалистических стилей. Каждый из них, выдвигая свой принцип (то есть особую идею театра), являлся новым разрушительным фактором, поскольку каждая новая школа была убеждена, что театр нужно видоизменить в соответствии с ее собственными позициями. Экспрессионисты полагали, что сцена должна служить показу разложения человека и общества XX в. У футуристов и конструктивистов она предназначалась для демонстрации динамических свойств машины. Сюрреалисты требовали от нее воплощения вырвавшейся на свободу фантазии, которую реалистическое искусство держало в узде.

Проповедники новых направлений отбрасывали реалистическую драматургию как старомодную и не отвечающую их запросам. Но в то же время каждая театральная школа считала, что только она способна дать наилучшее выражение «реальной действительности». Так, экспрессионисты утверждали, что драматическое действие, построенное по принципу сновидений, как в «Игре сновидений» Стриндберга, лучше всего отражает правду жизни. Демонстрируя на сцене более или менее искаженные и фрагментарные образы людей, экспрессионист пытался выразить свое отношение к современности, к веку механизации. Человеческое общество в интерпретации немецких экспрессионистов подчас выглядело как ночной кошмар. Чтобы получить полное представление о таких редко идущих пьесах, как «С утра до полуночи» Георга Кайзера или «Человек-масса» Эрнста Толлера, необходимо знать не только их текст, но и то, как они были сценически воплощены. К счастью, у нас сохранилась одна характерная для экспрессионистской трактовки кинокартина, рисующая жизнь человеческого общества: я имею в виду памятный фильм Фрица Ланга «Метрополис», поставленный в Германии в 1926 г.

Сюрреалисты пошли еще дальше экспрессионистов: они отрицали окружающую нас действительность с ее упорядоченностью и логикой, как самообман. По мнению сюрреалистов, внешнюю сторону выражения реальной действительности нужно было разрушить уже для того, чтобы в искусстве могла проявиться подлинная жизнь подсознания. А для этого, конечно, необходима была коренная ломка реалистической формы драмы.

Сюрреалисты утверждали, что за разрушенным фасадом действительности выступает то иррациональное, что нашло свое проявление в пьесах «Орфей»

⁷⁸ «American Mercury Reader», New York, 1946, p. 355.

Жана Кокто или «Он» И. И. Каммингса. И это иррациональное и вызывает к жизни те бессознательные поступки, те навязчивые идеи и низменные желания, которые якобы составляют подлинную реальность, скрытую за обычным поведением человека⁷⁹.

Для произведений сюрреалистов характерны всякого рода несообразности, трюки, загадки, неожиданные противопоставления, изысканно нарочитые анахронизмы (например, письма Эвридике доставляются почтальоном) и особенно фантазия (Орфей, идущий к смерти сквозь зеркало). Все эти измышления, способные глубоко озадачить любого зрителя, признаются не только допустимыми, но даже желательными теми, кто, разделяя воззрения Кокто и сюрреалистов, объявляет реальностью то, что Д. Х. Лоуренс назвал бы «фантазией подсознания». Подобные приемы кажутся особенно уместными тем, кто верит, как Юнг и его последователи, что в подсознании сохраняются в виде символов изначальные эмоции человека. Поэтому Уоллес Фаули отвергает трактовку мифа об Орфее и Эвридике — трактовку, которую дает ему Кокто в постановке, решенной им в форме «размышлений о смерти»⁸⁰. Мы допускаем, что, полностью отдавшись фантастике его «Орфея», можно глубоко, пусть даже иррационально, ощутить смерть. Возможно, что мы дойдем и до восприятия реальности, не связанного с рассудком, ибо разрушающая фантазия Кокто сама по себе подобна распаду, наступающему после смерти, или ощущению распада, присущему всякому человеку, испытывающему страх перед смертью. Но несомненно, что такое восприятие не свойственно реализму, всегда опирающемуся в своих выводах на нравственные и социальные категории и объективные данные. К этим вероятным ощущениям⁸¹ вполне применимы слова Андре Бретона из его знаменитого манифеста сюрреализма: «Фантастика соблазнительна тем, что она может становиться реальностью».

Как и сюрреалисты, крайние сторонники механистических направлений — футуристы и конструктивисты — были убеждены в том, что они творят во имя реальной действительности. Когда в их пьесах и постановках действующие лица превращались в автоматы, а актерское исполнение — в акробатику или движения марионеток, они оправдывали это частичной механизацией жизни в настоящее время и полной механизацией ее в будущем. Их девиз театра — быстрый темп, энергия и сила⁸².

⁷⁹ И все же мы не должны слишком мрачно смотреть на подобные драматические эксперименты. Их отличают часто театральная роскошь, известная фривольность, а также, как мне кажется, агрессивный дух богемы и нигилизма, свойственный дадаизму.

⁸⁰ «The Age of Surrealism», Denver, 1950, p. 128.

⁸¹ Я говорю «вероятным» ощущениям потому, что ни драматург, ни режиссер сюрреалисты не могут быть уверены в том, что зритель испытывает именно те ощущения, какие хочет пробудить в нем пьеса. У реалиста же есть основания полагать, что его идеи будут правильно восприняты, если им было найдено удачное воплощение.

⁸² F. T. Marinetti, Proclama sul teatro futurista, 1915.

Особенно отчетливо проявилась тенденция к раскрытию социальной действительности в 1920 г., когда режиссер Эрвин Пискатор и поэт Бертольд Брехт стали разрабатывать свой стиль драматургии и театрального спектакля, известный теперь под названием «эпический реализм». Такой реализм требовал от драматургии и театра всеобъемлющего действия и более многочисленных декораций. Пожалуй, яснее всех писал об этом художник «Группы театров» Мордекай Горелик⁸³ ^{xxiii}. Он утверждал, что современный театральный художник «все чаще и чаще сталкивается с проблемой демонстрации двух или даже нескольких одновременно идущих сцен. Пространства подмостков уже не хватает для показа всей многогранности драматических ситуаций. В прежние времена драматурги писали пьесы в трех неторопливо следующих одно за другим действиях, тогда как авторы наших дней нагромождают сцену на сцену... Задача художника заключается в том, чтобы выгородить полдюжины сценических площадок там, где прежде была только одна».

Таким образом, колесо истории театра, сделав полный оборот, вернулось назад к средневековому театру со сценой, разделенной на много частей. Уже в самом начале нашего века эту традицию возродил Рейнгардт при постановке «Большого театра жизни» Гофманшталя. Он разбил сцену на отдельные, расположенные в ряд площадки, или «беседки». Позднее, приблизительно четверть столетия спустя, в 1934 г., когда под напором экономического кризиса и фашизма тридцатых годов развеялась популярность неоромантической доктрины Гофманшталя, Горелик принудил наш театр решительно выйти из фазы самосозерцания и «пожертвовать драматическим единством ради драматической симультанности». На этот раз жертва была принесена не во имя поэтичности, а во имя реализма. С этого времени сцена стала служить не показу интимного мирка буржуазной гостиной с его частными интересами и проблемами, а художественному воплощению многогранных жизненных ситуаций и общественных проблем. Знаменательно, что в 1934 г. этот высокоталантливый мастер сценического оформления говорил тем языком стилизации или театральной условности, который отличает форму современного театра, известную под названием «эпической», от реалистического театра XIX в. Создавая эскизы декораций к драме Сиднея Кингсли «Люди в белых халатах», отмеченной премией Пулитцера, Горелик нашел удачное воплощение принципа одновременности, или симультанности, действия, идя (как писал он сам) в оформлении этой пьесы по пути «усиления условности». Он создал в основном единую сценическую конструкцию, хотя ее структура предусматривала и возможность исполнения множества различных сцен. Горелик назвал свою декорацию «формальной конструкцией, которая не воспроизводит деталей обстановки больницы; скорее она навеяна идеей больницы». Он пояснял, что «в пределах формальной каркасной конструкции нужную обстановку для сцен, происходящих в разных помещениях больницы, создают предметы реквизита».

⁸³ Mordecai Gorelik, The Conquest of Stage Space, «Theatre Arts», March 1934, pp. 213 – 218.

Однако в этот период ни в эскизах декораций, ни в пояснениях к ним Горелик не стоял на пути, который мог привести его к «эпической» школе. Наоборот, он подчеркивал, что его решение пространства сцены и изобретенные им «механические приемы для расширения сценической площадки» были приняты всеми категориями зрителей: «Неискушенный зритель, который еще десять лет назад считал бы подобное оформление странным, теперь воспринимает его как реалистическое». Горелик высказал мысль, что «общепринятые представления о художественной “реальности” зависят от существующих в данное время культурных норм и господствующих настроений».

Эпический театр представляет собой откровенную театрализацию, даже можно сказать — яркую театрализацию. Творцы эпического реализма настаивали на том, чтобы театр и драма покинули тесный мир частной жизни, которым ограничен реализм Ибсена. Они полагали, что для успешной трактовки современной действительности пьесам нужно вновь стать «эпическими», или пространно-повествовательными, какими они были в романтическом и елизаветинском театрах.

Но вместе с тем даже драмы, сплошь построенные на эпизодах, как брехтовские «Матушка Кураж» и «Кавказский меловой круг», черпали свое единство в основной авторской мысли, связанной с какой-либо проблемой, главным образом социального характера. В эпическом театре ни от пьесы, ни от постановки не требовалось последовательного создания иллюзии действительности. Наоборот, фрагментарность сцен и оформления, прерывистость действия и тенденция освободить зрителя от постоянной напряженности разрушали эту иллюзию. Эпический театр стремится к раскрытию определенных сторон социальной действительности, а для успешной демонстрации работы частей машины ее нужно разобрать, а не просто сфотографировать в собранном виде.

Поучительные примеры этому авторы пьес находили как в далеком прошлом (Брехт в «Галилее»), так и в более близкое время (Пискатор в сатирическом эпосе о первой мировой войне «Добрый солдат Швейк»; Поль Грин в едкой сатире на эпоху президента Вильсона «Джони Джонсон») и даже недавно (Брехт в полудокументальной пьесе «Частная жизнь господствующей расы», которая была написана в годы второй мировой войны и воссоздавала общую картину развития и гибели нацизма). Подобные пьесы могли быть как чисто вымышленными, например «Кавказский меловой круг» или «Добрая женщина из Сычуаня» Брехта (последняя — по существу, инсценированная сказка на китайском материале, в первом эпизоде которой непонятно почему появляются китайские боги), так и документальными, подобно «живым газетам», весьма популярным в период экономического кризиса тридцатых годов. К числу последних относятся (они носили красноречивые названия) «Энергия» и «Одна треть нации». Первая трактовала проблему расширения производства электроэнергии и контроля над ней, вторая — уничтожения трущоб; она была написана в связи с заявлением президента Рузвельта, гласившим, что одна треть американской нации не имеет приличного жилья.

Какова бы ни была трактовка темы, форма эпической драмы — серия эпизодов с повествовательными и лирическими отступлениями, хоровым пением и назидательными лекциями — радикально отличалась от формы реалистической драмы. Кроме того, в эпических пьесах, даже при изобилии в них жизненных деталей, актерское исполнение было не строго реалистическим, а скорее в той или иной мере стилизованным.

Раскрытие действия социальных сил не может строиться на внутренних ощущениях индивида и на скрупулезных характеристиках образов, приковывающих внимание скорее к самим персонажам, чем к окружающему их миру. В соответствии с этим и сцена, предназначенная для раскрытия социальных явлений, не может оформляться статичными декорациями реалистического театра. Поэтому режиссеры эпического театра использовали движущиеся или вращающиеся площадки с установленными на них фрагментами рисованного пейзажа, схемы, карикатуры и куски кинофильмов. В результате сцена приобрела динамичность. Ее трактовали как непрерывно действующий механизм, практически полезный тем, что он обеспечивает наглядное воспитание зрителя. Концепция «сцены-машины» (которая в других случаях трактовалась как театральная игрушка, создающая забавные эффекты, например в одной из модернистских постановок комедии Аристофана «Лисистрата») была использована Пискатором при постановке пьесы Пенна Уоррена «Все королевские солдаты», впоследствии переделанной автором в роман. Эта пьеса (посвященная одному политическому деятелю, карьера которого, будучи связана с судьбой целого государства, оказала несомненное влияние на жизнь нации) была эпической не только по своему масштабу, но и по манере, в которой она была скомпонована: в ней были сцены повествовательные, комментирующие и анализирующие, а также эпизоды, насыщенные действием. В этой постановке Пискатор довольно назойливо (по мнению критика Брукса Аткинсона) использовал непрерывно вращающуюся сценическую установку, похожую по внешнему виду на гигантскую машину, смонтированную в высокую прямоугольную раму. Некоторые эпизоды разыгрывались на площадке перед этой «машиной». На нейтральном пространстве у самых кулис помещался ведущий, который анализировал и комментировал действие.

Но наиболее ярко характеризует самодовлеющую театральность эпического реализма исполнительский стиль, которого Брехт пытался добиться от своих актеров. Его основные принципы довольно подробно изложены в теоретических работах Брехта. Тема эпической манеры игры потребовала бы слишком много места для ее изложения, и поэтому мы касаемся ее в данной книге лишь поверхностно. Необходимо отметить только некоторые основные моменты. Например, Брехт многое возлагал на жест. В своей статье, напечатанной в специальном выпуске «Уорлд Тиэтер», он писал, что, помимо предъявляемых им требований к эпическому стилю актерского исполнения, который должен быть «естественным», «юмористичным» и «земным», нужно, чтобы все чувства и переживания актера были видимыми и получили выражение в жесте: «Необходимо дать свободу эмоциям, *чтобы их можно*

было трактовать в приподнятой манере»⁸⁴. Он предлагал также изучать китайский театр, ибо в игре китайских актеров «мастерски используется жест». Совершенно очевидно, что Брехт требовал *обязательной* стилизации актерского исполнения. Именно подчеркнутой театральностью игры актеров он достигал желательного эффекта *отчужденности*⁸⁵, которую он считал необходимым элементом своего типа театра.

Независимо от того, является ли тематический материал жизненно достоверным или фантастическим, и независимо от его трактовки, эпический театр представляет собой наиболее передовое направление XX в. — резкий отход от мещанского мира реалистической драмы XIX в., центральное место в которой было отведено индивиду и его личным переживаниям.

Реалистическая драма изображала преимущественно отдельную личность как нечто завершенное в самой себе, тогда как целостность эпического реализма ставилась под угрозу, если, например, драматург (или актер), чувствуя симпатию к тому или иному образу, отдавал ему все внимание, создавал для него излишне впечатляющую характеристику. Брехт, заметив, что его цюрихский зритель отождествляет себя с героиней — Ниобой — в спектакле «Матушка Кураж», внес некоторые изменения в текст пьесы, чтобы ослабить ее эмоциональное воздействие: мать, которая следуя за войском, теряет всех своих детей, не имела права отвлекать внимание зрителя личными страданиями и тем самым препятствовать основному намерению автора пьесы — показать «коммерческую сущность войны»⁸⁶. Брехт отрицал значение эмоционального отождествления и катарсиса, утверждая, что пьеса не должна мешать критическому восприятию зрителя, осмыслению социальной идеи пьесы. Он был энергичным противником иллюзионистских постановок и актерской игры по системе Станиславского, то есть индивидуалистического «внутреннего реализма», построенного на полном отождествлении актера с исполняемой ролью. Брехт требовал от актера «отчужденности»: актер должен был оставаться вне образа, чтобы исполнение его было более или менее беспристрастным толкованием характера персонажа.

Эпический театр является одновременно и антиреалистическим и антиаристотелевским. Эта холодная, рационалистическая школа неореализма оказала более основательное и более результативное влияние на западноевропейскую драматургию, чем любое из предшествовавших ей субъективистских направлений. И когда субъективизм вышел из моды, эпическая объективность вновь придала драматическому искусству целостность; этот процесс восстановления целостности, доведенный до конца, был не чем иным, как революцией в театральном искусстве.

⁸⁴ «World Theatre», vol. IV, № 1, 1955.

⁸⁵ «The Alienation Effect» («Actors on Acting», pp. 281 – 285).

⁸⁶ Brecht, Versuche 20/21, Frankfurt am Main, 1949.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЕ НАСТУПЛЕНИЕ НА ТЕАТР

С того момента, как экспрессионисты принялись разрушать реалистическую форму драмы и театра (сначала Стриндберг своими поздними пьесами, а затем и его последователи до и после первой мировой войны), стал также изменяться и характер драматургии и сценического искусства. И, как отмечалось выше, с каждой фазой изменения формы были связаны свои концепции драмы или идеи театра, разработанные в противовес реалистическим.

Почти всякую школу, представляющую собой резкое отступление от реализма, можно отнести к числу более или менее экспрессионистских; поэтому термин «экспрессионизм» часто стали употреблять для определения всех антиреалистических стилей современного театра. В таком применении этого термина есть одно преимущество: он обозначает общее направление театра (иными словами его драматическое *выражение*) в противоположность более или менее узкому изображению той или иной темы. Однако термин «экспрессионизм», употребляемый в таком широком смысле, вносит путаницу. При этом противоречивы не только формулировки адептов экспрессионизма, но даже и я сам, обобщая их, сваливал в одну кучу представителей противоположных школ. Эпический реализм Пискатора и Брехта — искусство объективное, тогда как экспрессионизм в основном субъективен; приверженец эпического реализма считает себя противником как натурализма, так и экспрессионизма.

Большую точность приобретает термин «экспрессионизм» в значении одного более или менее определенного стиля драматургии и постановки. Здесь имеется в виду тот стиль, который появился впервые в ряде произведений Стриндберга, написанных им на рубеже двух столетий (в частности, его пьесы «Игра сновидений» и «Соната призраков»), а в годы, предшествовавшие первой мировой войне и сразу после нее, приобрел характер театрального направления. Стриндберг положил начало экспрессионистской теории театра, говоря в своем предисловии к «Игре сновидений», что в этой пьесе, как и в его более ранней пьесе «Путь в Дамаск», «может происходить все что угодно: все допустимо и вероятно. Время и место безразличны. На бледном фоне действительности воображение рисует и тклет новые узоры; это смесь воспоминаний, пережитого, свободной фантазии, несообразностей и импровизаций».

Он правильно назвал свою пьесу «Игрой сновидений», ибо, по его собственным словам, «автор пытался здесь следовать неупорядоченной, хотя и внешне логичной форме сновидений». В творческих экспериментах его продолжателей экспрессионистский метод вылился в нездоровый самоанализ и эмоционально неуравновешенное изображение внешнего облика действительности.

Произведения, темой которых являлись психические болезни, комплекс Эдипа, человекоубийство, были особенно характерны для литературы Центральной Европы. Именно там родились такие возмущившие общество произведения, как «Сын» Вальтера Газенклевера и «Обольщение» Пауля

Корнфельда. Характерно, что они появились еще до того, как человечество подверглось травмирующему влиянию первой мировой войны⁸⁷. Между миром Ибсена и миром ультраэкспрессионистской (если не сюрреалистской) стилизации не было ничего общего; можно даже сказать, что ибсенизм оказался вдребезги разбитым в его схватке с экспрессионизмом. «Умный человек, каким его знала история, теперь выступает в облике тупицы и держит на привязи помешанного», — так говорил Сантаяна в своей книге «Жизнь разума». В ультраэкспрессионистской пьесе разумному персонажу противопоставлялся умалишенный, а порой они даже ничем не отличались друг от друга.

Оскар Кокошка, один из ранних экспрессионистов Центральной Европы, бывший одновременно и драматургом и художником, откровенно заявил в своем манифесте: «Мы должны внимательно прислушиваться к нашему внутреннему голосу... Мы должны ослабить самоконтроль... забыть все законы; только наша душа есть подлинное отражение вселенной»⁸⁸. Другой вождь этого движения, Лотар Шрейер, определил экспрессионизм как «духовное направление того времени, которое внутренние переживания ставит выше чисто внешних проявлений жизни». Положенная в основу пьесы социальная или духовная проблема нередко передавалась в виде сновидений действующего лица — прием, усовершенствованию техники которого после 1912 г. весьма способствовала популярность психоанализа. Но наиболее характерная черта экспрессионизма — это скорее его общая субъективная направленность, чем использование сна в качестве композиционного приема. К тому же экспрессионизм находил выражение в пьесе или театральной постановке в различной степени и манере. Пьеса могла быть или насквозь пронизана экспрессионизмом, так что все в ней было фантастично и искажено, как в «Игре сновидений» или в «Сонате призраков» Стриндберга, или же экспрессионизм в той или иной пропорции сочетался в ней с реализмом, как в пьесе О'Кейси «Серебряный кубок». Одни сцены могли быть больше насыщены экспрессионизмом, другие — меньше; так, например, в «Косматой обезьяне» О'Нейла сцена на Пятой авеню, в которой разочарование и растерянность Йэнка достигают высшей точки, несомненно, решена в чисто экспрессионистской манере. Однако стиль некоторых других сцен (вторая сцена на прогулочной палубе и седьмая — в городском комитете профсоюза рабочих) почти ничем не отличался от натуралистического. Кроме того,

⁸⁷ Здесь могут представлять интерес некоторые даты: две наиболее известные экспрессионистские пьесы Стриндберга «Игра сновидений» и «Соната призраков» вышли соответственно в 1902 и 1907 гг. Наивысшего расцвета в Европе экспрессионистская драма достигла между 1912 и 1925 гг.; параллельно с ней в художественной литературе появились произведения Кафки и Джойса. Менее популярен был экспрессионизм в Америке между 1920 г. — годом появления пьесы «Император Джонс» О'Нейла — и 1924 г., когда была издана пьеса «Нищий всадник» Джорджа Кауфмана и Марка Коннелли.

⁸⁸ Edith Hoffman, Kokoschka: Life and Work, London, 1947, p. 286.

экспрессионизм мог в одних случаях служить средством достижения определенной цели, например когда он использовался для подчеркивания какой-либо сюжетной ситуации или психического состояния действующего лица, в других — являться самоцелью, когда, например, вся пьеса и постановка ограничивались хаотичным и нигилистическим изложением воззрений автора на действительность (вышеупомянутые пьесы Стриндберга).

Независимо от степени насыщенности пьесы или спектакля экспрессионизмом, непреложным остается тот факт, что он более радикально воздействовал на форму драмы, актерское исполнение и стиль спектакля, чем любое другое направление; особенно сильно видоизменил экспрессионизм в театре XX в. драматическую форму. Творчество экспрессионистов дало примеры самого широкого использования вольных драматических трактовок, приближающихся к сюрреалистскому методу «свободных ассоциаций».

В экспрессионизме можно было обнаружить наиболее смелое самоутверждение художника как творца особого мира, независимого от реальной действительности. Своими произведениями экспрессионист бросал вызов окружающему миру, еще более безжалостному, чем мир филистерски-викторианской буржуазии; это был век машин, вредоносность которых и явилась темой таких причудливых пьес, как «Газ» Кайзера и «Рур» К. Чапека.

Отказавшись от изображения «мещанской» психологии, драматург-экспрессионист рисовал только вспышки страстей. Он, не колеблясь, обезличивал человеческие образы, превращая их в застывшие символы или аллегорические фигуры, лишённые имен и обозначаемые просто — Мужчина, Женщина, Неизвестный и т. д. Он показывал человека преимущественно в сценах, где не было места «хорошим манерам», пустой светской болтовне, обычно сопровождающим эпизоды в гостиных из пьес «салонного» стиля. Для экспрессиониста имел значение только *драматический момент*. И этот момент наступал внезапно, без подготовки зрителей к его восприятию, что было свойственно реализму XIX в. В некоторых пьесах человеческая личность терялась, растворялась в автоматических действиях толпы, в выкриках хора. Так было в массовых сценах пьес «Газ» Кайзера, «Человек-маска» Толлера и «Косматая обезьяна» О'Нейла (в первой и четвертой сценах, происходящих в кубрике кочегаров). Экспрессионист, подчиняясь своей необузданной фантазии, подчеркивал субъективное состояние персонажей. При этом он не останавливался перед искажением любых проявлений их характеров и деталей окружающей среды. Он считал себя вправе метаться туда и обратно во времени и пространстве. Для достижения своих целей экспрессионист, давая полную волю воображению, попирает любые законы логики и искусства.

Физические трансформации персонажей и окружающей обстановки, которых требовала экспрессионистская драматургия, предоставляли богатые, почти равные оперным возможности для творчества театрального художника и осветителя сцены. Так, в пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи» происходит мгновенное превращение заснеженного дерева в голое, а в пьесе «Игра сновидений» Стриндберга имеются даже такие весьма причудливые авторские указания постановщику: «Задний план освещен пламенем горящего

замка, и мы видим на его фоне стену из человеческих лиц; они выражают недоумение, печаль, отчаяние. Когда замок вспыхивает языками пламени, бутон на его крыше раскрывается в гигантскую хризантему».

Однако не в подобном вагнерианстве проявляется коренное изменение формы. Основное отличие экспрессионизма обнаруживается в самой трактовке драматического действия и в характеристиках образов — в их фрагментарности и искаженной сущности. Такое искажение мотивировалось или состоянием психики действующего лица (и тогда вся пьеса дается через его искаженное восприятие), или же намерением автора раскрыть свое неуравновешенное настроение либо дать субъективную оценку человеку и окружающему миру в пластических образах. Большая часть сцен в пьесах «С утра до полуночи» и «Император Джонс» О'Нейла решены «субъективно», в том смысле, что фантастическое действие и окружающая среда находятся в драматической связи с состоянием мыслей провинциала и скрывающегося кассира (в первом случае) и бежавшего негритянского диктатора (во втором). Наряду с этим «Игра сновидений» и «Соната призраков» — это сплошная фантасмагория, созданная автором-поэтом. Встречаем мы и такие произведения, в которых происходит непрерывное и не поддающееся анализу чередование элементов реального и нереального, тогда как в других пьесах, к которым относится и довольно примитивная пьеса Кауфмана и Коннелли «Нищий всадник», проводится четкая граница между реальным действием и видениями героя.

Изменения, внесенные экспрессионистами в структуру драмы, наиболее заметны в диалоге, который, будучи подвергнут причудливому сокращению и искажению, подчас становился стремительным, лаконичным, загадочным. Такой диалог особенно характерен для творчества немецких экспрессионистов в период между 1912 и 1925 гг. Примером его может служить следующий отрывок из пьесы Эрнста Толлера о послевоенных беспорядках «Человек-масса»⁸⁹ (1919):

Четвертый банкир:
В количестве любом
Швейцару прикажите.
Пятьсот
Отборных девочек
Сюда!
Пока...

Банкиры:
Мы жертвуем.
И пляшем!
Доходы —
Нищим.

Часовые:
Школы.

⁸⁹ Толлер, Человек-масса, М., 1923.

Казармы.
Война.
Всегда...

Часовые:
К стенке!

Безымянный:
Заряжены винтовки?

Часовые:
Заряжены...

Пленный (у стены):
Жить! Жить!

Даже в умеренно экспрессионистской пьесе «Косматая обезьяна», написанной в 1912 г., автор прибегал к лаконическому языку. Например, хор кочегаров в первой сцене поет:

Эй вы! Поднесите стаканчик!
На! Промочи горло!
Салют!
На здоровье!
Пьян как стелька! Черт бы тебя побрал!
За удачу!

и так далее на протяжении двадцати восьми диалогов подряд.

Затем действие этой пьесы, особенно в сцене на Пятой авеню, становится все более неистовым, менее реальным. Мы наглядно видим это в эпизоде, когда кочегар Йенк, огромное полуживотное-получеловек, обращается к разодетым мужчинам и женщинам, выходящим из церкви:

Йенк: ... Я — сталь, и пар, и дым, и все остальное. Все это быстро взлетает вверх — на двадцать пять этажей. Я мечусь то вверх, то вниз! А вы, простаки, неподвижны. Вы только куклы, которых я завожу, чтобы посмотреть, как вы завертитесь... (Но, так как все делают вид, что не видят и не слышат его, он впадает в бешенство... яростно кидается на мужчин, злобно толкает их, однако никто на это не реагирует. Ему же приходится всякий раз отступать...)

Можно было бы привести в качестве примера множество ситуаций и диалогов, значительно более фантастических, чем взятые из пьесы О'Нейла. В Германии между 1912 и 1925 гг. драматурги Газенклевер, Кайзер, фон Унру и Толлер были особенно плодовиты по части создания пьес, полных неистовых настроений и мыслей. Немецкие театральные режиссеры Леопольд Йесснер и Юрген Фелинг были мастерами искусства постановки пьес в экспрессионистском стиле, с гиперболами и искажениями. Кроме того, большую поддержку театру этого типа оказало широкое распространение экспрессионистских взглядов в искусстве вообще и в живописи в частности. Оскар Кокошка, который считается одним из наиболее одаренных художников-экспрессионистов, был одновременно и автором нескольких

основополагающих пьес («Сфинкс», «Соломенный человек», «Надежда женщины», «Пылающий куст»). Они были написаны в период с 1909 по 1913 г., следовательно, в то время, когда Кокошка выставлял в Вене свои наиболее смелые произведения живописи.

В момент наивысшего увлечения экспрессионизмом в Германии драматург Казимир Эдшмидт счел для себя возможным хвастливо заявить (несколько наивно, хотя и не без оснований), что «экспрессионист верит только в действительность, созданную им самим вопреки всякой другой жизненной действительности»⁹⁰. Подобное заявление говорит о коренной революции в театре; поверив экспрессионистам на слово, можно было бы подумать, что эра реализма на самом деле кончилась.

В действительности же — и в этом ирония судьбы — устарел не реализм, а экспрессионизм. Даже в Центральной Европе это движение практически угасло к 1925 г., в то время как реалистический театр, который экспрессионизм намеревался задуть, продолжал, и вполне основательно, оставаться популярным. Его претензии на популярность не были опровергнуты какими-либо крупными успехами антиреалистической драматургии даже тогда, когда экспрессионистское творчество получило поддержку в лице французских сюрреалистов. Искусство режиссуры, в свое время значительно обогащенное символизмом, получило дальнейшее развитие (если не полностью было поглощено) в постановках экспрессионистов, а также других стилизаторских экспериментах в сюрреалистской и конструктивистской манере. Однако антиреалистические стили театра постепенно вышли из моды, подобно тому как в свое время они вошли *в моду* (кажется, Джойс высказал как-то мысль о том, что «футуризм не имеет будущего»). Таким образом, все разнообразные формы антиреалистических течений в начале тридцатых годов нашего века потерпели крах.

И все же нельзя полностью зачеркнуть экспрессионизм ни как широкое понятие антиреалистической драматургии, ни в его узком смысле — как экстравагантно-субъективный стиль. Экспрессионизм был второй из основных *стадий развития* театрального модернизма.

Несмотря на частую смену театральных направлений, каждое из них успевало наложить известный отпечаток на форму драмы и стиль спектакля. Оставленное ими наследство включает не только коллекцию пьес, написанных под влиянием того или иного литературного либо театрального направления, но и множество приемов сценической практики.

Наклонные плоскости, широко использовавшиеся в двадцатых годах нашего века, в период популярности экспрессионизма, приняты теперь повсеместно. Каркасные конструкции можно увидеть в наши дни как в постановках реалистических пьес («Двое на острове» Элмера Раиса), так и аллегорических («Все лето» Роберта Андерсона) и полуэкспрессионистских, полуреалистических («Смерть коммивояжера» Артура Миллера). Декорацию, загроможденную натуралистическими деталями, даже в последовательно

⁹⁰ Thomas L. Dickinson, *The Theatre in a Changing Europe*, Holt, 1937, p. 23.

реалистических постановках заменило тщательно отобранное и лаконично выразительное оформление. В тех случаях, когда такой «отобранный» реализм получает наиболее полное выражение, его можно назвать «образным». В этом стиле режиссер Элиа Казан поставил в 1955 г. пьесу Теннесси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше». Нельзя придумать лучшего названия для этой пьесы и ее постановки, где комнатные перегородки и стены домов обозначены тонкими, как проволока, вертикальными линиями, где воображаемые двери «открываются» и «закрываются» условными, отрепетированными движениями, где авансцена выдвинута за рампу в первые ряды партера. Также нашло свое проявление (и даже чрезмерно) образное мышление и в актерском исполнении пьесы. Стоя на этой псевдоелизаветинской площадке, актеры пристально всматриваются вдаль, будто в зеркало, висящее на «четвертой стене», и поверяют свои мысли в виде *монологов* и *диалогов* одновременно как зрителям, так и персонажам пьесы.

Таким образом, различные стилизаторские направления, возникавшие после 1890 г., каждое по-своему способствовали театрализации драматургии и спектакля. В оформлении сцены наблюдались даже случаи возврата к писанным декорациям. Но это было не просто возрождение старых перспективных декораций; обычно они подвергались некоторым изменениям. Исключением были те спектакли, в которых намеренно воссоздавалась старина, как, например, «Школа мужей» Мольера в постановке 1930-х гг. в «Тиэтер гилд». Театрализация в той или иной степени отразилась и на методах воспитания актеров и на стиле постановок спектаклей. В наши дни резкие отклонения от реализма не являются уже популярными, хотя он и продолжает еще видоизменяться. Жак Копо, который уже в 1913 г. был ведущей фигурой в деле преобразования натуралистического театра, почти четверть века спустя в статье, напечатанной во «Французской энциклопедии» (1935), подытожил те незначительные изменения, которые произошли за эти годы в области сценического оформления: «Наши театральные художники... ставят себе целью впечатлять, а не описывать... Они выделяют детали, вместо того чтобы воспроизводить целое; одно дерево заменяет им лес, колонна — храм»⁹¹.

Что касается актерского искусства, то его наиболее широко распространенная концепция почти целиком изложена в одном из высказываний Вахтангова — этого наиболее талантливого, но отнюдь не смиренного ученика Станиславского. По его словам, «духовную жизнь актера нужно донести до зрительного зала с помощью театральных средств»⁹².

Вахтангов сказал это в 1922 г.; в то время в театре уже не было реализма, не подвергшегося видоизменениям, за исключением редких случаев, когда имелись специальные основания для его сохранения в неприкосновенном виде.

Однако современный театр не достиг сколько-нибудь заметного равновесия и в нем еще много противоречий и путаницы. Театральное искусство почти беспрерывно находится в состоянии кризиса. Поиски новых форм далеко не

⁹¹ J. Copeau, *Directing the Play*, 1952. p. 149.

⁹² *Ibid.*, p. 160.

всегда завершаются победой. По-видимому, к середине нашего столетия все театральные направления, выдвигавшие антиреалистическую программу, утратили свою силу, за исключением эпического театра. Но стремление вновь театрализовать искусство, которое воинствующий реализм XIX в. лишил яркой театральности, продолжает подавать признаки жизни.

НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

О РОМАНТИЗМЕ И СИМВОЛИЗМЕ

Наиболее мощное антиреалистическое течение в современном театре мы обобщаем обычно под довольно неопределенным термином «романтизм» или под названием «поэтическая драма». В театре романтизм возродился после 1890 г. (под названием «неоромантизм»). Первое значительное произведение этого стиля «Сирано де Бержерак» Ростана было и остается одной из наиболее любимых пьес современного театра. Драматурги романтического направления создавали интересные и широко популярные произведения на протяжении всего нашего века; в качестве примера из имеющихся на английском языке можно назвать следующие стихотворные пьесы: «Королева Елизавета», «Мария Шотландская» и «Анна тысячи дней» Максвелла Андерсона, написанные в елизаветинской манере, и «Дама не для костра» Кристофера Фрая. Однако неоромантизм сам по себе не принес каких-либо новых изменений формы: он был просто возвратом от ибсеновской реалистической драматургии к вольной форме елизаветинской драмы — к театру Шиллера, Гете и Гюго. Поэтому нам нет нужды касаться вопросов неоромантизма на страницах этой книги.

Некоторую путаницу порождает только то обстоятельство, что по своему духу символистские драма и театр были тоже бесспорно романтическими. Даже сценам знакомой, повседневной жизни символисты придавали элементы таинственности, необычности и пафос романтической отрешенности. Но, в то время как в романтической драме мысль *раскрывается до конца*, символистская драма говорит только намеками. Первая построена на четко очерченном конкретном действии, вторая имеет неуловимое содержание, выраженное светотенями. Для романтической драмы характерно настойчивое утверждение (как в сюжете и в трактовке понятия «честь» в пьесе «Эрнани») даже в тех случаях, когда драма сложна для понимания; для символистской же драмы характерна неясность смысла (как в пьесе Метерлинка «Там внутри») даже тогда, когда содержание пьесы вполне ясно. Правда, и в языке современной романтической пьесы, вроде «Дамы не для костра», могут быть намеки, как в поэзии, и подтекст, как в остроумной шутке, но все же автор такой пьесы позволяет себе и своим персонажам высказываться яснее, чем это допускают ситуации пьесы. Поэт-неоромантик обязательно использует метафору в своих стихах или поэтической прозе, тогда как драматург-символист может обратиться к метафоре даже всю пьесу. «Слепые» Метерлинка, «Черные маски» Андреева и «Полнолуние в марте» Йейтса — вот образцы

метафорической драмы. Естественно, что символистское движение благоприятствовало возрождению аллегории; в различной степени аллегорические абстракции встречаются, например, в таких пьесах, как «Каждый человек» Гуго фон Гофманшталя, «Жизнь человека» Андреева и «Выход клоунов» Филипа Барри. Но, как и всегда, театральный стиль определяется здесь трактовкой окружающей среды. Поясню это вкратце: романтик *поэтизирует* окружающую среду или же использует ее для создания различных эффектов, но в отличие от символиста он никогда не превращает ее в абстракцию, в символ «души» пьесы.

Следовательно, символизм — это более резкое, а также и более модернистское отступление от реалистической драмы, чем неоромантизм. Символистские декорации, как и режиссура символистов, были более смелыми, чем в театре неоромантиков. Яркие и эффектные декорации булочной и поля боя являются стандартным требованием для постановки «Сирано де Бержерака». В отличие от них символистские декорации Гордона Крэга *абстрактны*. В своей ранней работе «Об искусстве театра»⁹³ Крэг убеждал читателя: «Не придавайте особого значения природе, вглядывайтесь в пьесу поэта». Впрочем, это было весьма умеренное высказывание для Крэга и его учеников. Они были больше склонны говорить: «Загляните в душу пьесы».

Создавая декорации к «Макбету» в постановке Артура Гопкинса (1921), Роберт Эдмонд Джонс решил почти всю задачу оформления с помощью трех арок, поставленных на темном фоне. На протяжении большей части спектакля эти арки должны были условно изображать интерьер шотландского замка. Но в то время как в одном месте они нависали над сценой подобно злобещим маскам, вперившим свирепые взоры в Макбета, в другом они были причудливо наклонены, символизируя душевные переживания персонажей, а также окружающий их мир, равновесие которого было нарушено кровопролитиями и незаконным захватом власти. В финале пьесы те же арки были опрокинуты, как бы говоря о том, что Макбета постиг конец, уготованный ему судьбой. Совершенно ясно, что Джонс, избрав в оформлении этой постановки путь ультрасимволизма, не намеревался дать объективную трактовку окружающей среды; здесь «декорация» была превращена в «символ».

Когда в девяностых годах прошлого века возник символистский театр, представители различных антиреалистических направлений стали трактовать сценическую среду с еще большей творческой свободой, чем даже романтики периода «бури и натиска». Но предела условной фрагментарности и фантастического смещения реалистических деталей окружения достигли экспрессионисты. После них каждая стилизаторская школа театрального искусства в той или иной степени заменяла иллюстративный реализм абстрагированием; не составляла здесь исключения и школа эпического реализма, в которой сценической среде придавалось большое идеологическое значение.

Именно авторы символистского направления, а не неоромантики положили

⁹³ Gordon Craig, On the Art of the Theatre.

метафору в основу антиреалистической драматургии, хотя экспрессионистские драма и театр тоже были отчетливо метафоричными. Даже приверженцы эпического реализма, не видевшие достоинств в субъективизме символистского и экспрессионистского творчества, были склонны трактовать драматическое действие несколько символично; оно воспроизводило в деталях социальную обстановку или характер общественной деятельности персонажа. В брехтовских притчах «Кавказский меловой круг» и «Добрая женщина из Сычуаня», а также в созданном Пискатором варианте «Американской трагедии» метафора играет весьма значительную роль. Также можно обнаружить элементы сценического символизма в постановках, осуществленных в эпическом стиле, но там они лишены налета метерлинковского фетишизма души.

Так как символику использовали не только драматурги-символисты, но и реалисты-классики (в таких пьесах, как «Дикая утка», «Росмерсхольм», «Строитель Сольнес», «Йун Габриель Боркман» Ибсена, «Чайка», «Вишневый сад» Чехова, «Золотой мальчик» Одетса и «Все мои сыновья» Миллера), было бы поистине неразумно рассматривать все виды символизации как одно целое. Мордекай Горелик сделал очень ценное замечание, сказав, что о метафорах нужно судить по их качеству. Существует значительная разница между «символом, отчетливо отражающим жизненные наблюдения и опыт, и символом, не достигающим цели из-за его претенциозности, что говорит об отсутствии у его автора наблюдательности и знания жизни»⁹⁴.

⁹⁴ «New Theatres for Old», New York, 1940, p. 263.

III РАЗДЕЛ

Театральность и кризис

В драматургии и сценическом искусстве давно уже наметилось стремление сочетать реализм с различными нереалистическими течениями. В большинстве случаев подобное сочетание давало посредственные результаты, но изредка в нем проявлялось и подлинное мастерство талантливого художника. Теперь мы не только признаем законность *существования* различных типов драмы и спектакля, но даже приветствуем упразднение тех их отличительных черт, которые в свое время горячо отстаивали приверженцы разных направлений.

Отсутствие четкой разницы между стилями драмы сказалась и на терминологии драматургов и критиков. Определения «символизм», «сюрреализм» или «экспрессионизм» уже не применимы к большей части современных пьес и постановок. Они не пригодны даже для тех произведений драматургии, в которых легко обнаружить элементы символизма («Лето и дым» Уильямса), сюрреализма («Суини в лесу» Сарояна) или экспрессионизма («Смерть коммивояжера» Миллера). Не менее трудно найти — да и бесполезно было бы искать — точное определение и для пьес Сарояна «Мое сердце в горах» и «Дни вашей жизни», для пьесы Жироду «Безумная из Шайо» или для комедии Ануйля — Фрая «Кольцо вокруг луны». Поэтому их авторы с похвальной скромностью довольствуются такими обозначениями, как «поэтическая пьеса», «фантазия» или «импровизация». Совместный опус Ануйля — Фрая имел подзаголовок «пародия», а свою пьесу «Бал воров» (1932) Ануйль определил как «комедию-балет».

Уильям Сароян, проявив тонкое понимание и большую добросовестность, дал следующую характеристику вольной манере, в которой написана его пьеса «Суини в лесу»: «Это сновидение, поэма, пародия, басня, симфония, притча, комедия, трагедия, фарс, водевиль, песня и танец, рассуждение о деньгах, мысли о жизни, очерк об искусстве и религии, эстрадное представление, цирк — все, что вашей душе угодно, все, чего вы только ни пожелаете»⁹⁵. С незначительными изменениями это определение подходит и к пьесам «Интермеццо» и «Безумная из Шайо» Жироду, «Едва ноги унесли» Уайлдера, «Мое сердце в горах» и «Самый веселый момент» Сарояна. Нас не смущает даже та характеристика, которую Уолкот Гиббс дал последней из них, сказав, что она «подчас граничит с нелепостью». Мы не требуем от них или подобных им пьес безупречной логики, присущей драматургии Ибсена или Софокла.

Кроме того, уже на протяжении нескольких десятилетий мы встречаем пьесы, в которых прямо противоположные драматические стили уживаются бок о бок или сливаются друг с другом. Даже в такой социальной драме, как

⁹⁵ W. Sarojan, *The Beautiful People, Sweeney in the Trees, Across the Board on Tomorrow Morning*, 1941, p. 106.

инсценировка романа Маркуонда «Путь невозвращения» (сделанная Полем Осборном), события прошлой жизни героя совершенно естественно вплетаются в его настоящее. Другим, более ранним примером одновременно объективной и субъективной трактовки драматической ситуации является пьеса Гергарта Гауптмана «Ганнеле» (1893). Страшная, чисто натуралистическая картина смерти девочки в работном доме сочетается здесь со сказочным миром ее лихорадочного бреда. Драматург четко обозначает границу между объективной действительностью и фантазией. В этой пьесе сосуществование двух разных драматических стилей оправдывалось тем, что бред умирающей девочки — не меньшая «правда», чем любой другой элемент пьесы.

Предметная образность и символика использовались в реалистической драме почти с момента возникновения современного театра. То обстоятельство, что в пьесе Артура Миллера дерево, растущее на заднем дворе, символизирует семейную катастрофу, не было чем-то оригинальным для 1947 г. Более ранние примеры таких жизненно «правдивых» символов мы находим в пьесах «Дикая утка» Ибсена и «Чайка». Образ чайки — на редкость удачный символ для чеховской героини Нины. В этой пьесе устами Тригорина автор раскрывает зрителям и Нине значение этого символа; Мертвая чайка, подстреленная на берегу озера Трепловым, подсказывает Тригорину идею его нового рассказа — о жизни провинциальной девушки, которая, подобно Нине, жила, не зная горя, пока один человек от нечего делать не «погубил ее, как вот эту чайку». Дэвид Магаршак удачно характеризовал такого рода символику: «поэтическое изложение самого обыденного жизненного факта: люди, губящие красоту, не видят ее и не понимают, какое преступление они совершают»⁹⁶. Убив чайку, Треплев, не щадя Нины, говорит ей о возможном конце своей жизни — о самоубийстве; Тригорин соблазняет ее из жалкого тщеславия стареющего ловеласа. Фраза Магаршака «самый обыденный жизненный факт» служит ключом к пониманию символики этого рода: символ художника-реалиста неизменно имеет своим источником объективный факт, он всегда конкретен, тогда как художник-символист пользуется такими символами, природа которых совершенно непонятна.

Теперь и мы в своей практической театральной работе, не колеблясь, смешиваем реалистический и символистский стили. За последнее десятилетие наиболее удачным по сочетанию стилей был спектакль «Смерть коммивояжера», поставленный на Бродвее в 1948 г. Каркасная декорация особняка семьи Уилли Лоумена была установлена на фоне возвышавшихся за ним многоквартирных зданий. Этот контраст символизировал «шаткий мир индивидуализма маленького человека». В сценическом решении этой пьесы были и другие достойные упоминания моменты. Так, например, вся декорация внезапно преображалась, становясь лиричной, когда на киноэкране вдруг появлялась обильная листва или же когда в прямом контрасте с этим в конце спектакля местом погребения Уилли являлась совершенно оголенная авансцена.

⁹⁶ David Magarshack, *Chekhov the Dramatist*, New York, 1952.

Не менее интересен в этом отношении и нью-йоркский спектакль «Любовь под вязами». Он был поставлен в 1952 г. режиссером Гарольдом Клэрманом^{xxiv} в декорациях Горелика. До этого ни Клэрман, ни Горелик не прибегали в своем творчестве к ирреалистической стилизации; наоборот, в тридцатых годах их имена были связаны с наиболее реалистическим театром Бродвея — «Группиэттер». Однако на этот раз они не остановились перед тем, чтобы дать сельской трагедии О'Нейла формальное сценическое решение. На сцене были установлены ширмы и устроены площадки, над которыми спускался резной занавес в виде двух больших вязов, образующих свод. Если учесть, что тот же Горелик оформлял такие спектакли, как «Проснись и пой!» и «Золотой мальчик» Одетса, то мы с особым интересом прочтем его заметки о декорациях к пьесе «Любовь под вязами»:

«Автор эскизов избрал основной темой своего решения идею “под вязами” и воплотил ее в силуэте дома под кронами двух больших деревьев. Хотя на декорации и есть известный налет натурализма, она фактически решена чисто театрально. Силуэт дома образуют линии крыши с трубой в сочетании с контурами дома и крыльцом; в расположении комнат интерьера чувствуется влияние кубизма, а в несколько изогнутой линии поперечного сечения этажей — конструктивизма. В целом дом представляет собой ширму сложной конструкции...

Деревья, выполненные в виде резного полупрозрачного занавеса, разделяются извилистой каймой, откровенно подчеркивающей его театральный стиль»⁹⁷.

В постановках такого рода мы видим явное слияние элементов реализма и театральности, подчиненное либо требованиям пьесы, либо трактовке режиссера и художника.

Постановка пьесы «Любовь под вязами» говорит о том, что эта пьеса не казалась Клэрману и Горелику достаточно значительной для ее сценического решения в манере социальной или жанровой живописи. В этом отношении их мнение совпадало с желанием автора, неизменно отвергавшего натурализм, несмотря на явную склонность к натуралистическим ситуациям. И режиссер и художник главное достоинство пьесы «Любовь под вязами» видели в изображении роковой любви и ненависти, а также в ее всепоглощающем трагизме. Именно эти ее черты они и стремились выразить в постановке. В описанных выше приемах нет никаких творческих тайн; практические работники театра находят решение, основанное на их собственном анализе пьесы, и затем претворяют его в жизнь с неизменной надеждой на успех. Если бы они руководствовались каким-либо единым творческим принципом, то, вероятно, единодушно согласились бы со словами Анатоля Франса: «Правила в искусстве диктуются только обычаями, вкусами и чувствами, нашими добродетелями и грехами, всеми нашими слабостями и достоинствами»⁹⁸.

Приходится удивляться, что после 1940 г. еще существуют разногласия и

⁹⁷ John Gassner, *Producing the Play*, New York, 1953, pp. 353 – 354.

⁹⁸ «*French Folly in Maxims*», New York, 1894, p. 111.

споры вокруг вопроса о стилизации в драматическом искусстве. По существу, конфликт между реализмом и театральностью приобрел чисто теоретический характер, если вообще не превратился в фикцию. И если реалисты все еще косо посматривают на тех, кто усиленно превозносит театральность в драме, то это объясняется тем, что они подозревают представителей враждебного лагеря в шарлатанстве, упадочничестве и эскапизме. Сами реалисты стремятся к возможно более точному воспроизведению действительности из желания сохранить за театром роль проводника либерального духа и современной рациональной или научной мысли. Их подозрительность можно оправдать тем, что возрождение поэтической драмы в Англии, возглавленное Т. С. Элиотом, приняло богоискательский или сугубо традиционалистский характер, что театр Йейтса в Дублине пропагандировал искусство только для избранного общества, а также тем, что всякие отклонения от реализма неизменно характеризуются *снобизмом*, изолированностью от масс и отсутствием социальной направленности. Естественно, что, сталкиваясь со столь причудливыми пьесами, как сюрреалистский опус Пикассо «Желание, пойманное за хвост», формальными и крайне условными пьесами типа «Полнолуние в марте» Йейтса, запутанными и интроспективными, как «Он» Каммингса и «Джим Денди» Сарояна, или, наконец, нелепо нравоучительными, вроде «Семейного собрания» Элиота, реалист склонен осудить большинство стилизованных и нереалистических произведений за их извращенность и претенциозность.

КРИЗИС СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Кризис, охвативший американский и иностранные театры, несколько отличается от экономической или политической депрессии. В области театра трудности возникают главным образом из-за наличия внутренних разногласий; в театральном мире наблюдаются слишком глубокие расхождения во взглядах на банальное и показное и имеет место, жестокое соперничество между будничностью реализма и бездушной «искусственностью» ирреализма.

Противоположные требования реализма и ярко выраженной театральности редко находили удачное воплощение в сценическом искусстве последних лет. Лишь в исключительных случаях актерским коллективам удавалось сохранить свежесть исполнения и хорошее ощущение стиля как в реалистическом, так и в нереалистическом плане. Современное театральное искусство часто страдает чисто коммерчески-профессиональным бесплодием и свойственной любительским экспериментальным постановкам поверхностностью. В большинстве случаев причиной этих болезней является неумелое использование приемов театральности. Но, даже когда применение этих приемов вполне оправданно, оно носит, как правило, несколько поверхностный характер. Следовательно, возможности преодоления эстетического кризиса зависят от нашего умения сочетать выразительные средства реализма с театральностью. К сожалению, свойственные работникам театра путаница понятий и предпринимательский дух не способствуют хорошему знанию ими этих условий. Коммерческий театр обычно действует вслепую, в надежде на

удачу, а в академических и клубных театрах, где каждая постановка тщательно «продумывается» заранее, при ее осуществлении неизбежны разного рода уступки.

Мы теперь ясно представляем себе, в чем заключается реалистическая техника в области драматургии, актерского творчества, режиссуры, проектирования декораций, освещения сцены и создания костюмов. Но разве на сегодняшний день знаем мы по-настоящему, какие требования нужно предъявить реалистическому искусству? Было бы явной нелепостью утверждать, что «Гамлет» или «Троянки» — произведения, недостаточно реалистические, основываясь только на том, что Шекспир, писавший свои пьесы для сцены елизаветинского театра, или Еврипид — для театра Диониса, не были знакомы с реалистической техникой, разработанной лишь в конце XIX в. Они не имели ни малейшего представления об условности «четвертой стены», которая в любом случае не могла быть соблюдена на сцене елизаветинского и древнеаттического театров; и все же нельзя не отнести Шекспира, Еврипида и ряд других поэтов-драматургов к величайшим реалистам театра.

Надо усвоить себе, что реализм не достигается только одной техникой, примером чего могут служить произведения Стриндберга, Шоу, Чехова. Идея реалистического театра подвергалась серьезным нападкам и подчас ставилась под глубокое сомнение именно потому, что ее путали с реалистической техникой. И действительно, в целом ряде случаев реалистическая сущность сценического произведения куда-то улетучивалась и оставалась только голая техника. Причины этого явления могли быть самые разные, начиная от творческого равнодушия до трусости, от излишней самоуверенности до полной растерянности. Так, например, хотя в большей части пьес и постановок последних лет окружающая среда и находила свое выражение в оформлении сцены и в диалогах действующих лиц, однако она не была связана с основным содержанием драмы. В этих пьесах нам предлагалась реалистическая форма, лишенная реалистического содержания. Такой реализм, как уже подчеркивалось выше, не нужен драматургии, и, конечно, в нем не испытывает большой необходимости и современный театр.

Наиболее талантливые художники современного театра никогда не сомневались в том, что некоторая доля стилизации способствует полноценности реализма. Удачное применение принципа театральности помогает более успешному раскрытию содержания и идеи пьесы и, следовательно, лучшему восприятию их зрителем.

Многочисленные авторы проблемных пьес использовали жизненные факты или, во всяком случае, претендовали на это. К этому стремились почти все драматурги, начиная с Дюма-сына, ратовавшего в своей пьесе «Вопрос денег» (1857) за деловую честность, и кончая Гоуардом Линдсеем и Расселом Краузе («Предложения Прескотта», 1953).

В более яркой форме отражали жизненную действительность своего времени такие драматурги, как Толлер, Георг Кайзер, О'Кейси и Жан Жироду,

в своих нереалистических пьесах «Человек-масса», «С утра до полуночи», «Серебряный кубок» и «Безумная из Шайо». Из театральных режиссеров Йесснер и Пискатор в Германии, Мейерхольд и Таиров в СССР и Элиа Казан в США, прибегая к театральной стилизации, подчас добивались в спектаклях большого обобщения.

Почему же наш театр не встал окончательно на путь обогащения реализма творческой фантазией, то есть насыщения реалистического искусства элементами театральности? Тогда можно было бы, наконец, прекратить поиски «новых форм», продолжающиеся уже свыше шести или семи десятков лет. Никогда еще в истории театра не проводилось такого множества разнообразнейших экспериментов в поисках новых театральных форм и никогда еще не провозглашалась так усердно верность идее свободы театрального искусства, как в годы между опубликованием предисловия к «Кромвелю» Гюго и сегодняшним днем. Чем же объясняется тот факт, что реалистические драма и театр продолжают господствовать вопреки всем усилиям весьма одаренных стилизаторов, глашатаев «театральности» и ультрамодернистов? И почему ни один из «модернистских», то есть нереалистических, методов не сумел вытеснить подлинно «современный» стиль — реализм?

Пожалуй, наиболее исчерпывающим ответом на эти вопросы будет тот, что нереалистические направления театра, подчас весьма привлекательные в своих переходах от символизма к сюрреализму, не выкристаллизовались в полноценную и устойчивую драматическую форму. При всех своих ограничениях реалистическое искусство было для современного театра тем же, чем Шекспир для елизаветинского периода, а драматургия Софокла — для театра времен Перикла. Именно в этом смысле, как уже говорилось выше, реализм и является классицизмом современности.

Все нереалистические стили театра в той или иной степени подходят под определение *театральности*, которая, однако, еще не приобрела классических черт, ибо не нашла для себя постоянной формы. Идея театрализованной драмы существует с начала нашего века, однако все разнообразные формальные и стилизованные произведения драматургии, созданные за это время, носили экспериментальный и расплывчатый характер, или же им, как и многим экспрессионистским пьесам, недоставало цельности. О театральности спектакля можно сказать: «Одно остается, а многое видоизменяется и исчезает». «Идея» театральности (по-моему, в основном здоровая) продолжает жить, но формы ее воплощения все время менялись.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ: ЗА И ПРОТИВ

Для лучшего понимания этого вопроса важно уяснить себе основные черты, свойственные театральности. Главным принципом реализма была хорошо известная предпосылка Аристотеля: «Драма — это подражание

действию»⁹⁹; исходя из этого, сторонники реализма признавали лучшим тот театр, в котором это подражание было наиболее точным. Однако сам Аристотель, пожалуй, не согласился бы с точкой зрения реалистов, поскольку греческая драма, на которой он основывал свои выводы в «Поэтике», не была реалистически подражательной.

Основополагающий принцип театральности отвергает подражание в узком смысле этого слова. Приверженцы театрализованного искусства полагают, что действие и все прочие элементы пьесы призваны не копировать действительность, а *творчески воспроизводить* ее, имея в виду своеобразие искусства театра. Также признают ценность художественного вымысла и реалисты. Их современные противники делают еще шаг вперед, который оказывается решающим, ибо он определяет теорию и практику подлинной театральности. Они утверждают примерно следующее: бессмысленно притворяться, что вы не в театре, как бы сильна ни была иллюзия, она не будет жизненно достоверной. Короче говоря, театр — это только выразительное средство драматического искусства, сила которого, как и всякого искусства, заключается в том, чтобы возможно полнее *использовать* свои художественные средства, а не маскировать их, что, с точки зрения адептов театральности, губительно для искусства. Они полагают, что пьесы нужно писать и ставить в такой манере, которая не стремится выдавать происходящее на сцене за подлинную жизнь. Единственной целью творчества драматурга и актера, как утверждают сторонники театральности, должно быть создание театра, то есть сценического действия, характеристик персонажей и художественных символов. По их мнению, зритель посещает театр, не ставя себе иной цели, как только посмотреть и эмоционально воспринять «представление», а не реальную жизнь.

Против крайностей самодовлеющей театральности можно привести вполне обоснованный довод реалистов, полагающих, что театральные средства

⁹⁹ S. H. Butcher, Aristotle's. Theory of Poetry and Fine Art, 1951. По мнению Бучера, подражание — это *творческий процесс* «выражения конкретной вещи в виде образа, соответствующего идее этой вещи». Что касается передачи неконкретного «в простой эстетической форме, то она не является отражением действительности, Знакомой нам по восприятиям наших органов чувств; это было бы соперничеством с природой».

Под эстетическим подобием Аристотель, несомненно, не имел в виду рабского копирования. Он писал, что автор должен предпочитать «вероятные невозможности возможным невероятностям». Однако в какой-то мере он был склонен полагаться и на подражание в нашем обычном понимании этого термина. Для Аристотеля искусство было больше связано с чувственным восприятием, чем с символизацией. «Произведение искусства, — пишет Бучер, — это подобие, а не символическое изображение». Таким образом, символисты и другие антиреалисты нашли бы у Аристотеля еще меньше сочувствия, чем те реалисты, которые являются поклонниками полной точности.

художественного выражения не следует особенно выпячивать, поскольку это может нарушить иллюзию сценической реальности. Для игры на рояле вовсе не нужно обнажать все его струны: только дети хотят увидеть, «что у него внутри», чтобы убедиться в источнике происхождения звуков. Даже в такой выдающейся пьесе, как «Едва ноги унесли» Уайлдера, неуклюжая театральность, по мнению реалистов, несколько притупляла острие сатиры и тормозила развитие главного действия, которое вынуждено топтаться на месте. Излишне хитроумен временами и «игривый тон» этой пьесы. Такая театральность, с точки зрения критики, снижала силу воздействия пьесы, особенно в последнем акте, события которого происходят непосредственно после окончания опустошительной мировой войны. Если человечество спаслось, едва унеся ноги, то невольно хочется спросить автора, почему же он так веселится. И если в первом и втором действиях игривый тон, напоминая зрителю о неизменности на протяжении всей истории человечества свойственных человеку стремлений и противоречий, был еще как-то допустим, так же как и юмор чисто театрального совмещения бытовых ситуаций в пригороде Нью-Джерси с жизнью ледникового периода или легенда о Ное с традициями, господствующими в Атлантик-сити (что соответствовало представлениям автора о человечестве), то в третьем действии, рисующем бедствия нашего времени, такая театральность была уже неуместна: как следствие этого действие получило неверную мотивировку и поэтому не достигло кульминации, обязательной для всякого крупного произведения драматургии.

Но главный недостаток пьесы «Едва ноги унесли» заключается в том, что ее автор не договаривает свою мысль до конца; по-видимому, ему нечего добавить к тому, что он уже говорил раньше. Поэтому он повторяется, ограничивается цитированием различных авторов, азбучные истины которых произносятся на фоне зрелища, напоминающего карнавальное шествие, в котором принимают участие даже рабочие сцены. Тем самым автор вновь подчеркивает, что его пьеса «Едва ноги унесли» — только зрелище.

Ибсен и Шоу не унизились бы до такого легкого выхода из трудного положения; Ибсен, несомненно, перенес бы всю силу своего тезиса (который Шоу называет элементом «дискуссии») на момент кульминации. Если бы Шоу или Ибсен не имели ответа на поставленный ими вопрос, они прямо заявили бы об этом. Именно так и поступил Шоу в пьесе «Слишком правда, чтобы быть хорошей», в которой, не будучи в состоянии разрешить поставленную проблему, он тем не менее выступает с гневными и страстными протестами.

Пьеса «Едва ноги унесли» — пожалуй, наиболее выдающееся в американской драматургии произведение, в котором получили свое развитие принципы театральности (если не считать сюрреалистской пьесы Каммингса «Он», обладающей, несмотря на всю ее беспредметность, богатством художественного вымысла и силой воздействия, чего недостает многим более удачно построенным пьесам). Более ярко проявляются опасности, таящиеся в чрезмерной театральности, в пьесах «Жанна из Лоррена» Максвелла Андерсона и «Вечер импровизации» Пиранделло. В обеих пьесах использован прием

«сцены на сцене». Чтобы яснее понять, в чем заключается основной недостаток чрезмерной театральности, сравним первую из названных пьес со «Святой Иоанной» Шоу, в которой драматург до самого эпилога не прибегает к ярко театральным приемам ¹⁰⁰, а пьесу «Вечер импровизации», излишняя театральность которой лишает ее жизненной правды, — с другой пьесой того же Пиранделло, «Шесть действующих лиц в поисках автора», где, наоборот, напряженная пульсация жизни хорошо компенсирует ее театральность.

В сценическом искусстве театральность существует с незапамятных времен. Ее диапазон безграничен. В водевиле, бурлеске, клоунаде, пантомиме, в выступлениях фокусников и жонглеров возможности театрализации неисчерпаемы, результаты поразительны. Даже подлинная сатира и патетика оказались вовлеченными в орбиту откровенной театральности; здесь прославились Макс Палленберг в Германии, Жан-Луи Барро во Франции, Беатриса Лилли в Англии, Чаплин в Америке. Кроме того, целый ряд актеров выработали свою собственную, более сдержанную и «серьезную» манеру исполнения, также основанную на принципах театральности; среди них можно назвать Корнелию Отис Скиннер, Энгну Энтерс и глубоко драматичную Рут Дрейпер. Некоторые актеры добились яркой театральности и в своем танцевальном мастерстве — Марта Грэм, Поль Дрейпер и ряд других; при этом исполнительский стиль каждого из них своеобразен и четко выражен. Кроме того, мы знаем актеров, театрализующих свои вокальные и музыкальные выступления. Их, как и многих других мастеров сцены, нельзя не упомянуть, говоря о театральном искусстве, ибо они являются подлинными проводниками ярко выраженной театральности.

Таких актеров не смущает откровенная театральность их исполнительского мастерства. В отличие от них в творчестве некоторых «авангардистов» явно ощущаются неловкость и нерешительность в использовании приемов внешней театральности. В постановке пьесы Дженета «Служанки», осуществленной вне Бродвея и в основном удачной, сценическое действие сводилось к тому, что две горничные поочередно разыгрывают из себя хозяйку. Несмотря на то что обе героини, стремясь быть жизненно правдивыми, препирались и кричали друг на друга чуть ли не до истерики, постановщик, по-видимому, счел нужным лишний раз напомнить нам о том, что дело происходит в театре. Для этого он оставлял на сцене режиссера, ведущего спектакль, и ту или другую актрису, которая в данном эпизоде не участвовала. Когда в 1930 г. в «Тиэтер юнион»^{xxv} шла пьеса Брехта «Матушка Кураж», почти вся осветительная аппаратура была установлена на виду у зрителей. Хотя подобные напоминания о театральной природе происходящего на сцене и оправдываются принципами эпического театра и целями антииллюзионизма, они все же противоречат здравому смыслу. В постановке «Матушки Кураж» нарочитость театральных приемов достаточно подчеркивалась уже тем, что актеры шагали по сцене в такт музыке и пели

¹⁰⁰ Даже в этой фантазии Шоу смело высказывает свои мысли, вкладывая их в уста Иоанны и воплощая в сценическом действии; он не допускает никакого жеманства и не превращает драму в забаву.

хором. В постановке брехтовского «Галилея» на сцене нью-йоркского театра АНТА^{xxvi} исполнитель главной роли Чарльз Лоутон на глазах у публики раздевался до пояса и менял одежду. Автор данной книги, считавший это совершенно излишним и неоправданным, не остался одинок в своем мнении.

Но мы знаем театрализованные спектакли и без подобных крайностей. К ним обычно относятся те, театральность которых вполне оправдана и поэтому не вызывает возражений. Примером может служить очаровательный спектакль «Соломенная шляпка», поставленный Гастоном Бати^{xxvii} в 1938 г. Возобновленную постановку этой пьесы мне удалось увидеть в 1950 г. в исполнении труппы «Комеди Франсэз». Экстравагантная комедия Лабиша получила здесь достойное сценическое решение. Это был комический балет, непрерывное свадебное шествие, неугомонная возня и беготня по сцене. Здесь уже не было надобности в неуклюжих напоминаниях о театральной природе пьесы и ее постановки¹⁰¹.

Подлинным идеалом современных поборников театральности является сценическое искусство без малейшей претензии на воспроизведение реальной действительности. Некоторым из них даже символизм школы Аппиа — Крэг кажется излишне иллюзионистским. По их мнению, драматическое действие нужно подавать не как кусок подлинной или вымышленной жизни, а только как *представление*. Актеры на сцене должны откровенно *представлять*. Внешняя театральность, как поясняет наиболее ревностный ее пропагандист Александр Бакши, требует, чтобы спектакль рассматривался как «единственная реальность», которую создали собравшиеся воедино актеры и зрители, причем назначение первых — действовать, а вторых — смотреть откровенную, незамаскированную и восхитительную игру в «как будто». Конечно, любовь и ненависть в таком спектакле будут театральными «любовью и ненавистью» (в полном контрасте с проявлениями этих чувств у актеров школы Станиславского), действующие лица — тоже только «театральными персонажами». В отношении самой пьесы Бакши пишет:

«Сценичностью пьесы называется умение средствами и языком театра раскрыть в ней жизненные явления... Драматург... не должен быть связан соображениями реалистической, психологической или какой-либо сверхъестественной правды. Его единственная цель — драматическая правда. Воплощая ее на сцене, драматург может трактовать имеющийся в его распоряжении материал — человеческие характеры и поступки — совершенно свободно, любым желательным ему образом, лишь бы его трактовка была понятна зрителю и театральна по своей природе. Она должна быть методом сценического решения, без малейших претензий на что-либо большее»¹⁰².

¹⁰¹ Хороший вкус спектакля не определяется только «идеей» постановки. Пьесы такого типа могут быть поставлены и с большим «нажимом», чем тот, который, по мнению многих критиков, разрешил себе Орсон Уэллс в сценической трактовке данной пьесы в «Федерал тиэтер», где она шла под названием «Лошадь съедает шляпку».

¹⁰² Alexander Bakshy, *The Theatre Unbound*, London, 1923, p. 18. Статья, из

Идеальной сценой для спектакля яркой театральности являются, по мнению Бакши, «подмостки и только подмостки... служащие пьедесталом, на котором актеры возводят пластическое сооружение драматического зрелища». Это должна быть сцена, свободная от арки просцениума, — не «сцена-картина» или сцена «с замочной скважиной», а площадка, предназначенная исключительно для работы актеров. Оформление такой сцены не должно быть иллюстративным или может быть иллюстративным лишь в той мере, в какой действия актеров и диалоги нуждаются в деталях окружающей обстановки; и даже эти детали могут быть решены театрализованно.

Реакция зрителя на такой спектакль, говорит Бакши, должна быть свободной, независимой; зритель не должен; безоговорочно верить иллюзии, поддаваться каким-то чан рам... Он больше уже не жертва иллюзионистского обмана, а сторонний наблюдатель, зритель, критически оценивающий спектакль (иллюзия может возникать как в натуралистическом театре, намеренно создающем видимость подлинной среды, так и в символистском, пытающемся погрузить зрителя в вымышленный мир, в мир, полный таинственных событий). В этом именно и заключается сущность подлинной театральности.

Нужно отметить, что идея театральности претворялась в жизнь в различной форме и в различной мере. На вопрос, способна ли театральность достойно заменить в современном театре критический реализм, можно ответить, лишь утя характер и степень имеющихся в этом отношении достижений.

Основой для дальнейшего рассмотрения этого вопроса и правильных выводов могут послужить приводимые ниже данные.

1. Хотя в классическом театральном искусстве эпохи Шекспира и Мольера и господствовала театральность, однако и тогда уже можно было наблюдать некоторые элементы иллюзионизма: декорации давали известное представление о месте действия, а актеры не просто декламировали стихи или с пафосом читали прозу, но и находили более или менее убедительные характеристики своих ролей¹⁰³. В наше время театральность процветает только в мюзик-холле, водевиле, музыкальных комедиях и пьесах. Театральность — это единственно возможное направление подобного рода зрелищ и оперных постановок. Даже столь глубоко реалистическая пьеса, как «Уличная сценка» Эльмера Раиса, превратилась в варианте музыкальной драмы (с партитурой Курта Вейля), из социально обличительного документа в насквозь театрализованное «зрелище».

В тех случаях когда театральная стилизация обогащает композицию и сценическую постановку музыкальных спектаклей, в результате чего, например, пьеса «Принц-студент» превращается у нас в «Оклахому!», такая стилизация кажется нам идеальной. Театральность не только служит

которой приводится цитата, была впервые опубликована в 1921 г.

¹⁰³ Процесс проникновения иллюзионизма в предсовременное и до-реалистическое искусство театра хорошо описан в книге Lee Simonson, *The Stage is Set*, 1932; особенно см. ч. II под названием «Myths of Lost Purity».

развлечению современного общества, но и способствует лучшему выражению современных взглядов и идей; так, в музыкальных произведениях типа «Трехгрошовой оперы» или «Радуги Финиана» нашел свое воплощение критический дух, впервые привнесенный в театр Ибсеном и другими противниками традиций. Такому успеху театрализации музыкальных зрелищ не приходится удивляться, ибо в них никогда не преобладал реализм и никто здесь к нему не стремился. Особенно хорошо поддаются стилизации пьесы, написанные для нереалистических театров прошлого. Следовательно, для правильной оценки возможностей введения элементов театральности на современную сцену нужно изучить, помимо постановок музыкально-развлекательного и классического жанров, и ее достижения в других областях театрального искусства.

2. После 1890 г. большая или меньшая стилизация являлась уже неизбежным элементом всякой творческой попытки отойти от драмы или театра реализма. Так, постановки символистов, преследовавшие ранее иллюзионистские цели, превратились теперь, в сущности, в чисто театрализованные зрелища, поскольку жизненные явления трактовались ими символистски, как переживания или грезы персонажей. Равным образом, экспрессионисты, прибегавшие к своего рода иллюзионизму для изображения окружающей действительности в соответствии с субъективным представлением о ней того или иного персонажа или самого автора пьесы, фактически также театрализовали сценическое действие и среду, подчеркивая в пьесе не целое, а частности. Однако модернистское творчество символистов и экспрессионистов не было самодовлеющей театральностью; их побуждения носили внетеатральный характер. И все же они сумели освободить сцену и драматургию от скучного копирования будней и дать театрализованное изображение человека и окружающего мира.

Но символистам, последовавшим по стопам Метерлинка и Крэга, не удалось утвердить свою драму в качестве единственно *современной* формы драматургии или сделать символистскую режиссуру единственно *современным* направлением театра. Одна из причин их неудачи заключается в том, что театр не может жить в атмосфере призрачной и туманной и процветать на почве неконкретности — это противно самой природе театра. Драма и театр стоят в ряду наиболее конкретных искусств; статичность и созерцательность также не свойственны их природе. Это было ясно и самому Метерлинку, и поэтому он вскоре отрекся от своей теории статичной драмы. И тогда, не найдя драматической формы, на которую могла бы опереться символистская теория театра, он частично отказался и от самой теории. В письме к покойному Барретту Кларку Метерлинк писал: «Нельзя придавать слишком большое значение термину “статичный”; это было изобретение, теория моей юности — теория, ценность которой примерно такая же, как и ценность большинства литературных теорий, и, значит, почти равна нулю»¹⁰⁴. Главная причина того,

¹⁰⁴ Barrett H. Clark, A Study of Modern Drama, 1938, p. 163. В этом письме Метерлинк шел еще дальше: «Статична или динамична пьеса, символистская

что экспрессионистским драматургам и режиссерам не удалось сделать свое направление единственным *стилем нашего века*, кроется в том, что искусство театра, хотя и допускающее несколько искаженный показ явлений жизни, не может развиваться успешно, идя только этим путем.

В современном театре экспрессионизм лишь *дополнил* реализм, но он не был способен полностью заменить его. Такова же роль экспрессионизма и в некоторых пьесах, написанных в наше время. Примером может служить хотя бы «Смерть коммивояжера» Артура Миллера. Весьма сомнительно, чтобы эта пьеса была столь полноценной, если бы автор написал ее целиком в экспрессионистской манере. Наконец, театральность широко применялась Пискатором, Брехтом и другими приверженцами эпического реализма. Но они преследовали здесь уже иные цели, не являвшиеся чисто театральными; они нарушали условность «четвертой стены», чтобы дать более полное сценическое выражение проводимым ими идеям и своему мировоззрению.

3. Театр XX в. знает примеры и такого театрализованного творчества, которое не связывалось с какой-либо определенной программой или техникой театра типа экспрессионизма или эпического реализма. Подобное творчество скорее выражает идею «театр ради театра» и поэтому может называться «самодовлеющей театральностью». Чтобы дать представление о диапазоне возможностей этого направления, нужно познакомиться с деятельностью четырех режиссеров-новаторов, которые сформулировали свои теории и более или менее самостоятельно к 1914 г. претворили их в практику. Это были Александр Таиров, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов и Жак Копо. Театроведы нашего времени хорошо знакомы с их творчеством.

Таиров основал Московский Камерный театр в 1914 г. Он хотел противопоставить его реалистическому методу Художественного театра Станиславского. Стремясь вернуть сценическому искусству яркую театральность, Таиров ставил преимущественно нереалистические пьесы типа «Саломеи» Оскара Уайльда; это был один из наиболее выдающихся спектаклей раннего периода Камерного театра. Таиров решительно предпочитал абстрактное оформление сцены реалистическому. От актеров он требовал стилизованных жестов и почти балетных поз и движений. По словам Норриса Хоутона, «Станиславский заставлял своего актера забывать, что он на сцене; Таиров, напротив, требовал, чтобы его актер неизменно помнил об этом»¹⁰⁵. Творческие устремления Таирова были изысканно эстетскими.

После революции 1917 г. Таиров отказался от своего метода и умерил театральность своих постановок. Он начал ставить пьесы реалистического содержания, останавливая свой выбор на тех, которые легко поддавались

она или реалистическая — это не имеет большого значения». Странные слова для творца, главаря и идеолога драматического символизма! Но они были написаны около 1925 г., когда чисто символистской драмы уже не существовало, и на четверть с лишним века позже того, как Метерлинк создал три свои «статичные» драмы: «Захватчик», «Там внутри» и «Слепые».

¹⁰⁵ Morris Houghton, *Moscow Rehearsals*, 1936, p. 110.

некоторой стилизации. Наибольшего успеха он достиг постановками пьес О'Нейла «Негр» и «Любовь под вязами». Творческий путь Таирова знаменателен главным образом его попытками использовать смежное искусство танца как средство достижения театральной выразительности в драматическом спектакле.

Мейерхольд в поисках новых путей применения нереалистического стиля в театре отошел от принципов Станиславского еще до первой мировой войны. Переходя от одного эксперимента к другому, он прошел сложный творческий путь, длившийся более двадцати лет и закончившийся в 1937 г. После свержения царизма в России в 1917 г. Мейерхольд прославился как трибун социальной революции, но прежде всего его интересовала художественная сторона театра. Норрис Хоутон, отнюдь не желавший умалять достоинств Мейерхольда, все же выразился о нем так: «Этот поборник пролетарского искусства был, как это ни парадоксально, аристократом до мозга костей»¹⁰⁶.

Основными моментами его творческих исканий были, во-первых, введение конструктивного оформления сцены (сцена включала ряд горизонтальных и наклонных площадок и ступеней, обеспечивающих динамичность сценического действия и почти не создававших сценической среды) и, во-вторых, разработка динамичного стиля актерской игры, лишенного субъективности и эмоциональной глубины трактовки роли по системе Станиславского. Однако конструктивизм был лишь одной из фаз творческого пути этого талантливого режиссера, неизменно стремившегося к самодовлеющей театральности. Посетителю мейерхольдовских спектаклей ни на мгновение не давали забыть, что он находится в зрительном зале театра. От публики, сознательно ассоциирующей себя с актерами, играющими в «как будто», причем нередко иронически, требовали участия в создании зрелища, а не просто пассивного восприятия создаваемой реалистическим окружением иллюзии. Убрав портал и занавес, ярко осветив зрительный зал, Мейерхольд раз и навсегда уничтожил «сцену-картину» и проложил надежный мост между актерами и зрителями (см. стр. [220](#) – [225](#)).

Третий вождь театральной стилизации, Евгений Вахтангов (1883 – 1922), к сожалению, прожил очень недолго. Он пользовался дружеской поддержкой Станиславского и никогда не порывал связи с Московским Художественным театром. По сравнению с Таировым и Мейерхольдом стилизаторская деятельность Вахтангова носила более умеренный характер. Вахтангов утверждал, что «в театре и в жизни — одни и те же чувства, но средства и методы их выражения различны». Тем самым он пытался примирить театральные направления Станиславского и Мейерхольда и, следовательно, совместить стремление к *реальности* с поисками *формы* — интерес гуманиста к действительности с эстетским увлечением искусством ради искусства. Вахтангов не признавал условности «четвертой стены». Он даже откровенно высмеял ее в своей знаменитой постановке пьесы XVIII в. Карло Гоцци «Принцесса Турандот», осуществленной в 1921 г. Рабочие сцены,

¹⁰⁶ Norris Houghton, *Moscow Rehearsals*, 1936, p. 96.

передвигавшие предметы реквизита на глазах у зрительного зала, выделявали антраша, пародировавшие романтическое действие пьесы. Кроме того, перед началом спектакля актеры в вечерних туалетах выстраивались на авансцене и поочередно представлялись зрителям. После этого они, не уходя со сцены, переодевались в соответствующие театральные костюмы. Но наряду с этим Вахтангов стремился к естественности актерского исполнения, требовал, чтобы актер был живым человеком, а не роботом. Он возражал против мейерхольдовского метода абсолютного подчинения актерской индивидуальности целям создания спектакля и отрицал мейерхольдовскую теорию о невозможности совмещения эмоциональной правды с театрализованной реальностью сцены. В отличие от актера реалистической школы Станиславского вахтанговский актер должен был одновременно выполнять двойную задачу — играть сценический образ и демонстрировать свое отношение к нему. Брехт требовал от своих актеров такой же двойственности.

Наконец, нужно упомянуть хотя бы вкратце о творчестве Жака Копо, возглавившего в западноевропейском театре движение за театральность в сценическом искусстве. Наиболее активно его деятельность протекала между 1913 и 1924 гг. Копо прославился главным образом своим театром «Старая голубятня», открытым в 1913 г. в небольшом театральном здании Парижа. В этом театре Копо построил, по-видимому, первую в истории современную сцену для спектаклей, в которых *представляют* (в отличие от *исполняемых* на сцене «с замочной скважиной»). Несколько позже получила признание и его школа актерского мастерства, созданная им после первой мировой войны. Но, пожалуй, наиболее существенным для театрального искусства было влияние творчества Копо на постановки блестящих французских режиссеров Шарля Дюллена и Луи Жуве. Копо можно причислить скорее к реформаторам театра, чем к революционерам. Подобно Вахтангову, он придавал большое значение характеристикам образов, их индивидуальности и эмоциональной правдивости даже в тех случаях, когда актерское исполнение было подчеркнуто театральным и сцена трактовалась как площадка для игры актеров, а не среда, в которой проходит жизнь действующих лиц. Много шума вызвала введенная им стабильная сценическая площадка с постоянной архитектурной установкой и несколькими ширмами, которые ставились на заднем плане сцены и менялись в зависимости от исполняемой пьесы. Таким образом создавалось сугубо условное изображение окружающей среды. Копо не придавал значения правдоподобию декораций, поскольку он презирал всякий внешний реализм. Он утверждал, что «подобный реализм — это попытка заставить нас поверить в мир, сделанный из картона».

Копо и его последователи способствовали тому, что Обей, Жироду, Ануйль и другие драматурги разработали свой стиль драмы, театрализованной независимо от смысла и даже актуальности ее содержания. Пьесы, написанные в этом стиле, — «Электра» и «Безумная из Шайо» Жироду — решались как интерпретация темы. Автор заранее предназначал их для театрального представления. Даже в «Электре», написанной на тему возмездия, Жироду

смело использовал чисто театральные приемы: его персонажи ломали «четвертую стену» своими речами, обращенными непосредственно к зрителю. Только отрицая принцип сценической реальности, можно позволить актерам говорить прямо в зрительный зал.

Но Копо, ставший во главе людей, которые стремились *вернуть сцене театральность*, все же не признавал чрезмерно ярких театральных эффектов и чисто режиссерских тонкостей. Он выступал за гуманизм театра в те времена (и в той стране), когда явно предпочитали искусственность. Однако эти выступления Копо не дали положительных результатов: природа самодовлеющей театральности вела многих французских драматургов нереалистической школы к чрезмерной искусственности. По словам их современника и выдающегося драматурга Жан-Жака Бернара, «в произведениях этих драматургов мы обнаруживаем глубоко человеческие штрихи наряду с тем, что можно назвать “интеллектуальным канатоходством”»¹⁰⁷.

Каждый вождь движения за самодовлеющую театральность откровенно пытался уничтожить реалистическую «иллюзию жизненной правды». И если результаты их попыток подчас ставили зрителя в тупик и только в редких случаях доставляли ему наслаждение, то это объясняется исключительно злоупотреблением чисто театральными приемами. Самодовлеющая театральность представляет большой соблазн для режиссеров, стремящихся на практике применить свое режиссерское мастерство, причем соблазн этот возникает в тот момент, когда режиссер решает пренебречь условностью «четвертой стены».

Театральные деятели, заинтересованные в успешном развитии современного театра, должны ясно представлять себе те опасности, которыми чреват путь самодовлеющей театральности. В деле театрализации мы все новички, воспринимающие как открытие то, что имело широчайшее распространение в течение двадцати пяти столетий до появления пьес Ибсена. Мы стыдимся прибегать к чисто театральным приемам, тогда как клоуны и исполнители других непосредственно развлекательных жанров работают, пользуясь ими постоянно и под самыми нашими задранными вверх носами. Как-то само собой получается, что мы либо намеренно глушим некоторые из наиболее остроумных приемов театрализации, либо пользуемся ими излишне

¹⁰⁷ Jean-Jacques Bernard, *Art and Artifice*, «Drama». London, Winter 1952, p. 16. В «интеллектуальном канатоходстве» упражнялись и такие итальянские писатели, как Пиранделло и Уго Бетти. В несколько более умеренном виде оно проявляется в пьесах Жироду «Интермеццо» и «Электра» и даже в столь серьезном произведении, как его же полная сарказма пьеса «Троянской войны не будет» (1935). В ней есть две неоправданно фантастичные и по-ученически «литературные» сцены, опущенные американским режиссером Гарольдом Клэрманом в постановке этой пьесы под названием «Тигр у ворот». Эта пьеса переведена на английский язык Кристофером Фраем и вышла в издании «Oxford University Press», New York, 1955.

осмотрительно. Так давайте же, поставив перед собой ясную цель, взорвем воображаемую «четвертую стену» во что бы то ни стало! Возможно, что тогда наше откровенно театральное искусство окажется, во-первых, весьма привлекательным и, во-вторых, между актерами и публикой установится гармоничная взаимосвязь; тем самым мы убьем сразу двух зайцев. При этом важно, чтобы привлекательность зрелища не шла за счет прочих его качеств и его содержания и чтобы «участие» зрителя в спектакле было умеренным. В противном случае любое серьезное представление может превратиться в водевиль, если актеры, например, будут бегать по проходам зала, отбивая бока беззащитным зрителям, занимающим крайние места.

Почти столь же неприятное ощущение приходится испытывать и тогда, когда человек, сидящий в зале впереди или позади вас, оказывается одним из актеров — участников спектакля. Это обнаруживается в тот момент, когда он со своего места внезапно начинает пронзительно кричать «Бастуем!» или «Ура!». У автора данной книги, вероятно, слишком буржуазный склад ума, ибо он предпочитает знать, среди кого он находится и каковы его взаимоотношения с соседями по зрительному залу. Он не хочет, чтобы его неожиданно выводили из привычного положения зрителя, сидящего среди себе подобных. Но эти театральные приемы рассчитаны именно на то, чтобы вывести невозмутимого зрителя из привычного состояния стороннего наблюдателя и привлечь к «участию» в спектакле. К сожалению, в театре происходит поразительно много такого, в чем рядовой посетитель не хочет участвовать, и он вправе возражать, когда его насильно вовлекают в то, от чего он хотел бы держаться подальше, когда от него ждут, чтобы он чувствовал себя «рядовым человеком», «частицей массы».

Однако посетитель театра ни в малейшей степени не чувствует себя рядовым человеком; напротив, находясь в театре, он сознает всю необычность своего положения. Нельзя вызвать большего раздражения, чем сказав публике, сидящей в зрительном зале, что с этого момента она должна принять участие в «представлении» актеров. Играть в театр, находясь в настоящем театре, поистине граничит с нелепостью; и это обязаны помнить те, кто слишком усердно претворяет в жизнь идею театрализации драмы и спектакля¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Прежде чем продолжить перечень неумных приемов театрализации, справедливо будет отметить некоторые смягчающие вину драматургов и постановщиков обстоятельства. Профессор Иллинойского университета Бернارد Хьюитт с глубоким знанием дела привел их в своем письме к автору данной книги. С личного разрешения Хьюитта я даю следующую выдержку: «Я разделяю ваше неудовольствие и даже возмущение неуклюжей театрализацией очень многих современных драм и спектаклей. Но мне кажется, что некоторые драматурги умышленно стремятся к подчеркнутой театральности своих произведений. Они делают это не из жеманства или прихоти, а преследуя серьезные драматические цели. Это, несомненно, верно в отношении Брехта... Однако до тех пор, пока театральность не станет желательной формой драмы и спектакля, зрители будут по-прежнему возмущаться ею, даже если драматург

Иллюстрацией претенциозной театральности может служить также использование воображаемых предметов реквизита: например, актер на сцене поворачивает несуществующую ручку воображаемой двери. Это практикуется даже в постановках наиболее «маститых» режиссеров и, в частности, применялось Казаном в его постановке натуралистической драмы Уильямса «Кошка на раскаленной крыше». Несомненно, что этот прием более уместен в сценическом решении «стилизированных» пьес типа «Наш город» или «Едва ноги унесли» Уайлдера. Торнтон Уайлдер даже построил всю свою одноактную пьесу «Счастливое путешествие из Кэمدена в Трентон», обыграв прием использования воображаемого реквизита. Надо признать, что эта пьеса с неизменным успехом ставится любительскими коллективами и небольшими профессиональными труппами.

В Англии отказ от реквизита был одной из творческих целей талантливого режиссера — однако не получившего должного признания — Теренса Грея. Между 1926 и 1933 гг. он руководил экспериментальным коллективом «Фестивал тиэтер» в Кембридже. В высказываниях по этому вопросу Грей настаивал на необходимости стилизации театральной постановки. Он писал: «Когда актеру на сцене вручают кошелек или он разворачивает и читает документ, то эти предметы, если они настоящие, не должны быть большими. Однако выразительность жеста зависит от размеров того, что находится в руках актера. Поэтому, только отказавшись от использования на сцене подлинных предметов, можно сделать жест вручения кошелька или чтение документа по-настоящему выразительным и значительным».

Норман Маршалл, подробно описывающий эксперименты Грея¹⁰⁹, признает, что этот метод оправдывал себя только в применении к широким жестам, как, например, возложение короны на голову наследника (хотя автор данной книги не убежден и в этом). В других случаях, по заверению Маршалла, он не давал нужного эффекта: «В результате получалось нечто, досадно напоминающее игру в шарады, и слишком большая доля внимания зрителя затрачивалась на отгадывание предметов по жестам актеров»¹¹⁰. Кроме того, в постановках Грея, как и в постановках некоторых других режиссеров, актеры, направляясь на сцену или за кулисы, проходили через зрительный зал.

Творческий путь Грея в описании Маршалла дает наиболее полное

проявил здесь известное чувство меры. Я полагаю, что он не может беззастенчиво театрализовать свою пьесу, поскольку этот стиль не является общепризнанным». От себя я считаю нужным добавить, что результаты театрализации бывают, как правило, различными даже в пьесах одного и того же автора; так, Пиранделло добился чисто театральными методами блестящих результатов в пьесах «Шесть действующих лиц в поисках автора» и «Генрих IV», однако театральность его других пьес неуклюжа и назойлива. В частности, его «Вечер импровизаций» после нескольких прочтений не вызывает во мне ничего, кроме чувства раздражения.

¹⁰⁹ Norman Marshall, *The Other Theatre*, London, 1947, pp 53 – 71.

¹¹⁰ Ibid., p. 61.

представление о превратностях судьбы крайнего ирреализма в странах, говорящих по-английски. Маршалл, работавший совместно с Греем в Кембридже, пришел к следующему выводу: «Семь лет непрерывного экспериментаторства практически не оказали ни малейшего влияния на английский театр». При этом нельзя было взваливать всю вину за это на косность англичан. Дело в том, что творчество Грея «постепенно вырождалось в откровенное чудачество и эксцентрику». Его режиссура была столь самодовлеющей и стиль постановки настолько условным, что «ему не удавалось найти драматурга, который согласился бы писать пьесы для постановок в манере, практиковавшейся в “Фестивал тиэтер”». Грей умудрялся перемалывать под жерновом своей режиссуры даже произведения Шекспира. Например, в спектаклях, поставленных Греем, сэр Тоби Белч и Эндрю Эгчик («Двенадцатая ночь») появлялись на роликовых коньках, а Розалинда («Как вам это понравится») — в форме бойскаутов. Когда в греевской постановке «Венецианского купца» Порция читала монолог о «милосердии», члены суда проявляли признаки непреодолимой скуки, а «судья забавлялся шариком на резинке» (модной в то время в Англии игрушкой). К тому же Порция произносила свою речь механически, как если бы она повторяла ее «в тысячный раз». В другой сцене Шейлок удил рыбу в канале, а в довершение этого в финальном эпизоде, когда его лишали всего, что он имел, он проходил по сцене, играя на шарманке. Как и некоторые другие режиссеры, Грей настолько решительно театрализовал сцену, что даже убрал кулисы, чтобы зрители видели актеров, ожидавших своего выхода, осветителей у распределительного щита, рабочих сцены, груды декораций и помощника режиссера с суфлерским экземпляром пьесы в руках.

В «Фестивал тиэтер» над всем доминировала «идея» постановки, и поэтому Грей предпочитал плохих актеров, готовых всецело подчиняться указаниям режиссера. Но иногда в его кембриджской труппе встречались и молодые многообещающие исполнители, как Роберт Морлей, Морис Иване, Маргарет Ролингс и Джессика Тэнди. О их совместном семилетнем служении «постановочным идеям» Грея Норман Маршалл сказал: «Основной недостаток метода постановки спектаклей Грея, как и всех форм театрального экспрессионизма (то есть крайней стилизации), — излишнее упрощение пьесы. В наших постановках тонкости пьесы пропадали, и все внимание зрителя сосредоточивалось на общем рисунке характеров персонажей и ситуаций».

Еще в начале 1920-х гг. Кеннет Макгоун^{xxviii} и Роберт Эдмонд Джонс в своей книге «Европейское искусство сцены»¹¹¹ писали о творчестве Йесснера: «Он явно предпочитал все внешнее, по-видимому считая театр пригодным для создания лишь элементарных впечатлений и реакций... Он кидал символы направо и налево, но это были символы, взятые из букваря. Его режиссерский язык состоял из односложных слов». Возможно, что эта критическая оценка несколько несправедлива по отношению к Йесснеру, но, во всяком случае, она применима к другим режиссерам — апологетам «театральности», не исключая

¹¹¹ Kenneth Macgowan and Robert Edmoad Jones, *Continental Stagecraft*.

и представителей эпического реализма. Также может относиться она и к талантливой драматургии Бертольда Брехта, поскольку опасность упрощения заложена в самих его теориях актерского мастерства и режиссуры. Недаром Брехт противился постановкам своих пьес профессиональными театрами, при отсутствии актеров, воспитанных по «эпической» системе, и без его личного руководства. Провал премьеры «Матушки Кураж» на Девонском фестивале искусств 1955 г. оправдал его худшие опасения¹¹².

Все эти азбучные впечатления и реакции являются нередко конечным результатом излишне хитроумных стилизаторских экспериментов. Идеи элементарны, пока они остаются идеями, и усложняются только тогда, когда их наполняют человеческим содержанием. Всякая внешняя стилизация поверхностна, и ее возможности быстро исчерпываются. Только человеческая натура сложна, и интерес к ней не так легко иссякает у тех, кто обладает достаточным творческим воображением, чтобы проникнуть за ее внешнюю оболочку.

Однако все попытки создать что-либо значительное в области антиреалистической стилизации (в частности, также и те, которые делались в странах, говорящих по-английски) осуществлялись обычно либо любителями, либо полупрофессионалами и, следовательно, на сравнительно низком художественном уровне. Об этом говорил, обращаясь к «авангардистам», еще в 1927 г. мудрый Старк Янг^{xxix}; он считал, что «причиной недостатков и ошибок большинства наших крайне стилизованных постановок являются актеры, не овладевшие нужной манерой исполнения; она не дается им потому, что они не умеют играть просто и непосредственно, а это и есть основа данного исполнительского стиля»¹¹³. В недолгой практике преподавания актерского мастерства студентам одного из наших университетов у автора этой книги выработался лозунг — «из реальности в реальность»: из реальности собственного существа в реальность образа, который в свою очередь должен стать сценической реальностью одновременно и для актера и для зрителя.

В воспитании актера не следует пренебрегать даже его примитивным умением подражать другим. «Имитаторские способности для актера, — говорил Янг, — то же, что хороший слух для музыканта... Подражание — это глубоко заложенный в нас инстинкт, и именно он является первоисточником актерского мастерства». Янг пояснял, что «дар подражания подобен умению художника передавать сходство. Одно это еще не сделает его картину полноценной, но послужит той реальной основой, отталкиваясь от которой художник сможет изменять и обогащать ее в нужном ему направлении»¹¹⁴. Когда неопытный актер «стилизует» свое исполнение, он показывает нам больше стиль, чем человека, работу, а не ее достижения, силуэт, а не сущность роли. Однако неудачи, над которыми стоит задуматься, бывали не только в творчестве непрофессиональных коллективов и режиссеров.

¹¹² «London Observer», July 3, 1955.

¹¹³ Stark Young, *The Theatre*, New York, 1927.

¹¹⁴ Stark Young, *The Theatre*, New York, 1927, p. 57 – 71.

Театральность легко обращается в коммерчески выгодное дело, но, несмотря на это, большинство критиков, за исключением наиболее стойких, признают за ней многие художественные достоинства. Однако карьера изобретательного эклектика Макса Рейнгардта, память которого мы чтим за некоторые его достижения, наглядно показывает нам, что театрализация не всегда является лучшей формой служения искусству театра. Обладая большим опытом практической работы в театре — Рейнгардт начал свою деятельность в качестве актера на характерные роли в натуралистическом театре Отто Брама, — он стал мастером применения любых методов сценического решения с неизменной выгодой для себя. Он заявлял: «Не существует ни одной формы театра, которая была бы единственной подлинно художественной». Однако стремление использовать сцену в качестве самостоятельного средства выражения, ради оправдания заманчивого лозунга «театр рождается в театре», оказалось ловушкой даже для этого проницательного режиссера-антрепренера. В Центральной Европе у него, по-видимому, было множество последователей. Блестящий режиссер, сумевший практически использовать Крэга и превратить его символистские мечтания в поразившее мир искусство самодовлеющей театральности, Рейнгардт добился интересных, если не безупречных, эффектов и в своем театре «Гроссес Шаушпильхаус», помещавшемся в перестроенном здании одного из берлинских цирков. Там он ставил массовые зрелища на большой авансцене, врезавшейся в виде языка в зрительный зал и весьма походившей на сценическую площадку елизаветинского театра или арену, на три четверти выступающую в зрительный зал. В своих постановках «Юлий Цезарь» Шекспира и «Смерть Дантона» Г. Бюхнера Рейнгардт сажал актеров среди зрителей (прием, использованный много лет спустя, в 1935 г., при постановке пьесы Одетса «В ожидании Лефти», посвященной теме забастовки). В обоих случаях это было рассчитано на привлечение зрителя к участию в спектакле.

Театральность в том виде, какой она принимала в этих и им подобных постановках, можно назвать вульгаризованным иллюзионизмом. Его остро почувствовал берлинский критик Герберт Йеринг, отметивший это в своей оценке спектакля Рейнгардта «Царь Эдип» 1910 г. Это был более «роскошный» вариант постановки, осуществленной тем же Рейнгардтом в 1906 г. На наклонной плоскости или широкой лестнице, ведущей к декорации фасада дворца, режиссер разместил сотни статистов, изображавших жителей города Фивы. Эффект театральности усиливался еще тем, что все они проходили на сцену и за кулисы через зрительный зал. По этому поводу у Йеринга сказано: «Когда у Рейнгардта выпускали на волю хор, с горничными случались обмороки»¹¹⁵. Что могло быть отвратительнее иллюзионизма спектакля Рейнгардта «Чудо» Фольмеллера для таких сторонников критического реализма, как Ибсен, Шоу или Чехов! Для этой постановки, осуществленной в 1911 – 1912 г., зрительный зал был перестроен и превращен в подобие собора; зрители должны были изображать молящихся, мимо которых по проходам зала

¹¹⁵ Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, p. 219.

тянулись религиозные процессии. Нет необходимости приводить дальнейшие примеры в подтверждение того, что в театрализованных спектаклях широко прибегали к иллюзионизму, тем самым снижая его ценность. И это происходило во всем освященном веками мире зрелищ независимо от того, руководил ли театром любитель искусств европеец или мещанин с Бродвея, имеющий весьма слабые основания претендовать на «культуру».

ФОРМАЛИЗМ

Самодовлеющая театральность представляла собой весьма приятную для глаза зрителя картину. Но она привела к излишней абстрактности, так как развитие театральной формы пошло по линии изображения неконкретного, которое намного выразительнее выступает в пантомиме, чем в словесной дискуссии; а ведь драма — это прежде всего мысль автора, выраженная в диалоге. (Было бы поистине грубой ошибкой считать бессловесную форму театра наилучшей, основываясь на том, что несколько тысячелетий, назад театр имел характер пантомимы.) Крайности театрализации привели к преобладанию формы, лишенной содержания, тогда как в посредственном реалистическом творчестве, напротив, все внимание уделялось содержанию при полном игнорировании формы.

Умеренная театральность, не посягавшая на изгнание из театра живого человеческого чувства, оказалась жизнеспособнее и сумела доказать свою художественную ценность. Именно эта форма театральности и позволила возродить на сцене старые, написанные для дореалистического театра пьесы, сохранив своеобразие каждой из них путем ограничения режиссерской изобретательности.

Мало того, концепция театрализованного искусства способствовала появлению ряда весьма интересных и острых пьес, главным образом во Франции. К этому времени никто уже не сомневался в том, что для театрализации сценического искусства нужно изгнать из театра *всякий* иллюзионизм. Между тем в театральной искусстве почти невозможно обойтись без иллюзионизма; он не нужен только в постановках шуточных пьес, когда зритель не воспринимает происходящее на сцене всерьез.

Попытки претворения в жизнь идеи театральности в искусстве, не отмеченные догматической непреклонностью, и теперь воспринимаются как нечто вполне нормальное. Такие эксперименты осуществляются не только в коммерческих по своему духу театральных заведениях Парижа, Лондона или Нью-Йорка, но и в театрах наших юго-восточных штатов, где после второй мировой войны ведется активная работа по созданию относительно новой формы зрелищной драмы, так называемой драмы-симфонии. Пионером этой формы является драматург Поль Грин^{xxx}.

Симфоническая драма строится как народное или региональное празднество, посвященное какому-либо историческому событию. В таком спектакле в различных вариантах чередуются хоровые, танцевальные и разговорные сцены твердо установленного образца. Постановки пьес Поля

Грина «Пропавшая колония» и «Народная слава» или пьес Кермита Хантера «Вторжение на Запад» и «К этим холмам» дают наглядный пример откровенно театральной стилизации. Их сценическое решение подчинено цели создания впечатляющего зрелища, исполняемого в вольной актерской манере. Каждая постановка — это только *представление*, скорее демонстрация того или иного эпизода из истории Америки, чем его художественное изображение на сцене. Всякая попытка соблюдения условности «четвертой стены» в театре на открытом воздухе была бы губительным для подобного зрелища донкихотством. И все же постановки этого типа не настолько стилизованы, чтобы в них можно было усмотреть стремление к абстрактному или камерному искусству.

Другая крайность американского сценического искусства — театры с ареной, появившиеся после 1940 г. Эти театры в отличие от постановок Рейнгардта и вопреки коммерческому оттенку, который ассоциируется со словом «арена», почти не ставили пьес большого масштаба. В этих, обычно очень маленьких, специально построенных или перестроенных театрах была окончательно разрушена «четвертая стена» реалистического искусства. Сцена в них помещена в центре зрительного зала, причем места для зрителей либо окружают ее, либо располагаются с трех ее сторон (так называемый тип арены на три четверти). Естественно, что в спектаклях, исполняемых в центре зала, условность «четвертой стены» полностью исключается: нельзя создать воображаемую «четвертую стену» там, где нет трех остальных. В театрах с ареной обычно устанавливается не более двух-трех рядов кресел, что создает весьма интимную атмосферу. Эта «интимность», обеспечиваемая близостью к зрителю сценического действия, и является единственным эстетическим принципом адептов театра с ареной. Однако само понятие «близость» сугубо относительно; к тому же иногда возникает и обратная необходимость — сохранения эстетической дистанции. Так, например, в одной из неудачных постановок театра «Серкл ин зе сквер» в Гринвич-виллидж публику крайне раздражало то обстоятельство, что оглушительный массовый хор обитателей долины реки Миссисипи размещался чуть ли не на коленях у нее, мешая нормальному восприятию пьесы. В действительности же это вызывалось тем обстоятельством, что театрам с ареной, как и вообще внебродвейским театральным коллективам, пришлось уменьшить затраты на оформление спектаклей и сократить штаты рабочих сцены.

Хотя данная глава и не предполагает подробного обсуждения возможностей и художественных пределов современных театров с ареной¹¹⁶, мы все же должны отметить следующие моменты: во-первых, странное

¹¹⁶ Вопросы, связанные с постановкой пьесы на сцене в центре зала, были подробно рассмотрены автором данной книги в более ранней его работе «Producing the Play», 1953, pp. 528 – 600. Кроме того, краткое описание процесса создания такого спектакля наряду с интересными критическими замечаниями дается в книге H. D. Albright William Halstead and Lee Mitchell, Principles of Theatre Art, 1955, pp. 222 – 228.

несоответствие манеры игры актеров архитектуре сцены, проявляющееся в том, что в драмах немзыкальных, исполняемых в таких театрах, актеры играют скорее реалистически, чем стилизованно, и, значит, не «представляют». Если бы режиссеры и актеры руководствовались больше логикой, чем привычкой, то спектакли, разыгрываемые на сцене, расположенной в центре зала, были бы такими же «представлениями», как и в елизаветинском и греческом театрах; но, несмотря на то, что на арене нет ни одной стены, она все же способствует созданию иллюзии подлинной среды с помощью предметов обстановки, реквизита, а также диалогов персонажей.

Во-вторых, как правило, каждая постановка в театре с ареной с самого начала (то есть с начала спектакля) носит чисто *театральный* характер и только позднее перерождается в *реалистическую*. Эта трансформация происходит тогда, когда зрители, привыкнув к тому, что актеры чуть ли не сидят у них на коленях, поддаются иллюзии реальности происходящего на арене. Как и на сцене с порталом, актеры на арене психологически живут в своем обособленном мире, границы которого создаются тем, что актер упорно игнорирует зрителя, говорит вполне естественным тоном и обращается с предметами реквизита, как в жизни. Поэтому у зрителя невольно создается впечатление, что преувеличенная театральность постановок в театрах с ареной является чистой случайностью и что достигнутые в них эффекты оказались возможными лишь благодаря удачному стечению обстоятельств.

Эстетика театра с ареной еще не разработана, и ее создание вряд ли будут приветствовать деятели этого театра: ведь, по их мнению, предпочтительнее сохранить за собой право ставить пьесы любого жанра. В таком театре мы лишь в редких случаях встречаем удачные сочетания реализма с театральностью. Гораздо чаще эти попытки приводят к посредственным результатам.

В американских постановках театров с ареной (даже в осуществленных экспериментальными коллективами) отчетливо сказываются прагматизм и эклектичность, типичные для коммерческого театра, продолжающего метаться между реализмом и нереалистическими стилями, причем это происходит скорее стихийно, чем в результате столкновений творческой мысли.

Между тем даже умеренная театрализация требует коренных изменений как в самой пьесе, так и в осуществлении постановки — изменений, производимых в соответствии с тщательно разработанным планом, а не в итоге случайных, пусть даже удачных, находок.

Неудачи и даже полный провал многих попыток театрализованной трактовки пьесы объясняются тем, что драматурги и постановщики не понимают того, что для успешного осуществления на сцене подобных экспериментов нужны новый стиль и новая форма; они же исходят в своем творчестве лишь из отрицания старых форм. Произвольно попирая традиции реализма, они еще не выработали новых традиций, столь же жизнеспособных и осмысленных. В результате мы имеем слепленную наугад драматургию и непродуманные постановки.

Преобладающими стилями в театральном искусстве нашего века являются

игривая театральность (главным образом в комедиях)¹¹⁷ и формализм. Кроме того, нужно упомянуть «элегантную театральность», представляющую собой нечто среднее между ними, хотя данный стиль и не приобрел еще отчетливой формы. Элегантную театральность можно обнаружить в постановках коммерческих театров любой страны, но преимущественно Англии, где в этой манере ставятся как старые, так и новые пьесы. Для таких пьес, как «Уловка дамского угодника» Фаркера или «Венера в поле зрения» Фрая, «Антоний и Клеопатра» Шекспира и «Цезарь и Клеопатра» Шоу, характерны скорее внешний лоск и изящество движений, чем глубокое раскрытие смысла и потенциальной силы жизненных ситуаций. Например, спектакль «Цезарь и Клеопатра», поставленный в 1950 гг. Лоуренсом Оливье на вертящейся сцене, больше радовал глаз, чем говорил уму. Актерское исполнение в постановках этого стиля обычно не бывает грубым или неотработанным, но оно не передает основной мысли пьесы и не раскрывает характеров действующих лиц. Такие постановки обычно выглядят, как сменяющие друг друга групповые портреты актеров, поражающих зрителя блестящей техникой речи. Иное дело — шекспировские спектакли (к которым благоволят искусствоведы и «светские» театралы), где песни и танцы наряду с прелестными костюмами и красивым оформлением сцены по меньшей мере обогащают, если и не всегда оживляют, действие пьесы. Нью-йоркский спектакль «Как вам это понравится», поставленный в «Тиэтер гилд» с Кэтрин Хэпборн в главной роли, заслуженно получил высокую оценку журнала «Шекспир Куотерли», хотя в том, что происходило на сцене, было — из-за множества вставных песенных номеров — больше от Рудольфа Фримла, чем от Шекспира. Обычно спектакли, претендующие на «культурность», характеризуются известной церемонностью, им свойствен серьезный тон, подчас удачно сочетающийся с вежливой шуткой. В изящных движениях актеров и в их четкой дикции, как и в декорациях, костюмах, серьезном музыкальном сопровождении и условных танцах, много церемонного. Такая «аристократическая» театральность достигла кульминации в спектакле «Сон в летнюю ночь» Шекспира, поставленном в английском театре «Олд Вик» в 1953 – 1954 гг. Об этой постановке можно сказать, что она буквально «источала культуру» под небрежно исполнявшуюся музыку Мендельсона.

Формалистическое искусство меньше привлекает коммерческие театры, чем элегантная театральность или изощренная изобретательность. Актеры-

¹¹⁷ Музыкальной комедии, так же как и опере и музыкальной драме, настолько присуща театральность, что этот вопрос не нуждается в обсуждении. Важно помнить только, что музыкальная комедия на Бродвее развивалась и продолжает развиваться в двух противоположных направлениях — в направлении характерной и проблемной драмы, как, например, музыкальные пьесы Роджерса и Хамерстайна «Саут Пасифик» и «Король и я», и в направлении чисто формалистического бессловесного балета типа «тур де форс», исполняемого Агнесой де Миль в конце первого действия спектакля «Оклахома!».

звезды еще реже, чем мастера режиссуры, избирают формализм своим средством выражения. Формалистическое творчество обычно преследует чисто эстетские цели, которые и ставили себе, например, Коппо или Йейтс, чуждавшиеся «коммерческого искусства». Как и другие мечтатели и творцы стилизованного, в той или иной степени ритуального театра, они преследовали благородные цели: регламентируя приемы воспроизведения действия и речи, они давали якобы свободу выражению человеческого духа.

Формалисты полагали, что если театральное действие будет очищено от всего мешающего восприятию его символистского содержания, если характеристикам персонажей будет придано значение типического, если речь актера будет отчеканена и совершенна с точки зрения внешней формы, то это возвеличит и самый образ человека. Они утверждали, что жизнь на сцене вновь обретет величие античности, как только движения актеров станут более торжественными, характеристики образов — скульптурными, язык — парадным. Таков был идеал формалистов с первых дней возникновения этого нереалистического направления 90-х гг. прошлого века. На первый взгляд он кажется почти неосуществимым. Однако такие писатели, как Эмиль Верхарн, Поль Клодель и Йейтс, сумели воплотить его в своей драматургии, сочетавшей формализм с романтизмом. Несколько позже этот идеал был осуществлен и в пьесах Уайльдера, Элиота, Уильямса и Брехта, сочетавших формализм с реализмом.

Во избежание путаницы напомним, что термин «формализм» используется иногда для определения «упадочной буржуазной культуры». Но у нас понятие «формализм» не имеет политического смысла: оно обозначает в данном случае подчеркнуто формальную структуру пьесы, вымышленные, чисто абстрактные, «формальные» характеристики людей, действие и речь, лишенные конкретного содержания.

Русский искусствовед Шкловский писал, что «произведение искусства — это общий итог всех использованных в нем стилистических приемов».

В Англии 1930-х гг. формалистическую драматургию представляли от лица «левых» Оден, Ишервуд и Спендер, от лица «правых» — Элиот и ряд других авторов¹¹⁸.

Таиров, после 1918 г. пытавшийся перейти от своих дореволюционных эстетских постановок к выражению на сцене «социальной действительности», неизменно использовал во всех своих спектаклях самые разнообразные элементы формализма. Нельзя, основываясь только на том, что увлечение формализмом направило творчество Йейтса в сторону театра, посвященного миру личных интересов, делать ошибочный вывод о невозможности использования этого метода в массовых театрах любого духовного или политического направления. В 1918 г. Мейерхольд поставил в театре на

¹¹⁸ Я имею в виду, с одной стороны, «антифашистские» и «антиимпериалистические» пьесы типа «Пляска смерти» Одена, «Суд над судьей» Спендера, «Истребитель Ф6 набирает высоту» Одена и Ишервуда, а с другой стороны — «Убийство в соборе» и «Семейное сборище» Элиота.

открытом воздухе «Мистерию Буфф» Маяковского и в виде массового зрелища — формалистическую драму Эмиля Верхарна «Зори», посвященную теме революции.

Итак, хотя формализм и *может* быть использован в политических целях, однако сам по себе формалистический театр не носит политического характера. Формалистические эксперименты вполне справедливо осуждают за их претенциозность, отсутствие целеустремленности, надуманность социальной проблематики, обезличение сценических образов, а также за скованность движений и речи актера.

К тому же формализм в театре обычно препятствовал созданию многопланового сценического образа. Независимо от направления пьесы или спектакля, большим недостатком здесь были автоматизм и известная отчужденность актерского исполнения, мешавшие актеру войти в активное взаимодействие с другими исполнителями (наоборот, по мнению формалистов, «актеры, своим поведением на сцене создающие впечатление действенной взаимосвязи с окружающими... выглядят слишком реальными людьми»¹¹⁹). Даже такие литературные пьесы, как «Полнолуние в марте» Йейтса и «Убийство в соборе» или «Семейное сборище» Элиота, в которых действующие лица говорят понятным языком, также оставляют впечатление отрешенности и скованности.

Не удивительно, что ревнители самодовлеющей театральности и формализма приветствовали использование масок, характерных для классического театра, и примитивных ритуальных действий. Наиболее удачное психологическое оправдание этого приема мы находим в пьесе О'Нейла «Всевышний Браун», в которой один из героев, надевая маску другого, как бы обменивается с ним характером. Даже в своих более поздних пьесах О'Нейл, по-видимому, неохотно отказывается от масок. Его авторские указания в пьесе «Траур к лицу Электре» требуют от каждого исполнителя неподвижного, подобно маске, выражения лица. В этой пьесе персонажи также меняются своим внешним обликом.

Первые примеры такого формального использования масок и притом без какого-либо психологического обоснования этого мы находим еще примерно за пятнадцать лет до появления пьесы «Всевышний Браун». Я имею в виду пьесы Йейтса «Песочные часы» и «На побережье Бейль», поставленные в 1911 г. в «Театре Аббатства». Оба спектакля были оформлены Гордоном Крэгом. Также применялись маски и в постановках более поздних одноактных пьес Йейтса, написанных под влиянием японского стиля «Но», и в живой газете «Энергия» в исполнении труппы «Федерал тиэтер», а также в пьесе Брехта «Кавказский меловой круг», которую Берлинский ансамбль показал в Париже летом 1955 г. Мотивировки применения масок были весьма разнообразными и, вероятно, будут разнообразными и в дальнейшем. Маски способствовали обезличению действующих лиц. Так, например, в «Энергии» применение масок преследовало явно сатирические цели; девять масок изображали «девятку стариков» —

¹¹⁹ Albright, Halstead and Mitchell, *Principles of Theatre Art*, 1955, p. 120.

членов Верховного суда США, которых президент Франклин Рузвельт порицал за препятствия, чинимые Верховным судом проведению законопроектов «нового курса». В некоторых пьесах Йейтса маски подчеркивали их ритуальный характер. Лишая драматические ситуации их реалистического характера, маски обобщенно трактовали идею пьесы. Крэг хорошо понимал это. Создавая маску для слепца в спектакле «На побережье Бейль» Йейтса, он писал: «Преимущество маски, закрывающей лицо актера, в том, что она всегда безошибочно передает вымышленный поэтический образ. Театр должен учиться “долговечности” у искусства египтян и возродить древний обычай надевать на лицо актера маску, чтобы выражение его лица — зримое проявление поэтического духа — оставалось всегда неизменным»¹²⁰.

Формализм родился в поисках эстетических условностей, которые могли бы служить как театральному искусству в целом, так и творчеству отдельного драматурга. Театральные деятели, полагавшие ранее, что самодовлеющая театральность, которую ее поборник Александр Бакши назвал «раскрепощенным театром», породит свободное творчество или самопроизвольное искусство, с поразительным рвением взялись за поиски новой традиции. Рейнгардт, как талантливый популяризатор, сразу почувствовал, куда дует ветер. В его театре исполнялись пантомимы; он ставил пьесы в бальном дворцовом зале на фоне каминного экрана в стиле барокко; его постановки религиозных зрелищ осуществлялись в симультанных декорациях с делениями на так называемые «беседки», наконец, пьеса Гофмансталя «Каждый человек» (созданная по мотивам средневековой пьесы «Всякий человек») исполнялась на подмостках, возведенных на паперти Зальцбургского собора стиля барокко. Постоянное архитектурное оформление сцены в парижском театре Копо, как и попытки других театральных постановщиков убрать портал, явились результатом поисков новых форм и экспериментов Мейерхольда и Таирова. Мимическая техника, которую Барро разработал несколько позднее, была следствием тех же исканий. Этому сопутствовали нескончаемые поиски новых «форм» и в драматургии.

Пьесы, написанные Йейтсом после 1917 г. в стиле японского театра «Но», могут служить образцом крайней условности. В пьесе «Полнолуние в марте» ее герой Свинопас носит полумаску, а героиня Королева — вуаль. Когда Свинопаса должны обезглавить по приказу Королевы, на сцене задерживается второй занавес и Служитель читает легенду в стихах о том, как влюбленному юноше отрубили голову по приказу ирландской королевы. Затем появляется Королева с отрубленной головой Свинопаса; ее руки и одежда символически окрашены в красный цвет. Она молча имитирует пение и выражает свои чувства в танце, сопровождаемом боем барабанов, а в это время Служитель поет за нее слова. Дальше, когда должна петь Голова, вместо нее поет Второй служитель. В авторской ремарке к этому месту сказано: «Королева в танце отдаляется от Головы; она то обольщает, то отталкивает». В середине танца, когда по роли она должна смеяться, за нее смеется Первый служитель, а Второй

¹²⁰ Janet Leeper, Edvard Gordon Craig: Designs for the Theatre, 1948, p. 46.

говорит при этом: «Она смеется. Как может она смеяться, когда ее любимый мертв?» Первый служитель отвечает ему: «Она безумна. Вот почему она смеется». Здесь следует авторская ремарка: «Он снова смеется вместо Королевы». Королева молча поднимает Голову, подносит губы Свинопаса к своим и постепенно ускоряет темп танца. Наконец она медленно опускается на пол, и тогда Служители объявляют об окончании спектакля; они поют песню о жестоких девственницах, которые «остаются неоскверненными, не знают ночи любви».

«Полнолуние в марте» — образец сугубо формалистической драматургии, но элементы формализма имеются и во многих других пьесах XX в. Наиболее сильным местом в пьесе Т. С. Элиота «Вечеринка с коктейлями» можно считать сцену во втором действии, в которой д-р Рейли, психиатр и «опекун», со своими ассистентами Джулией и Алексом выполняют религиозный обряд. Над бокалами с коктейлем они читают какую-то молитву, напоминающую мессу. Затем Рейли говорит: «Теперь мы готовы к возлиянию». Но Алекс требует, чтобы сначала было сказано «слово за прочность брака», имея в виду чету Чемберленов, которую д-р Рейли отправил домой налаживать их семейную жизнь. Рейли произносит краткую молитву за благоденствие этой супружеской пары, и «опекуны» поднимают бокалы. Затем Алекс требует «молитвы за путешествующих», ибо героиня пьесы Селия Копплстоун отправляется в путь, на котором ей могут встретиться всевозможные трудности. И тут трое божественных «опекунов» монотонно поют: «Покровитель путешествующих, благослови их путь». Формализм исполняемой «молитвы» очевиден хотя бы из тенденциозного повторения отдельных слов в песне Джулии:

Защити ее от Голосов,
Защити ее от Видений,
Защити ее средь шума и криков,
Защити ее в тишине.

В качестве третьего образца формалистической драматургии можно назвать любовную трагедию «Кровавая свадьба» испанского поэта Федерико Гарсиа Лорка.

Эта пьеса достигает кульминации в момент, когда возлюбленный героини, похитивший ее во время свадьбы и застигнутый в лесу, вступает в смертельный поединок с ее женихом. Наиболее театрально решена в этой пьесе первая сцена третьего действия; в ней появляются аллегорические фигуры — призраки Луны и Смерти. Их слова также сугубо формалистичны. Например, Луна говорит:

Впустите меня! Я закоченела, Спускаясь по стенам и окнам! Откройте крыши, распахните души, Где я смогу погреться! Мне холодно!¹²¹

Гарсиа Лорка использует формалистически даже цвет. Это обнаруживается в костюмах и обстановке действия его пьесы-фантазии «Любовь дона Перлимпина и Белисы в его саду». Выше уже говорилось о том, что в

¹²¹ Текст взят из английского перевода R. L. O'Connell and Japaees Graham-Lujan, *Three Tragedies of Lorca*, 1947.

некоторых нереалистических пьесах охотно применяли маски; например, они приобретают глубокий смысл в пьесе О'Нейла «Всевышний Браун». (Не нужно забывать, что маски были обязательным атрибутом всех пьес, написанных для предельно формалистического классического театра Афин.) Драматурги-модернисты использовали и другой формальный элемент классического театра — хор. Так, хор кентерберрианок является основным элементом построения пьесы «Убийство в соборе» Элиота. Большую роль играют хоры и в пьесах «Электра» Жироу, «Семейное собрание» Элиота, «Прокаженный смеялся» О'Нейла и «За воротами» О'Кейси. Иногда назначение классического хора выполняют в более или менее неформальной манере и отдельные персонажи, как, например, Сет и горожане в пьесе О'Нейла «Траур к лицу Электре».

Своеобразный формальный прием был использован в психологическом плане и в многословной десятиактной и все же пользующейся неизменным успехом пьесе «Странная интермедия». О'Нейл возродил и широко применил здесь старомодные «реплики в сторону». Он дал их в виде внутреннего монолога, который Практически является беседой персонажа с самим собой. Свободную манеру использования этого приема О'Нейлом можно сравнить с манерой, в которой написан «Улисс» Джойса, хотя язык драматурга значительно менее образен, чем язык романиста. Отказавшись в свое время от реплик в сторону и монологов, драматургия сделала крупный шаг вперед. Но вскоре драматурги вновь пошли по пути возрождения отвергнутой ими техники. В 1910 г. Клейтон Гамильтон в своей книге «Теория театра» осудил «реплики в сторону» главным образом за то, что актер, произнося их, выходил за рамки портала и ломал «четвертую стену». Более снисходительно отнесся Гамильтон к монологу. Он отмечал наличие двух видов монологов: нежелательный «композиционный монолог», в котором поясняется сюжет (например, монолог, произносимый в начале последнего действия пьесы «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда) или оглашаются происшедшие за сценой события, и вполне приемлемый «монолог мыслей». По его мнению, последний вид монолога в современной драматургии вполне допустим, потому что в нем раскрывается образ мыслей персонажа. Например, речи Гамлета воспринимаются зрителем, как нечто естественное, поскольку они психологически мотивированы.

Тот же Гамильтон в 1939 г. утверждал, что «реплики в сторону» в пьесе «Странная интермедия» О'Нейла (постановка которой в «Тиэтер гилд» имела большой успех) — это и есть «монологи мыслей», ибо они не «выводят актера за рамки сценической картины»¹²². Это толкование реплик и монологов может быть использовано только теми, кто стремится сохранить реалистическую «сценическую картину», то есть сценическую атмосферу, создаваемую порталом и соблюдением условности «четвертой стены». В том театре, который не ставит себе задачей создание иллюзии реальности, драматург и режиссер могут *намеренно* выводить актера за пределы сценической картины. Им не

¹²² Clayton Hamilton, *The Theory of the Theatre*, New York, 1939, pp. 48 – 51.

нужна «мотивировка» монолога: они хотят поразить и заинтересовать зрителя именно нарушением иллюзии реальности. Вот почему они заменяют жизненную правду театральностью и используют силу (чары или комедийные возможности) непосредственного обращения актера к зрителю. Когда драматурги и режиссеры-апологеты театральности возродили в современном театре монолог, они не пытались сделать его «естественным»; наоборот, они стремились к «искусственности», обеспечивающей яркую театральность зрелища. Совершенно ясно, что именно этим намерением руководствовался Жироду, создавая в 1937 г. пьесу «Электра».

Формализму драмы весьма способствовало возрождение персонажа «ведущего», которого стали использовать творчески разнообразно. Например, в пьесе Уайльдера «Наш город» ведущий, называемый здесь «режиссером», — не просто один из обитателей городка Гроверс Корнере в штате Нью-Гэмпшир, а одновременно и неофициальный церемониймейстер, обращающийся непосредственно к публике. В модернистской инсценировке мифа об Эдипе (которую ее автор Кокто озаглавил «Адская машина») мы слышим лишь голос ведущего, лишенный телесной оболочки. Этот голос в формальной манере излагает сюжет пьесы еще до того, как разворачивается само действие, как бы говоря зрителю: «Ну вот, теперь, когда вам известен сюжет, я могу приступить и к показу его психологии и интеллектуальной сущности, конечно, *в театрализованной форме*». Так, после фраз «Он убьет своего отца. Он женится на своей матери» — ведущий добавляет: «Ибо для полного удовлетворения богов их жертва должна быть низвергнута с большой высоты». Свой вступительный комментарий голос завершает откровенным обращением к публике: «Зритель! Пружина механизма, который ты видишь, заведена до предела; она будет раскручиваться медленно и долго — на протяжении всей человеческой жизни. Это одна из наиболее совершенных машин, созданных властителями преисподней для уничтожения смертных с математической точностью».

Крайне формалистично выступление ведущего и в пьесе Теннесси Уильямса «Стеклянный зверинец». Это выросший мальчик Том, который является одним из трех героев этой пьесы с четырьмя персонажами. Том в качестве ведущего начинает пьесу, заглядывая в прошлое, каким оно рисуется ему в перспективе лет. Он появляется из темноты, одетый в форму торгового моряка, проходит вдоль рампы и останавливается у запасного пожарного выхода из «дома своих воспоминаний».

Том, подобно ведущему из пьесы «Наш город», обращается непосредственно к зрителям, откровенно игнорируя реалистическую условность «четвертой стены». Он говорит: «Да, у меня припасены для вас кое-какие неожиданности. Я кое-что припрятал по карманам и в рукавах. Но я все же не фокусник, который дает иллюзию под видом правды. Я даю вам правду под красивой личинок иллюзии». Сказав несколько слов об экономическом кризисе, царившем в годы его детства, и тем самым определив социальный фон пьесы, он объясняет публике, что ей предстоит увидеть «игру воспоминаний». Затем, очевидно для усугубления формализма пьесы, автор заставляет Тома

вдруг изменить свой облик: Том входит в родной дом и становится мальчиком, каким когда-то был. В конце последней картины, происходящей в «доме его воспоминаний», Том вновь преобразается в ведущего. Он обращается к зрительному залу, стоя «вне» сценической картины и глядя на то, что происходит «внутри», — там мать Тома и его сестра Лора играют немую сцену. Он заканчивает свою речь обращением к Лоре, которую видит сквозь призму времени: «Погаси свечи, Лора, и прощай...» Она гасит свечи, и на этом «игра воспоминаний» заканчивается.

Из приведенных примеров ясно, что формализм занимал и продолжает занимать большое место в стилизованном творчестве модернистов. Однако он играл столь же значительную роль и в великие исторические периоды дореалистического театра, когда монологи, реплики в сторону, хоры и ведущие были общепризнанными приемами драматургии и театра. Следовательно, театральность — это не результат причудливой и прихотливой фантазии, рожденной в театре XX в. В ней нашло выражение мятежное и новаторское творчество целого ряда художников прошлого и настоящего, породившее изменения драматической формы и театрального стиля. И хотя эти изменения были не всегда к лучшему, они все же дали искусству театра большую свободу и более широкий простор для поэтической игры воображения.

Чтобы до конца понять значение этих изменений (или хотя бы самый факт того, что произошли именно изменения формы), нужно сравнить театрализованные пьесы с примитивными фантазиями типа «В дальнее плавание» Сэттона Вейна и «Время, взятое взаймы» Уоткинса, в которых сверхъестественные события решены реалистически как в авторском тексте, так и в их сценической трактовке. Традиционные фантастические пьесы намеренно писались и ставились так, как если бы все происходящее в них было «правдой». Они имели целью создание такой же иллюзии достоверности, какая достигается обычным реалистическим театральным искусством. Мы теперь склонны признать и девиз коммерческого театра «и волки сыты, и овцы целы» и его концепцию, что впечатление бывает сильнее, когда сверхъестественное выглядит как естественное и в такой окружающей среде, в которой можно ожидать только будничных событий.

Когда автор этой книги ставил на Бродвее фантазию Ричарда Хью «Минни и м-р Уильямс», нам предстояло решить вопрос о том, показать ли на сцене реалистическую обстановку с отчетливым местным колоритом или же предпочесть ей фантастическую декорацию. Последняя дала бы возможность одному из действующих лиц пьесы — бесенку — проникнуть в дом валлийского проповедника сквозь стену. В этом случае предполагалось убрать заднюю стену декорации, чтобы бесенок появился во вспышке фантастического света (задача осветителя сцены) как бы ниоткуда. В конце концов мы остановились на реалистическом оформлении, полагая, что присутствие посланца ада в доме проповедника само по себе достаточно сверхъестественно. Режиссер постановки Эдди Даулинг утверждал, что бес в обличий якобы простодушной девочки будет производить гораздо более сильное впечатление в естественном сценическом окружении, чем в фантастическом.

Решающим фактором революции, которую произвела самодовлеющая театральность в драматургии и сценическом искусстве, было не просто творческое воображение, а именно игра фантазии, направленная на усугубление формализма. В основе творческого метода формалистов лежит идея, что театр — это искусство, а всякое искусство представляет собой сплетение условностей. Проповедники яркой театральности стремятся создать новую реальность — *реальность сценического искусства*. Теннесси Уильямс, далеко не первый драматург, разделяющий это воззрение, удачно сформулировал его в авторских ремарках к своей пьесе «Стеклянный зверинец»:

«В наши дни каждому должно быть ясно, что фотографичность не нужна искусству, что правда, жизнь или действительность органичны и что передать их или дать представление о их сущности можно только путем их видоизменения, путем придания им новой формы, а не копирования их внешнего облика».

Такое определение искусства как правды жизни или действительности, сущность которой можно передать только «путем придания им новой формы», распространяется и на такие великие нереалистические драмы, как «Антигона» или «Гамлет». Определение Уильямса близко подходит к высказываниям Александра Бакши. Последний, объясняя различие между идеями театра реалистически-натуралистического и театра самодовлеющей театральности, излишне упрощает его, сводя к разнице между «иллюзионистским» и «зрелищным» искусством. По словам Бакши, иллюзионистский театр стремится создать иллюзию действительности, а зрелищный обходится без нее. Поэтому первый вид театра можно назвать «методом реальной действительности», второй — «методом театра».

ГРАНИЦА СОВРЕМЕННОГО СИНТЕЗА

Вполне понятно, что паллиатив театральности, создаваемый посредственными руководителями театра, не мог привести ни к чему, кроме их личного материального обогащения или разорения. Понятно также и то, что причудливое творчество фантазеров, помешанных на абстрактности, было обречено на скорый провал и не могло способствовать развитию театрального искусства. Ведь представители крайней стилизации давали такие обещания, которые они могли выполнить, только задушив искусство драмы символизмом или взорвав его экспрессионизмом. Но не совсем понятно, почему здоровая и умеренная театральность, воплощенная в творчестве талантливых режиссеров, обладавших тонким художественным вкусом, не принесла современному театру ничего, кроме незначительных достижений. Нельзя отрицать, что намерение возродить театральность сценического искусства было весьма похвальным после периода победоносного шествия реализма. Однако внешняя театральность не сумела придать современному театру той силы и значительности, которую дали ему великие пионеры реализма. И все же можно назвать целый ряд прекрасных и высокохудожественных спектаклей из числа

поставленных в чисто театральной манере.

Первый из них — «Принцесса Турандот» Гоцци в постановке Вахтангова 1922 г., последний из известных мне — лондонский спектакль «Кольцо вокруг луны» Ануйля в постановке Питера Брука 1950 г. Сюда же можно отнести и некоторые удачные постановки пьес Кокто, Пиранделло, Жироду, Ануйля и других драматургов, писавших в ярко театральном стиле. Многим из них даже удалось передать в этой манере глубину человеческих мыслей и чувств. Однако их произведения для театра не кажутся современной публике значительными. Исключение составляют только те пьесы, театральность которых подкреплена чем-либо резко отличным от целей «театра ради театра». В качестве примера можно указать на пьесу «Гадибук», которой народные хасидские мотивы придают известную «реальность»; на «Лилиомфи» Мольнара, натуралистически рисующую образ неудачника; на «Шесть действующих лиц в поисках автора» Пиранделло, черпающую драматическую силу в парадоксально реальных эмоциях фантастических персонажей и в противопоставлении жизненной действительности чрезмерной театральности; на «Наш город» Уайльдера, дающую почти жанровую картину реального города в Новой Англии; на «Безумную из Шайо» Жироду, которая, обладая непосредственной силой социальной драмы, подает фантазию как нечто вполне правдоподобное; наконец, на драму Жана Ануйля «Жаворонок», воссоздающую ряд реалистических эпизодов из жизни Жанны д'Арк и вместе с тем ярко театральную благодаря ее формальному обрамлению и нарушению хронологической последовательности в развитии эпизодов.

По мнению реалистически мыслящих людей, театральность не является сколько-нибудь значительным вкладом в искусство современной драмы, если она не сочетается в той или иной мере с реализмом. Однако и серьезность проблем, неизменно сопутствующих реализму, подчас нарушает полноценность театрального искусства. К настоящему времени театр оказался захламленным бесформенными обрывками творческих мыслей, разобраться в которых люди просто не в состоянии. Я думаю, что многие согласятся с моей оценкой мрачной фантазии Уго Бетти «Игрок», которую я нахожу излишне театрализованной и значительно менее удачной, чем такие легковесные и ловко сделанные пьесы, как «Игра во дворце» Мольнара, «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, или такие фарсы, как «Тетка Чарлея», «Их личная жизнь», «Дух веселья». Правилен также и обратный вывод, что театральность пьесы сводит на нет или, во всяком случае, ослабляет значительность ее содержания. Яркая театральность произведений многих немецких драматургов, начиная с пьесы Гауптмана «А Пиппа пляшет», написанной в 1906 г., вплоть до появившейся сорок лет спустя пьесы Вольфганга Борхерта «За дверями», не только лишила эти произведения значительности, но и превратила их в нечто граничащее с безумием. Даже искушенный французский театр смущала неумемная театральность пьес Поля Клоделя и Армана Салакру. Приступам излишнего увлечения театрализацией был подвержен и Жироду: это проявилось в его «Ундине» и в двух сценах мифического содержания пьесы «Тигр у ворот», Опущенных в нью-йоркской постановке. Чрезмерное

увлечение Ануйля театральными трюками было причиной недостатков его пьесы «Жаворонок», которые несколько сгладились в ее последующей переделке, осуществленной Лилиан Хелман. Впрочем, эти недостатки не были замечены большинством нью-йоркских рецензентов.

Драматурги чувствуют себя более уверенно, театрализуя комедии, и значительно менее уверенно в тех случаях, когда они берутся за разработку серьезной темы. Такт и изысканность, отличавшие Жироду, — довольно редкие качества у драматургов яркого театрального стиля. Да и художественный вкус Жуве или Барро — нечастое явление среди театральных постановщиков. Однако некоторые художники обладают подлинным умением создавать игривые и забавные произведения в театрализованной манере. Как известно, неуклюжесть излишняя в балете и ломовой лошади нечего делать на скачках. Также и некоторые темы не подходят для сугубо театрализованного или формального решения. Например, яркая театральность в постановке «Церковного гимна» Джона Говарда Лоусона вполне соответствует теме пьесы и отвечает сатирическим намерениям автора; комизм и легковесность содержания шарады Фрая — Ануйля «Кольцо вокруг луны» также соответствуют по своим драматургическим и сценическим качествам театрализованной трактовке. Однако безудержная театральность совершенно несвойственна пьесе Теннесси Уильямса «Камино Реаль» — фантазии на тему о язвах современного общества и злоключениях нашего современника. В постановке этой пьесы на Бродвее театральность приняла характер подлинного безумия — актеры скакали по зрительному залу, подпрыгивая до самых лож. Постановщик более ранней пьесы Уильямса «Стеклянный зверинец» Эдди Даулинг проявил больше благоразумия: он не выполнил авторских указаний, имеющих в опубликованном варианте этой пьесы, благодаря чему его спектакль не стал излишне театральным.

Формализм нередко оказывался ловушкой и для своих приверженцев, среди которых в основном были поэты, боявшиеся запятнать свое творчество служением интересам коммерческого театра. Поэтому Йейтс, наиболее одаренный из драматургов современного театра, ставил свои пьесы, созданные под влиянием японского театра, у себя в гостиной или в доме своих друзей с соблюдением свойственного японцам церемониала. О'Кейси, присутствовавший на домашнем спектакле одноактной формалистической пьесы Йейтса «Ястребиный колодец», высказал сожаление, что с ним не было одного из персонажей его собственной пьесы «Плуг и звезды» — пьяницы Флатера: «Случись ему побывать на этом спектакле, завтра в утренних газетах появились бы заметки под броскими заголовками, например “Флатер учинил скандал в гостиной Йейтса!”» Продолжая свою мысль, О'Кейси сказал: «Узкая секта поэтов никогда не будет господствовать в народном театре». Он хорошо понимал, в чем заключается главный недостаток формалистического произведения искусства, всегда подражательного или создаваемого по определенной схеме: излишняя искусственность делает его бесплодным. О'Кейси писал:

«Йейтс прочел толстую книгу о пьесах театра “Но”... и решил, что ему

удастся за один час создать то, на что понадобились тысячелетия... Идея пьесы “Но” в интерпретации Йейтса расцвела на короткий миг, но затем ее искусственные лепестки стали вянуть и один за другим опадать, ибо дух Японии не нашел отражения в душе кельта»¹²³.

Условности современного нереалистического театра не могли выработаться в обстановке стабильных форм культуры. В прошлом развитие театрализованного, или формалистического, театра шло параллельно поступательному движению данной эпохи к высотам культуры; так было во времена Перикла в Афинах, в Англии при Елизавете и во Франции при Людовике XIV. В наше же время развитие нереалистического театра происходит в обстановке непрерывной напряженности, взрывов и реакции. Модернистская театральность не стала и, пожалуй, не могла стать органическим стилем театра, поскольку театрализованная форма сценического искусства возникла не естественным путем, а была изобретена и навязана театру талантливыми идеалистами, такими, как Крэг и Копо, и не менее талантливым, хотя и не столь разборчивым в применении художественных средств, Рейнгардтом. Таким образом, в театре нашего века мы наблюдаем, с одной стороны, избыток будничного реализма, а с другой — в большом количестве беспочвенную театральность. Поэтому не удивительно, что к середине века мы оказались в неприятном положении Мэтью Арнольда^{xxxii} — как бы между двумя светилами, из которых одно уже погасло, а другое еще не накопило достаточно энергии, чтобы загореться ярким пламенем.

На первый взгляд положение театра кажется безвыходным. Однако это опровергается всякий раз, когда режиссер, актер или драматург получает возможность творить в свободной атмосфере.

В наш век реализм продолжает оставаться наиболее жизнеспособным стилем театра именно потому, что он закалился в непрестанном соревновании с театральностью, а также потому, что реалисты сумели кое-что позаимствовать у адептов театральности прошлого. Великие представители реалистического искусства прошлого были противниками театральности лишь постольку, поскольку они отвергали надуманную и замысловатую драматургию и пустую «зрелищность» спектакля.

По-видимому, из тупика, в котором очутился современный театр, можно найти выход. Для этого реалисты должны не просто воспользоваться приемами театрализации, но сознательно применить их ради *успешного развития реалистической сущности* драмы и театра. Но для этого нужна творческая честность и совершенно должны быть исключены неразборчивость в средствах и предпринимательский дух. Приукрашивание реализма, чем в Англии занимаются уже несколько десятков лет, ничего не дает искусству театра. Нужно помнить, что привлечь и заинтересовать зрителя можно не только легкостью, изяществом или блеском постановки. Подлинный художник и умный критик согласятся со словами Сантаяны из его предисловия к сборнику стихов: «Сова, кричащая с морозной ветки, — это не петух, кукарекающий с

¹²³ O’Casey, Inishfallen, Fare Thee Well, 1949, p. 373.

насеста, и все же ее крик священен для Минервы».

Творческое воображение роднит все школы современного искусства. Вопрос о его значении не вызывает никаких разногласий между вождями реализма и их противниками. Об этом свидетельствует хотя бы система Станиславского, целью которой было стимулирование творческого воображения у актера «магическим если бы». О том же говорит и возникновение Музыкальной студии Московского Художественного театра, поразившей западный мир такими великолепными постановками, как «Дочь мадам Анго» Шарля Лекока, «Перикола» Оффенбаха, «Лисистрата» Аристофана и «Кармен» Бизе (последняя ставилась в известном цыганском варианте под названием «Карменсита и солдат»). Интересно отметить, что творческий вклад в искусство музыкального театра был внесен не антиреалистическими театрами «Авангарда», а Московским Художественным театром — сердцем реализма, причем режиссером Музыкальной студии был не кто иной, как прославленный Владимир Немирович-Данченко, коллега Станиславского по организации Художественного театра и режиссерской работе в нем. Театроведы, занимающиеся вопросами истории современного театра, усматривают иронию в том, что со дня смерти Вагнера идеалу романтизма и вагнеровского «синтетического» театра лучше всего послужил тот же театральный коллектив, который в XX в. создал славу реалистическому театральному искусству. Опыт работы в реалистическом театре не вынудил Немировича-Данченко ограничиться «скудными выразительными средствами реалистической оперы»¹²⁴; напротив, он помог ему найти то великолепное сочетание, о котором художники Запада, с тоской оглядывавшиеся на греческий театр, как на утраченный идеал творческого синтеза, мечтали еще со времен Возрождения. Мы можем вполне согласиться с ними, как это сделал Вагнер в своей работе «Творчество будущего», где он говорил о «великом, едином творчестве», имея в виду, что пьеса — это лишь один из элементов целого, которым должен быть театр. Вагнер пояснял, что театр должен охватывать все жанры искусства и *в какой-то мере видоизменять их, с тем чтобы каждый из них служил средством достижения общей цели*¹²⁵. Следовательно, один из великих реалистических театров, если не величайший из всех, проявил полную готовность признать театральную природу сценического искусства. Это произошло в 1919 г.

По словам Немировича-Данченко¹²⁶, он мог осуществить свои творческие идеалы только в Московском Художественном театре, ибо там «была совершенно немыслима атмосфера тривиальности». Немирович-Данченко учитывал и другое, более важное обстоятельство, о котором он всегда помнил в своей практической деятельности, а именно что сочетание стилей может быть удачным только в том случае, если реалистические и театрализованные

¹²⁴ Oliver M. Sayler, Inside the Moscow Art Theatre, New York, 1925, p. 148.

¹²⁵ Oliver M. Sayler, Inside the Moscow Art Theatre, New York, 1925, p. 146.

¹²⁶ Ibid., p. 54.

элементы сценического решения *дополняют*, а не поглощают друг друга. Ближайший помощник Немировича-Данченко по работе с актерами в Музыкальной студии Художественного театра режиссер Сергей Бертенсон в 1924 г. писал: «Было бы глубочайшей и губительной для музыки ошибкой создавать оперный спектакль натуралистическими методами драмы»¹²⁷. Ведь всегда можно найти точку соприкосновения между зрелищной формой музыкальной драмы и той квинтэссенцией реалистического исполнения, которую Станиславский и его последователи называли «внутренним оправданием». «Если замечательный певец не является подлинным актером, — утверждал Бертенсон, — его можно выпускать только в концертах; лишь певец-актер способен создать роль, не превратив свое выступление просто в концерт». Бертенсон говорил и о возможности сочетания реализма с яркой театральностью:

«Певцу не нужно, подобно драматическому актеру, реалистически вживаться в роль. Он не может плакать по-настоящему, ибо слезы сдавят ему горло; он не может смеяться без риска нарушить модуляцию голоса. Но, обладая гибкой творческой фантазией, он может найти ту внутреннюю правду, которую составляют музыкальная основа темы, психологический фон и пластическая форма. Без “внутреннего оправдания” вся его так называемая игра сведется к шаблону, фальши — ко всему тому, что порождает безвкусную и неубедительную “театральщину”»¹²⁸.

Сюда следует добавить высказывание Немировича-Данченко в связи с постановкой оперетты «Дочь мадам Анго» Шарля Лекока: «Музыка помогает совершать огромные психологические скачки». Балет в правильном сочетании с драмой также создает благоприятную возможность для подобных скачков. Так, в спектакле «Оклахома!» превосходный балетный номер, созданный Агнесой де Миль для финала второго действия, гораздо лучше передает психологический конфликт, переживаемый героиней, чем это могла бы сделать словесная дискуссия. Здесь идеалы реалистического театра — анализ, мотивировка и убедительность — достигались выразительным использованием (или, точнее, раскрытием) музыки и танца. Недостижимыми оказываются эти идеалы только в тех случаях, когда вместо подлинно художественного слияния различных видов искусства происходит случайное и банальное смешение их элементов. К сожалению, музыкальный театр и оперу обычно представляют себе как «омлет, взбитый из театральных искусств»¹²⁹. Внутреннее оправдание действия достигается только тогда, когда соображения «зрелищности» спектакля или виртуозности музыкального исполнения не превалируют настолько, что из него выпадают все сложные мотивировки человеческих поступков и остаются только самые элементарные, не превышающие уровня понятий дошкольников.

¹²⁷ Ibid., p. 55.

¹²⁸ Oliver M. Sayler, Inside the Moscow Art Theatre, New York, 1925, p. 55.

¹²⁹ По выражению русского критика А. Кугеля, высказывания которого цитируются в книге Sayler, Inside the Moscow Art Theatre.

Именно поиски такой театральности, которая удачно сочеталась бы с реалистической сущностью пьесы, а не противоречила ей, объединяли творческие интересы первых руководителей Московского Художественного театра и предотвращали возможность конфликта между ними. Станиславский никогда не был противником игры воображения. Еще до первой мировой войны он поставил сказку Метерлинка «Синяя птица» и ряд его более ранних символистских одноактных пьес. Кроме того, он, как и многие выдающиеся русские писатели, прошел через стадию символизма (между 1905 и 1916 гг.). Станиславский стремился, чтобы в театре все вымышленное казалось правдой, и добивался этого путем соответствующего воспитания актера. Спустя четверть века, в 1924 г., Станиславский достаточно ясно сказал об этом в своей «системе», которую он характеризовал как средство, помогающее созданию творческого настроения, как условие вдохновения, создаваемого силой воли, — условие, при котором вдохновение почти наверняка снизойдет в душу актера. Станиславский понимал, что актер становится творцом лишь благодаря «магическому, творческому *если бы*». Актер способен более горячо поверить в «воображаемую правду», чем в «правду фактическую». «С момента возникновения *если бы* актер попадает из сферы реальной действительности в сферу иной, созданной и придуманной им самим жизни. Поверив в эту жизнь, актер может начать творить»¹³⁰.

Станиславский и реалисты, обладавшие творческим воображением, требовали от актера не меньше, чем Уордсворт от поэта, который являлся его романтическим героем. Актер должен обладать «... характером, на который то, чего нет в действительности, влияло бы так, как если бы оно было: способностью искусственно вызывать в себе чувства, в действительности очень далекие от вызываемых подлинными событиями; и все же... они больше походят на ощущения, вызываемые подлинными событиями, чем те, которые свойственны другим людям»¹³¹.

Можно сделать вывод, что для Станиславского *воображение* является основой творческого процесса актера независимо от того, играет ли он в реалистической или нереалистической пьесе. Нелепо утверждать, будто художники-реалисты не обладают творческим воображением. Человек, лишенный дара образного мышления, не может быть художником, причем это в равной мере относится к любому виду творчества — творчеству драматурга, режиссера, художника или актера. Нелепо было бы утверждать, будто художественное воображение не участвовало в создании пьес «Привидения», «Росмерсхольм», «Дикая утка» и «Йун Габриель Боркман» Ибсена или что оно было более низкого качества, чем воображение, создавшее, скажем, пьесу Ростана «Сирано де Бержерак». Я совсем не одинок в своем мнении, когда утверждаю, что Ибсен обладал большей силой творческого воображения, чем Ростан. Подобно Кольриджу, установившему различие между воображением и

¹³⁰ Olyver M. Saylor, Inside the Moscow Art Theatre, New-York, 1925, p. 176 – 177.

¹³¹ Wordsworth, Preface to «Lyrical Ballads», 1800.

фантазией, мы могли бы, и не без пользы, заняться изучением вопроса о том, не обладают ли хорошая реалистическая драматургия, режиссура и актерское исполнение большим богатством образного мышления, чем многое из того, что в нереалистическом театре выдается за продукт игры воображения.

Ни в коем случае нельзя согласиться с тем, что подлинным «чувством театра» обладают только те его работники, которые увлекаются «игрой в театр», или те, кто избирает путь литературного или иного трюкачества в драматургии и на сцене. Несомненно, что «Хедда Габлер» Ибсена была написана с не меньшим «чувством театра», чем, например, пьесы Мольнара «Игра во дворце» или «Лилиомфи». В остроумной и ярко театрализованной пьесе Максвелла Андерсона «Иоанна из Лорена» ее героиня — актриса, репетирующая роль в пьесе, посвященной Жанне д'Арк, — изучает этот образ. Таким образом, идеализм Жанны раскрывается здесь зрителю в процессе обсуждения отдельных сцен с режиссером, также являющимся персонажем пьесы. Это не значит, что «Иоанна из Лорена» драматургически удачнее или более сценична, чем пьеса «Святая Иоанна» Шоу, посвященная самой Жанне д'Арк. Последняя пьеса написана без излишнего подчеркивания авторского вымысла и не требует ярко театральной трактовки вплоть до самого эпилога. А ведь Шоу не хуже Андерсона знал, что его пьесу о Жанне д'Арк будут исполнять на сцене, а не просто изучать в читальном зале Британского музея. Когда Станиславский ставил «На дне», он стремился придать пьесе Горького театральное звучание и наряду с этим создать впечатление реальности жизни и страданий ее персонажей. Великий актер Иван Москвин, игравший в этом шедевре драматургии роль странника Луки, был превосходен *одновременно* и как персонаж и как актер. Его исполнение было по-театральному отточенным, ритмичным и акцентированным. Великолепные спектакли, созданные реалистами и натуралистами, позволяют сделать вывод, что они прекрасно чувствовали театр и обладали богатым воображением. Строго говоря, их творчество правильнее было бы называть не реализмом или натурализмом, а *театральным реализмом или театральным натурализмом*.

Тем, кто не видел спектаклей Московского Художественного театра «Вишневый сад» Чехова и «На дне» Горького, показанных в Нью-Йорке в середине 1920-х гг., или пьесы Одетса «Проснись и пой!», поставленной в «Груп тиэтер» в середине 1930-х гг., трудно представить себе, насколько по-настоящему театральными были некоторые из реалистических постановок прошлого. Каждый, кто потрудится внимательно прочесть пьесы О'Кейси «Юнона и павлин» и «Плуг и звезды», написанные в 1920-х гг. или «Три сестры» Чехова, созданную в начале нашего века, увидит также, насколько театральны, но без излишней «зрелищности», и некоторые реалистические пьесы. Из произведений драматургии последних лет можно привести в качестве примера этого пьесу «Трамвай под названием “Желание”»; несмотря на явную приверженность Уильямса к натурализму, она более театральна по своим образам, общей атмосфере и действию, чем многие стилизованные пьесы, не исключая и таких, как «Вечеринка с коктейлями» Элиота и «Дама не для костра» Фрая.

Творчество Чехова служит лучшим доказательством того, что для создания настроения в театре абсолютно непригодны нарочитые, замысловатые «прыжки» через «четвертую стену», трюковые эффекты, вообще всякая зрелищность, лишаящая драму убедительности и глубины. Именно в чеховской драматургии мы видим превосходное сочетание реалистического метода с тонким пониманием природы театра. Его пьеса «Три сестры» построена как симфония, в которой действие и диалог образуют одно гармоническое целое, а пантомима и звуковые эффекты — пожар в городе, духовой оркестр и прочие внелитературные детали — придают ей подлинное театральное звучание. Также проявляется театральность этой пьесы и в тех деталях сценического действия, которые, *характеризуя* тот или иной образ реалистически, одновременно порождают и чисто театральные *символы*. Это особенно бросается в глаза при ближайшем знакомстве с одним из персонажей «Трех сестер» — Соленым, который в последнем действии бессмысленно убивает жениха младшей из сестер. На протяжении всей пьесы Соленый брызгает себе на руки — руки будущего убийцы — духи. Психически неуравновешенный человек, он не в состоянии выносить запаха своих рук: ему кажется, что они пахнут трупом.

Особенно театрален и вместе с тем реалистически обличителен у Чехова нелепый бал в его талантливой пьесе «Вишневый сад» — бал, устроенный в семье Раневских в самый неподходящий момент, сразу после продажи имения. Таким образом, распространенное неверие в возможность оживить искусство реалистического театра ничем не оправдано. Совершенно очевидно, что драматический реализм вполне можно совмещать с театральностью, которая способна именно усилить, а не ослабить силу его убедительности.

Ведущие деятели нереалистического, стилизованного театра все более и более успешно содействуют слиянию противоположных стилей. Роберт Льюис, поставивший пьесу «Мое сердце в горах» и впоследствии бывший режиссером ряда причудливо фантастических постановок, почувствовал в 1941 г. необходимость выступить против ошибочного деления театральных направлений на так называемую стилизацию и натурализм — деления, «позволяющего думать, что первая связана с проблемами формы, в то время как последний с ними якобы не связан». Между тем любой более или менее приемлемый спектакль, как и всякая пьеса независимо от ее качества должны иметь определенную форму. «Не подлежит никакому сомнению, что *реализм* — это тоже форма, одна из театральных форм, — писал Льюис. — В реалистической драме и в театре жизнь, показываемая со сцены, организована по определенным законам, то есть также имеет форму». Из личного опыта работы в «Группе театров» и практики преподавания актерского мастерства Льюис сделал тот вывод, что реалистический метод предполагает подчеркивание главным образом линии «внутреннего развития» пьесы. В реалистической пьесе все значительные события происходят по воле персонажа и, следовательно, имеют психологическое оправдание¹³². Жак Копо, наиболее ревностный

¹³² Gassner, *Producing the Play*, pp. 294 – 300.

приверженец и проповедник театральности в западноевропейском театре, тоже стремился найти удачное сочетание театральности с реализмом. Его ученики и последователи и теперь еще не дают угаснуть театрализованному искусству французской сцены. Копо создавал формалистическую декорацию из желания упростить ее; юн хотел, чтобы декорация не затмевала литературного текста пьесы. Но Копо не имел ни малейшего намерения упрощать характеристики персонажей. Поэтому в своем театре и в актерской школе он уделял большое внимание исполнительскому стилю, неизменно требуя создания правдивых образов. Добиваясь от актера тонкости сценических переживаний, Копо учил его до конца *раскрывать* свои роли, подчеркивая и акцентируя их. При этом он практически требовал от актера того же «внутреннего реализма», к которому стремился и Станиславский в Московском Художественном театре (см. стр. [225](#) – [232](#)).

Смешение противоположных стилей нашло отражение и в драматургии, созданной под влиянием творчества Копо. Наиболее показательна в этом отношении пьеса Андре Обей «Ной» (на библейскую тему), написанная в 1931 г. для театрального коллектива «Труппа пятнадцати»^{xxxii}, режиссером которого был талантливый ученик, племянник Копо, Мишель Сен-Дени. Впоследствии он руководил театральной школой «Олд Вик».

В пьесе Обей мы обнаруживаем прежде всего неконкретную тему, но наряду с этим конкретные характеристики персонажей. Театральность пьесы усиливают чисто зрелищные элементы — пантомима и танец. Но вместе с тем пьеса «Ной» отвечает и основным требованиям реализма: в ней хорошо организованы эпизоды и веско мотивированы поступки персонажей (ню-йоркский актер Пьер Фресней и лондонский актер Джон Гилгуд, исполнявшие в 1935 г. главную роль в пьесе, признавали ее весьма благодарной). Нашли в ней свое выражение и поэзия и проза человеческой жизни. Автор требует здесь от актеров создания реалистических образов и наряду с этим — яркой театральности движений, которая особенно необходима в пантомимическом исполнении ролей животных (Обей выразительно использует в этой пьесе звериное население Ноева ковчега) и в пляске «Здравствуй, земля!», выражающей примитивную радость детей Ноя, покинувших ковчег и наконец ступивших на твердую землю.

Пьеса «Ной», написанная для постановки в небольшом «художественном» театре, не дает нам, однако, ни глубоких переживаний, ни смелых мыслей или столкновений идей. Обей, достигший в ней своего творческого потолка, так и остался мелкой фигурой в современном театре. Но даже и более одаренные его товарищи по перу, среди которых можно назвать Жироду и Ануйля, воспитанных, как и сам Обей, французским театром, находившимся тогда под сильным влиянием Копо, тоже не заняли сколько-нибудь соответствовавшего их талантам или хотя бы их славе положения.

Несомненно, что на возрождение современного театрального искусства можно рассчитывать только в том случае, если при благоприятном в политическом и экономическом отношениях положении его будет найден разумный синтез реализма и театральности. Однако нельзя сколько-нибудь

серьезно говорить о возрождении театра, если наряду с этим не будет создана новая *жизнеспособная* драматургия. Образная и ярко театральная драма должна хотя бы частично достичь глубины и силы произведений Ибсена и других пионеров реализма, осовременивших драматическое искусство. Без этого ни поэтическая примитивность Обея, ни изысканная театральность Ануйля и никакие другие сценические или формальные качества театрализованной драматургии не смогут создать по-настоящему жизнеспособный театр.

Еще в 1930-х гг. появились первые признаки возрождения современного театра. С тех пор мы видим их всякий раз, когда драматурги типа Жироду, Брехта или О'Кейси пытаются сочетать театральность пьесы с актуальностью темы или с современной трактовкой легенд и исторических событий, как в пьесе «Троянской войны не будет»¹³³ и в лучших драмах Брехта. Для создания полноценного театра, не ограниченного узким кругом зрителей, необходимо устранить основную ошибку драматургов чисто театрального направления, проявляющуюся в оторванности их произведений от окружающего мира и современной действительности. Эти драматурги направляют всю силу своего художественного воображения не на раскрытие событий, связанных с современной жизнью, а на театрализацию беспредметных эмоциональных переживаний-героев, как в пьесах Йейтса «Королева-актриса» и «Полнолуние в марте», или утонченно поэтических чувств, как в пьесе Обея «Венера и Адонис». Для создания полноценной драматургии необходимо отказаться от метода голой театральности, даже если он и дает прекрасные результаты, как, например, в юношеской пьесе Ануйля «Бал воров». Театральное искусство, отвечающее потребностям XX в., не может развиваться по пути самодовлеющей театральности или «театра ради театра», потому что это заведет его в тупик дилетантства или упадочного искусства изысканно-утонченного театра.

Для достижения удачного сочетания театральности и реализма должна быть прежде всего найдена золотая середина между *конкретностью* и *абстракцией*, между определенностью темы и вымыслом, уводящим нас в сферу абстрактного, не связанного ни с временем, ни с местом. Кроме того, в основе этого синтеза должно лежать чувство современности, так как для создания полноценной драмы необходимо глубокое понимание событий, происходящих в конкретном месте, и мыслей и чувств, преобладающих в определенной социальной среде, а не на огромном пространстве вселенной, как трактовали после 1770 г. романтики. И если мы не признаем своим идеалом злободневный, основанный на мелких фактах, почерпнутых, из газет, реализм, то тем более мы должны отвергнуть и культ абсолютного духа — попытки мечтателей добраться до вечной истины вдохновенными прыжками в пустоту.

¹³³ В странах, где говорят по-английски, эта пьеса утвердилась под названием «Тигр у ворот», которое Кристофер Фрай дал своему блестящему переводу. Под этим же названием она была поставлена в 1955 г. Гарольдом Клэрманом в Лондоне и на Бродвее.

«Эстетика душевной простоты», по мысли Жюльена Бенда ^{xxxiii}, высказанной им еще до 1919 г., ведет к разработке в произведениях искусства примитивных ощущений и тем самым делает их пустыми, лишенными всякого смысла. Идеализированная наивность, свойственная главным образом изысканно-утонченным драматургам, привела к тому, что сцену заполнили героини, охваченные каким-то непонятным им самим томлением, непорочные Мелисанды и Мари-Розы и Магдалины «межвоенных лет» (проститутки в пьесе Симона Жантильона «Мая», безнравственная героиня пьесы Джона Ван-Друтена «Я — это кинокамера» и т. п.). И конечно, наряду с ними пришли на сцену блаженные дегенераты и полные идиоты. Вагнеровский персонаж «непорочный глупец» был порождением романтизма; «порочный глупец» нашего времени является выражением поверхностного натурализма, вызывая неизменное негодование критиков; но, по существу, оба этих персонажа — все то же внешнее проявление идеализации бездумья. Один является продуктом романтизации навозной кучи, Другой — его «непорочный» брат — родился в цветущем саду. Излишняя переоценка важности изображения «голых инстинктов» в пьесе приводит драматургов к изображению одних и тех же персонажей, испытывающих одни и те же чувства и не ведающих других побуждений, кроме чисто импульсивных.

Не оспаривая права искусства на изображение инстинктов ¹³⁴, Бенда, однако, возражает против утверждения, что они якобы «единственно возможный материал для создания подлинных произведений искусства, материал, *превосходящий* всякий другой... Как будто человеческий разум не является для художника такой же реальностью, как будто разум Гете был менее реален, чем душа Мелисанды!» Разум Гете придал бы искусству большую глубину, поднял нас выше уровня примитивных ощущений и направил бы в сторону той «драмы идей», которая первой сообщила жизненную силу реалистическому театру.

Все сказанное должно послужить предостережением многочисленным драматургам, увлекающимся беспредметностью. Этой опасности подвергаются даже наиболее стойкие авторы, когда они покидают тихую гавань реализма.

Также должны мы предостеречь их и от попыток психологически углубить свою пьесу путем затуманивания ее смысла, поскольку такое «углубление» в противоположность приверженности «пьесе идей» ведет обычно не к свету, а к мраку. Можно допустить, конечно, что скрытые эмоции нашей души, непостижимость судьбы и религиозная мистика способны дать богатый тематический материал для умозрительной поэзии, но в театре, при отсутствии крепкого сюжета в пьесе и убедительных образов персонажей, все это будет действовать на зрителя лишь как хорошее снотворное средство. Чрезмерное стремление к углублению пьесы, крайне затрудняющее возможность удачного сочетания реализма с театральностью, — не что иное, как заблуждение поэтов

¹³⁴ Julien Benda, *Belphegor*, New York, 1929, pp. 77 – 85. Статьи этого сборника, впервые опубликованного на французском языке в 1919 г., были написаны до 1914 г.

и драматургов. Первыми жертвами этого были Метерлинк и Андреев, увлекавшиеся идеей беспредметной драмы и ревностно служившие культу непостижимости мира. В течение последних десятилетий обманчивые прелести «психологических глубин» привлекали главным образом авторов, пишущих на английском языке; среди них Фрай и Элиот — наиболее известные, но не самые заблуждающиеся. Однако далеко не все драматурги, верящие в мираж «психологических глубин», могут создать такую форму произведения, какую мы находим в пьесах О'Нейла «Динамо» и «Прокаженный смеялся» или в пьесе Уильямса «Камино Реаль». По-видимому, в театральном искусстве игра воображения преобладает над творческой одаренностью, а подчас и губит ее.

Однако наши скромные надежды на слияние реализма и театральности ни в коем случае не предполагают наложения вето на драматическую поэзию. Правда, подлинная драматургия должна отталкиваться от чего-то более значительного, чем просто *стихотворная пьеса*.

Драматургу, владеющему методом сочетания реализма с театральностью, приходится подчас ограничивать как свою собственную творческую фантазию, так и фантазию режиссера, поскольку главное для него — это мысль, передаваемая через слово. Искусство мимики и внешнего поведения актеров на сцене, самые впечатляющие декорации и освещение, то есть сценическая техника и мастерство актеров, излишни, если они сводят к нулю текст, произносимый актером. Именно в области поэтической драмы, создание которой — в большей мере дело писателя, чем работников театра (от руководителей постановки до плотников сцены), имеются наиболее благоприятные возможности удачного совмещения реализма и театральности. Разумеется, драматурги-поэты не рождаются по указке критиков или по мановению волшебного жезла, только в силу желания того или иного современного театра иметь собственную певчую птицу. Лишь тот театр, который предоставляет поэту все возможности для развития его таланта, сумеет показать жизнеспособную и полноценную поэтическую драму.

НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ МЕЙЕРХОЛЬДА

Книга Хантли Картера «Новые веяния в русском театре в период с 1917 по 1928 гг.»¹³⁵ содержит подробное описание этапов борьбы Мейерхольда с реалистическим направлением в театре.

Согласно данным этой книги:

1. Мейерхольд начал свои антиреалистические эксперименты еще задолго до Октябрьской революции 1917 г.
2. Творчество Мейерхольда, как и пьесы и литературные произведения

¹³⁵ Huntly Carter, *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917 – 1928*.

ряда писателей, мировоззрение которых сложилось еще до революции (Андреева, Евреинова, Сологуба, Блока, Пастернака, Иванова и др.), не было национально русским. Оно органически вливалось в ту волну антиреалистического, символистского и формалистического движения, которая распространилась по всей Европе.

3. Русская революция дала лишь новый толчок творческой фантазии Мейерхольда и усилила его склонность к яркой театральности.

4. Конструктивизм, как уже отмечалось выше, был лишь одной из стадий его творческого пути.

Конструктивизм не являлся примитивным подражанием архитектуре промышленных зданий и современным механизмам, а был совершенно самостоятельной программой театра, преследовавшей чисто эстетические идеи. Произвольная трактовка классических произведений не была со стороны Мейерхольда варварством или причудой. Желая утвердить свое творческое «я» в тот или иной период деятельности в театре, он добивался полной свободы в обращении с пьесой. Однако Мейерхольд не был единственным, кто кромсал авторский текст пьесы в угоду режиссерскому видению или политическим воззрениям; то же характерно и для творчества Рейнгардта, Пискатора и Орсона Уэллеса, столь же свободно обращавшихся с пьесами.

Ниже приводится краткая хронология творческих исканий Мейерхольда в области театральной формы с 1898 по 1920 г.

1898 — Начало работы Мейерхольда в Московском Художественном театре в период его организации. Увлечшись реализмом, Мейерхольд создает роли Треплева в «Чайке» и барона Тузенбаха в «Трех сестрах».

1902 — Мейерхольд уходит из Московского Художественного театра и начинает поиски новых театральных форм, желая противопоставить их реалистической доктрине Станиславского, предписывающей игнорирование зрителя, следовательно, соблюдение условности «четвертой стены».

В следующем году Мейерхольд совершает поездку в Италию.

1904 – 1905 — Мейерхольд становится адептом «условного» (как его называли в России) искусства. В своих постановках он стремится подчеркивать их несколько абстрактный характер.

1905 — Мейерхольд пытается создать «мистический театр». В его постановке туманной драмы Метерлинка «Смерть Тентажиля» уже находит отражение метерлинковский символизм.

1906 — Мейерхольд ставит пьесы в Тифлисском театре в формалистической манере, в которой сказывается влияние греческого театра. «Здесь он пытается осуществить идею применения музыки к драме (в постановках “Сестра Беатриса” Метерлинка и “Зов жизни” Шницлера)... Он стремится к тому, чтобы движения актеров походили на танец».

Несколько позже, ставя «Привидения» в одном из провинциальных театров, Мейерхольд убирает просцениум и не дает занавес между действиями. Между тем эта пьеса была написана исключительно для постановки в реалистическом плане с обязательным для актеров соблюдением условности «четвертой стены». «Уберите занавес, и все внимание зрителя будет тотчас же

поглощено сценой и происходящим на ней; тем самым зритель будет лучше подготовлен к восприятию драмы», — одобительно замечает Картер.

(Ноябрь) — Начало совместной работы Мейерхольда и знаменитой актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской (1864 – 1910), находившейся в это время под влиянием символизма. Режиссируя ее петербургский спектакль «Сестра Беатриса», Мейерхольд ставит себе целью «дематериализовать сцену так, чтобы выразить тайное... этой пьесы. Поэтому он придает постановке некоторое сходство с церковной службой». Чтобы приблизить актеров к зрителям, он использует технику неглубокой сцены (в том виде, в каком она применялась в мюнхенском «Кюнстлер театр»): «Актеры играют у самой рампы на фоне плоского декоративного оформления, напоминающего церковь». У его актеров «напевная речь, а также простой, четкий, словно рубящий, жест». Он подает актера как «барельеф, высеченный на фоне плоского декоративного оформления».

В том же году Мейерхольд совместно с Комиссаржевской удачно ставит мрачную символистскую пьесу Андреева «Жизнь человека». «Загримированные лица актеров походили на маски. Их бороды были как будто высечены из мрамора. Это должно было создать настроение и ощущение сна».

1907 — Вместе с Комиссаржевской Мейерхольд едет в Берлин и знакомится с творчеством Рейнгардта. Теперь Мейерхольд стремится придать актеру объемность скульптуры, помещенной в пространстве; актер трактуется как отдельная скульптурная фигура, а не барельеф на фоне декорации. Вернувшись в Москву, Мейерхольд ставит натуралистически-экспрессионистскую драму Ведехина «Пробуждение весны», посвященную теме юности. Желая подчеркнуть объемность фигуры актера, он использует площадки разных уровней. Кроме того, он ставит поперек сцены лестницы, позволяющие актерам подниматься на разную высоту.

1908 — Разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской, вызванный, по ее словам, тем, что она не разделяла его увлечения марионетками и стремления превратить актеров в куклы.

В том же году Мейерхольд ставит пьесы в Минске. Здесь он продолжает свои эксперименты в поисках яркой театральности, используя ширмы вместо декораций и заливая светом зрительный зал. По мнению Мейерхольда, это «поднимает настроение зрителя и в то же время дает возможность актеру видеть, как в зеркале, производимое им впечатление». В оперных постановках Мейерхольд также все более и более скульптурно трактует фигуру актера, помещая его на пустых площадках разных уровней, чем подчеркивались очертания его тела, рук и ног. Надо полагать, что эта техника знаменует рождение широко известного принципа мейерхольдовской актерской «биомеханики».

1910 — Мейерхольд разрабатывает новые и совершенствует вышеописанные ярко театральные методы. Свое отражение они находят в зрелищном спектакле «Дон-Жуан» Мольера и в применении масок в другой постановке. В этот период режиссура Мейерхольда носит сильный отпечаток влияния японского и греческого театров. Он ставит также арлекинаду.

1912 – 1913 — Мейерхольд едет в Париж, где ставит пьесу Д'Аннунцио в декорациях знаменитого Льва Бакста. Кроме того, он создает студию для обучения технике итальянской комедии дель арте.

1914 — В постановке символистской стихотворной пьесы Александра Блока «Незнакомка» Мейерхольд впервые использует «конструкцию» вместо «декорации». Это знаменует его отказ от символистской техники эстетического единства, или «синтеза». С этого момента Мейерхольд переходит к методу самодовлеющей театральности: «В спектаклях участвуют эксцентрики-жонглеры, китайские мальчики, перебрасывающиеся апельсинами в зрительном зале; необычные предметы и странные человеческие фигуры перемежаются у него в самой фантастической манере».

1918 — После Октябрьской революции Мейерхольд приступает к поискам динамичной формы, выражающей задачи коллективизма и способной отразить индустриализацию страны.

1919 — Мейерхольд ставит спектакли на открытом воздухе. Революционную рапсодию поэта Маяковского «Мистерия Буфф» он решает уже как «массовое зрелище». Вместе с тем он глубже разрабатывает технику сценической «конструкции», или «конструктивизма», которая, по существу, представляет собой лишь дальнейшую эволюцию его площадок разных уровней и «пластической» игры актеров. Вначале, подобно Аппиа, он использовал эти площадки только с чисто эстетической целью, стремясь освободить актера от предметов декорации и придать ему скульптурное пространственное измерение; однако последняя его сценическая конструкция напоминает уже механизм машины: Мейерхольд принес в театр «идеи строителя, инженера, механика... новую концепцию социальной среды».

1920 — Мейерхольд продолжает разрабатывать свою систему «биомеханики», или «биодинамики», превращая актеров в спортсменов, акробатов, роботов. Эта система отражает идею «рефлекторного поведения» и павловскую теорию условных рефлексов. Он вводит в театральную практику вертикальные конструкции — каркасную раму с делениями на этажи и комнаты, соединяющиеся между собой платформами, лестницами и переходами. Такая конструкция Мейерхольда позволяла исполнять целый ряд сцен без антрактов. Вместе с тем он впервые вводит в свои спектакли куски кинофильмов, впоследствии ставшие одним из обязательных элементов эпического театра Пискатора и Брехта. Далее, он применяет переносную конструкцию и впервые использует передвижные стены и вращающуюся сцену, разделенную на концентрические круги, каждый из которых может в случае надобности вращаться независимо от других; это обеспечивает быструю смену идущих непосредственно один за другим эпизодов. Таким образом «он мог показывать подряд со скоростью кинофильма те 35 или больше сцен, на которые он делил пьесу». Пожалуй, для такой системы постановки годилось только акробатическое исполнение.

Свои эксперименты Мейерхольд продолжал в течение последующих семнадцати лет. Из его позднейших работ наиболее интересной по смелости режиссерской мысли была постановка гоголевского «Ревизора». Особенно

удачной в ней была сцена возвращения Хлестакова с попойки, когда на заднем плане сцены вдруг открывалось множество дверей и в них входили люди, многозначительно шуршащие новенькими кредитками. Эта сцена, решенная в чисто фантастическом плане, красноречиво говорила о взяточничестве, характерном для царского режима. Человеческая память не способна вместить все разнообразное творчество Мейерхольда-режиссера, почему мы и не можем описать его должным образом. Искусство режиссера проявляется только на сцене, Мейерхольд же работал в сугубо театральной манере, и для него текст пьесы — и даже классической комедии Гоголя — был не более чем либретто для создания почти бессловесного спектакля. Шарль Дюллен — ученик Копо и крупный театральный режиссер, — воздавая должное Мейерхольду, в 1931 г. называл его «творцом формы и поэтом сцены. У него свой театральный язык, язык жестов и ритмов, который он изобретает для выражения своего замысла и который столько же говорит глазу, Сколько текст — слуху»¹³⁶. Неудивительно, что этот мастер *театральной поэзии* очаровывал каждого, кто видел его постановки, и даже тех зрителей, в душе которых таилось сомнение, не подменяет ли Мейерхольд подлинное искусство искусственностью, вынуждая их потворствовать своему преступлению.

Это краткое описание смелых экспериментов Мейерхольда, заканчивающееся 1920 г., должно дать достаточно ясное представление о природе его творческих исканий, отражающих в миниатюре поиски антиреалистической формы, характерные для театра XX в. в целом.

Также могут оказаться интересными приведенные данные и как свидетельство того, что практически все приемы и методы театральной стилизации уже были испробованы в свое время. Значит, перед нами стоит проблема не *изобретения* новых методов театрализации, а их органического и глубоко осмысленного использования.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И АКТЕР

Хорошее актерское исполнение является необходимым условием полноценной театральности. Поэтому многие театрализованные постановки, осуществляемые любительскими коллективами наших колледжей и университетов, терпят неудачу, несмотря на интересную по замыслу режиссуру и удачное оформление спектакля. Основная причина этих неудач — слабое исполнение отдельных ролей. Студентам редко удастся создать конкретный сценический образ; в большинстве случаев это не живой человек, а кукла, автомат. Даже среди лучших исполнителей университетских и других любительских театров очень мало подлинных актеров, способных «вытянуть» большую роль. Вполне понятно, что режиссеры таких спектаклей, пытаясь восполнить этот недостаток, допускают и даже поощряют механические приемы: актеры жестикулируют, топают ногами, кричат, прыгают и

¹³⁶ Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, русск. пер., М., 1958, стр. 71.

гримасничают.

Одобренные успехом такого спектакля у его постоянных посетителей, каковыми обычно не является широкая публика, режиссеры подчас делают вид, что все эти недостатки актерского исполнения не что иное, как особый театральный прием. А поскольку они, как правило, образованнее большинства профессиональных постановщиков и режиссеров, они без особого труда находят эстетическое обоснование подобной практике. Естественно, что именно эти режиссеры являются наиболее ревностными приверженцами яркой театральности, так как только она и делает их постановки более или менее приемлемыми. Как и Гордон Крэг, которому они многим обязаны, они полагаются главным образом на замысел постановки, придавая ему большее значение, чем игре актеров. Обычно их спектакли в отношении режиссуры стоят выше идущих на Бродвее или на Шафтсбери-авеню. Но при всем этом их сценическая трактовка редко передает с достаточной глубиной сущность хорошей пьесы, поскольку спектакль строится в основном на изобретательности режиссера, а не на характеристиках образов. Несколько лучше удается этим коллективам постановка пьес, написанных для условного театра, например пьес времен Людовика XIV, периода Реставрации или XVIII в., «искусственность» которых определяется исторической традицией. Некоторые теоретики драмы утверждают, что уже сама театральность постановки должна гарантировать успех таким, например, пьесам, как «Любовь за любовь» Конгрива, «Она уступает, чтобы победить» Гольдсмита, «Школа злословия» Шеридана или «Как важно быть серьезным» Уайльда. В результате мы нередко имеем спектакли с избытком удачно придуманных сценических моментов; например, актер делает вид, будто он зажигает свечи в канделябрах или в рампе сцены XVIII в. Однако такой спектакль часто оставляет впечатление «стилизации ради стилизации», не преследующей каких-либо более значительных целей.

Для успеха театрализованной постановки пьесы необходимо более талантливое актерское исполнение, чем в обычной реалистической постановке, так как актер должен создать здесь правдивый образ, *не нарушая* стиля самой пьесы. Не следует забывать при этом, что комедийные персонажи требуют не менее выпуклых характеристик, чем герои трагедий или проблемных драм. Мольер и Конгрив стоят на голову выше множества забытых драматургов не потому, что их пьесы «искусственны», а именно потому, что им было что сказать устами таких персонажей, как Милламант и Мирабел из комедии Конгрива «Пути светской жизни», Альцест из «Мизантропа» и Гарпагон из «Скупого» Мольера. В своей постановке пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным» Джон Гилгуд, игравший роль Джона Уортинга, проявил глубокое понимание необходимости создания полноценного комедийного образа даже в фарсе: он дал такой тип Джона Уортинга, который был убедительнее и «реальнее», чем тот же образ в реалистическом исполнении любого рядового актера. Джек в исполнении Гилгуда был одновременно и реалистичным и стилизованным. Посредственный реалистический актер обычно полагает, что он может создать правдивый образ и без соблюдения стиля пьесы; наоборот,

посредственный приверженец театральности считает, что его исполнительский стиль вообще не нуждается в жизненной правде. Результат их исполнения будет в равной мере неудачным как в том, так и в другом случае. Откровенная театральность не только *не способствует прогрессу* сценического искусства, но даже отбрасывает его назад к показавшему себя несостоятельным дореалистическому периоду. Этим объясняется то пристальное внимание, какое некоторые вожди движения за театрализацию сценического искусства уделяли и продолжают уделять подготовке актеров. Находясь в зените своей славы, Копо отошел от постановки спектаклей и организовал школу актерского мастерства. Его товарищи по работе и их ученики — Жуве, Дюллен и Барро — требовали, чтобы сценический образ создавался средствами, не нарушающими определенного стиля и не выходящими за границы жанра пьесы. Характерно, что в знаменитом спектакле «Школа жен» Мольера, поставленном Жуве, декорация Кристиана Берара была решена сугубо театрально, напоминая игрушечное сооружение (дом Арнольфа окружал складной забор), тогда как образ самого Арнольфа в исполнении Жуве был вполне законченным: вы видели глупого и одержимого, но вместе с тем *живого* человека. Он вызывал к себе даже некоторую жалость.

Брехт также выработал и сформулировал свою теорию актерского исполнения. Она была изложена в его работе «Kleines Organon für das Theater» и в ряде других, среди которых нужно упомянуть статью «Краткое описание новой техники актерского мастерства, создающей эффект отчужденности»¹³⁷, написанную для квартального издания Международного театрального института «Уорлд тиэтер». Неопытного читателя высказывания Брехта, как и высказывания Мейерхольда, Барро и других поборников стилизации, могут ввести в заблуждение. Необходимо учитывать, что в своих теоретических работах Брехт и другие вожди европейского театра имели в виду вполне квалифицированного актера, способного глубоко проникнуть в *сущность* роли и создать яркий образ; в других случаях попытки использовать методы Брехта, противопоставленные им школе Станиславского, оказались бы неудачными. Только исходя из этого, в расчете на опытного актера, Брехт мог говорить об умении актера создавать внешний рисунок роли. Бессмысленно было бы учить актера искать внешнюю характерность образа, если он не способен воспроизвести его внутренние черты.

То же можно сказать и в отношении драматургии. Брехтовские принципы нарушения сценической иллюзии лишены смысла для того драматурга, который сам не в силах ее создать. Также бесполезно убеждать драматурга или актера и в том, что излишнее проявление эмоциональности является недостатком, если он не способен испытывать глубокие чувства.

Зрелый драматический талант Брехта создал больше правдивых образов, чем полагал он сам. Несомненно, что персонаж пьесы создается не копированием первого встречного, а творческим воображением драматурга и актера, и именно поэтому сценический образ является произведением

¹³⁷ «World Theatre», vol. LV, № 1.

искусства. Этот процесс заключается в отборе материала и его заострении, в определении точки зрения художника, в создании композиции и рисунка, а также в некотором абстрагировании наряду со стремлением придать персонажу сходство с тем или иным лицом. Когда-то Шоу упрекали в неумении создавать полноценные характеристики, однако в наше время редкие персонажи драмы пользуются такой же известностью в странах, где говорят по-английски, как созданные талантом Шоу.

Упреки, обращенные к Шоу, могли возникнуть только в результате неверного понимания реализма вообще и реальности персонажа пьесы в частности. Ведь именно у Шоу мы находим наиболее удачное сочетание реализма с театральностью, почему он и является величайшим драматургом современного театра. Чтобы не повторять ошибочных упреков в отношении творчества других драматургов, вспомним, что запоминающиеся образы персонажей встречаются во всех полноценных театрализованных пьесах величайших периодов истории театра. Без них великие актеры и драматурги дореалистического театра не могли бы достичь вершин в создании убедительных характеров («отражая, как в зеркале, творения природы»). А без убедительных и объемных характеристик даже прославленные герои драмы — от Антигоны или Эдипа до Гамлета — показались бы нам плоскими, подобно персонажам рисованного фильма. Ведь, в сущности, актерское мастерство и заключается именно в создании характеристик образа. Любой здравомыслящий приверженец театральности не хуже реалистов понимает, что в пьесе могут быть персонажи двух типов — «объемные» и «плоские». И он пытается «театрализовать» их, шире развернуть их характеристики, особенно характеристики «плоских» персонажей, добиваясь более или менее яркой театральности.

Именно о таком разворачивании характеристик и говорится в предисловии Мишеля Сен-Дени^{xxxiv} к пьесе Обея «Ной», опубликованной в переводе Артура Уильмерта. Сен-Дени подчеркивает необходимость подобрать хорошего актера на роль Ноя и «восприимчивую актрису, обладающую чувством юмора и яркой индивидуальностью» на роль жены Ноя. Наряду с этим он предлагает «театрализованную» трактовку таких персонажей, как дети Ноя и звери. В этой пьесе Обея они изображают хор, и актерское исполнение должно отвечать поставленной задаче. Сен-Дени пишет: «Индивидуальная психология каждого из этих образов несложна; нужно лишь тщательно продумать рисунок согласованного их поведения на сцене, что и придаст действию определенную форму и ритм». Он совершенно правильно предостерегает от ненужного усложнения «психологии» этих ролей, к которому обычно приводят ложное представление о реализме и неправильное понимание принципов актерской игры по системе Станиславского. Подобное «усложнение» ведет к тому, что каждый актер играет свою роль так, как если бы именно он был героем пьесы.

Затем Сен-Дени описывает метод достижения в этой пьесе театральности: дети Ноя своими согласованными движениями символически показывают идущий на сцене дождь; создают ощущение качки ковчега во время шторма; образно изображают полет горлицы в небе. В конце этого эпизода они все

вместе выходят на твердую землю и ведут борьбу за обладание ею. Такое исполнение актеров театрально в хорошем смысле этого слова. В статье, посвященной «Труппе пятнадцати», Сен-Дени писал, что актеры этого коллектива умели «скорее показывать, чем объяснять жизнь; они придавали большее значение звуку и движению, чем слову, заботились о технике пения и танца, с помощью которых пытались создавать ясные и четкие характеристики персонажей». Однако никакой ансамбль не способен заменить полноценных сценических образов, создаваемых крупными актерами. Поэтому даже лучший ансамбль не сможет в течение целого вечера держать в напряжении наше внимание. Если бы пьеса «Ной» строилась только на хоре, она не представляла бы ни малейшего интереса. «Ную» можно предпочесть более четкий вариант той же библейской темы — пьесу Одетса «Персик в цвету» — именно потому, что в ней меньше «искусственности», препятствующей созданию убедительных характеристик.

РЕАЛИСТЫ, КОПО И ВОЗМОЖНОСТИ СИНТЕЗА

В наше время возникла насущная необходимость в гармоническом сочетании театральных идей реализма и яркой театральности. Даже Антуан не стремился сделать свой «Свободный театр» цитаделью чистого натурализма. Станиславский также допускал театральные эффекты, но только там, где они не нарушали реальности сценической среды и правдивости образа. Приблизительно через сорок лет после своего основания Московский Художественный театр инсценировал «Записки Пиквикского клуба» в ярко театральной манере, причем никто не усмотрел в этом измены прежним идеалам театра. В этом замечательном спектакле использовалось даже сочетание писанных декораций с объемными и живых актеров с рисованными человеческими фигурами. У нас нет оснований думать, что Станиславский был хоть сколько-нибудь недоволен тем, что его любимый ученик Евгений Вахтангов обогатил современный театр, поставив «Принцессу Турандот» Гоцци и «Гадибук» — два наиболее прославленных театрализованных спектакля. Станиславский, поставивший несколько пьес Метерлинка и проявивший большую терпимость и скромность в совместной работе с Гордоном Крэгом над постановкой «Гамлета» в 1910 г., вплоть до 1918 г. многократно доказывал свое положительное отношение к игре творческого воображения. То же можно сказать и о других пионерах реализма. Так, именно основоположник натуралистического театра в Германии Отто Брам предоставил Крэгу первую возможность оформить театральную постановку в Европе. В 1904 г. Крэг, живя в Англии, находился в безвыходном положении, когда Брам, руководивший берлинским «Лессинг театр», пригласил его для оформления постановки пьесы Томаса Отвея «Спасенная Венеция» в переделке Гуго фон Гофманстала.

Дальнейшие успехи в области совмещения реализма с театральностью в странах, расположенных к востоку от Рейна, были приостановлены тем обстоятельством, что по окончании первой мировой войны театр переживал

бурный период. Послевоенное положение, создавшееся в Центральной Европе, благоприятствовало необузданным излишествах экспрессионистов, превративших разрыв между реализмом и театральностью в пропасть, через которую невозможно было перекинуть мост.

В Западной Европе эксперименты в области синтезирования этих стилей отражали влияние творчества и теоретических высказываний Копо. Они увенчались успехом в ряде театральных постановок (Дюллена, Жуве и др.), получивших весьма высокую оценку критиков, а также в драматургии Жироду и ряда других авторов. Копо в отличие от постановщиков парижского «Авангарда», высоко ценя творчество Антуана, Бека и Станиславского, вел в то же время свой театр по пути упрощения и театрализации актерского исполнения и сценического решения пьесы. Но, к сожалению, его деятельность в парижском театре была прервана первой мировой войной. Впоследствии его творческим успехам мешала излишняя восприимчивость, или, вернее, слабости, сопутствовавшие его достоинствам. Он впал в религиозно-эстетический мистицизм и стал жертвой «стремления к совершенству» — опасность, нередко подстерегающая утонченные интеллекты в конце их жизненного пути. Основанный им театр «Старая голубятня» закрылся до наступления 1924 г. С тех пор, за исключением короткого периода, Копо не занимался больше практической работой в театре. В смутное время, между 1936 г. и годом фашистской оккупации Парижа, ему была поручена скромная работа в качестве одного из четырех режиссеров театра «Комеди Франсэз». Копо умер в 1949 г. в возрасте семидесяти лет, однако его полноценная и полезная деятельность в театре, служившем массовому зрителю, прекратилась еще на сорок пятом году его жизни.

В 1928 г. у Гренвиль-Баркера были все основания обратиться к Копо с призывом «не тратить времени на “целование земли” или закладку нового фундамента, а продолжать постройку своего старого здания, то есть ставить одну пьесу за другой, добиваясь, чтобы каждая новая постановка по силе художественного мастерства превосходила предыдущую»¹³⁸. Незадолго до этого Копо удалился в деревню, чтобы, «приложившись устами к земле», вновь обрести духовные силы.

Уолдо Фрэнк, комментируя нежелание Копо поставить ряд хороших современных пьес в своем театре «Старая голубятня», писал (1925): «О Копо говорили, что его целомудрие — это озлобление пуританина, восстающего против жизненных удач»¹³⁹.

Но именно Копо скорее, чем кто-либо другой, был способен примирить реализм и антиреализм. Однако, упустив возможность глубоко и непосредственно влиять на творчество современных ему драматургов, он не сумел разрешить творческих противоречий этих направлений. Эта задача не могла быть решена Копо, несмотря на его бесспорное влияние на развитие

¹³⁸ Harley Granville-Barker, A Letter to Jacques Copeau, «Theatre Arts Monthly», October 1929, p. 755.

¹³⁹ «Theatre Arts», September 1925, p. 586.

театра и воспитание актеров.

IV РАЗДЕЛ

Двойственная природа театра

Сочетание техники реализма и театральности при написании и постановке пьесы или исполнении роли — дело далеко не легкое. Для этого требуются тонкое понимание природы искусства, вкус и такт, так как те решения, которые приходится принимать в процессе творчества (а подчас пересматривать и менять), не поддаются глубокому анализу. Нет таких правил, которые позволяли бы драматургу, актеру или *режиссеру* безошибочно сочетать реализм с театральностью. Между тем необходимо дать им возможность действовать уверенно и с максимальными шансами на успех, а для этого нужно сформулировать те принципы, на которые они могли бы опираться в своем творчестве. В прошлые века не было особой нужды в четко изложенных принципах искусства театра: необходимость в ясной теоретической мысли типична именно для нашего века, отмеченного идейной неустойчивостью. Особенно нужна теория нашим современникам, занимающимся научной или практической деятельностью в области театра, поскольку их нередко соблазняют и сбивают с толку концепции соперничающих направлений нашего века. Безотчетное признание эклектизма, столь часто связанного с упадочным искусством, или характерный для театральных дельцов лозунг «все сойдет» не в состоянии удовлетворить требовательных к себе художников. Их могли бы удовлетворить только признание синтетической природы театра и возможность использования различных средств сценического выражения. Такая точка зрения отвергает обязательность какой-либо одной строго определенной манеры создания спектакля.

И хотя период господства символистов прошел, мы все еще не освободились целиком от влияния вождей школы Аппиа — Крэг, руководствовавшихся принципом единства художественного замысла. Они полагали, что единый замысел или стиль трактовки пьесы сообщает всем элементам постановки единую направленность и что в ней должен превалировать единый тон и господствовать единая идея, так как только в этом случае театр может рассматриваться как искусство. Поскольку принцип единого замысла хорошо согласуется с эстетическими требованиями вообще (благодаря чему многие спектакли избавляются от хаотического смешения различных стилей), отказываться опрометчиво от этого принципа не следует. Эстетическое единство не нарушается обычно и в наши дни, за исключением тех случаев, когда это делается сознательно, из чисто принципиальных соображений. Эрвин Пискатор, Бертольд Брехт и их единомышленники обосновывали преднамеренное нарушение единства тем, что на зрителя попытки отождествления себя с театральным персонажем и глубокое восприятие эмоционально насыщенных ситуаций действуют как наркотики.

Это отнюдь не означает, что театральность всегда нарушает *ощущение*

реальности: в любом спектакле немалую роль играет фактор, оказывающийся весьма действенным одновременно как в отношении исполнительского мастерства, так и в смысле создания соответствующей реакции у зрителя, а именно фактор *двойственности*. В той или иной мере двойственность ощущений испытывают в каждом театре и актеры и зрители: для них сценическое действие — это одновременно и «представление» и действительность.

В роли зрителей мы наподобие челнока машины легко переносимся из области жизненной действительности в область театра. Иначе эту способность можно определить как двоимое зрение, позволяющее нам воспринимать театральный спектакль как реальную действительность и вместе с тем как собственно «театр». Мы то сосредоточиваем все свое внимание на «подлинной жизни» (поддаваясь *иллюзии* реальности), то *сознательно* воспринимаем чисто театральный эффект, не смешивая «театр» с реальной действительностью. Но сценическое действие может восприниматься нами *одновременно* и как «реальное» и «театральное», подобно тому как мы воспринимаем реальное время наряду с «театральным», позволяющим укладывать десятки лет в считанные минуты реального времени.

Когда театроведы говорят об «эстетической дистанции», они, несомненно, подразумевают пределы возможного слияния реального с нереальным — жизненной действительности с театром. Когда во время исполнения «Гамлета» возникает необходимая «эстетическая дистанция», я способен глубоко переживать трагизм смерти Гамлета, но при этом я не воспринимаю ее с той непосредственностью (или, если хотите, реальностью) ощущения, которая побудила бы меня броситься на сцену и пытаться оказать ему первую помощь. Я сочувствую Гамлету так, как если бы он был для меня реальнее большинства людей, но при этом я не забываю, что нахожусь в театре.

Можно пойти и дальше, утверждая, что «эстетическая дистанция» образуется уже в момент поднятия занавеса, поскольку механизм, создающий эту дистанцию, находится в нашем мозгу. Приходя в театр, я уже психологически готов подчиниться воздействию происходящего на сцене, но я все же боюсь оказаться полностью вовлеченным в эти события. Поэтому я сознательно держусь в некотором *отдалении*, чтобы эти события не захватили меня настолько, что я утрачу способность критически относиться к происходящему, ощущение своего «я», чувство собственного достоинства. Несомненно, прав был Сэмюэль Джонсон, утверждая, что «зрители всегда сохраняют ясность мысли и на протяжении всей пьесы ни на минуту не забывают, что сцена — это только театральные подмостки и что актеры — только исполнители ролей». Зритель умеет включать и выключать свою способность становиться на место персонажа. Он может по выбору либо полностью отождествлять себя с актером, как реальным для данного момента человеком, совершающим реальные действия, либо со стороны наблюдать за актером, демонстрирующим свое мастерство, подобно тому как мы наблюдаем, например, за вольтижировкой или исполнением акробатического номера на качающейся трапеции. Наша реакция на игру многих любимых актеров

проявляется примерно так: от Альфреда Ланта и Линн Фонтан мы ждем, чтобы они исполнили свой диалог «именно так», от Элен Хейс — чтобы она придала образу черты характерной для нее пикантности, а от Мэри Мартин — блестящей «подачи» песенки. Все это является законным выражением того, чего мы хотим от театра; удовольствие, которое мы испытываем при этом, не мешает полноценному восприятию создаваемого этими актерами сценического образа. Испокон веков хороший актер воспринимается одновременно и как *актер* и как *персонаж*. У нас нет ни малейших оснований полагать, что эта театральная двойственность не существовала еще в те времена, когда актер носил маску, был протагонистом древнегреческого театра или исполнял роль арлекина в комедии дель арте.

Театр всегда вызывает двойственное ощущение у зрителей хотя бы уже потому, что они приходят туда заранее настроенными на двойственное восприятие и умеют видеть спектакль в двух разных планах. Поэтому в театре всегда есть возможность удачного совмещения реализма с яркой театральностью. Зритель (особенно современный) проявляет всегда исключительную готовность ставить себя на место главных действующих лиц, отождествлять себя со сценическими образами, и, по-видимому, именно такая психологическая подмена больше всего интересует и развлекает театральную аудиторию XX в. Способностью отождествления обладают и зритель и актер, и в этом они походят друг на друга. Оба они в той или иной мере используют «память чувств». Склонность зрителя подчиняться иллюзии порождает не его излишняя наивность, которую, правда, следовало бы умерить для правильного восприятия искусственности сугубо интеллектуального или формального спектакля. Ведь даже самый искушенный зритель не может не поддаться иллюзии. Исключение составляют только те зрители, которые приходят в театр как специалисты — для оценки техники исполнения или постановки (как, например, в тех случаях, когда постановщик и его сотрудники вывозят спектакль «на места», чтобы в процессе его просмотра данной аудиторией внести в него нужные исправления). Пожалуй, точнее будет сказать, что зритель находится одновременно и «во» и «вне» власти сценической иллюзии и что пьеса вызывает у него *внетеатральные* ощущения наряду с *театральными*.

Следует отметить, что ясно выраженный реалистический или натуралистический эффект может с поразительной легкостью обратиться в свою противоположность, то есть в гротеск или символику. Это позволяет сделать вывод, что в театральном искусстве существует своего рода *закон превращения*: одни эффекты склонны превращаться в другие и подчас прямо противоположного характера.

Хорошим примером такого превращения может служить спектакль «Табачная дорога» Эрскина Колдуэлла в бродвейской постановке 1933 г. Несомненно, что на тех зрителей, которым претил ее сенсуализм и грубый натурализм, она не могла оказать должного воздействия. Но в глазах других зрителей натурализм этого спектакля превращался в своего рода социальную критику; в них герои пьесы вызывали жалость и пробуждали сознательность;

таким образом, натуралистическая грубость постановки претерпевала здесь полную трансформацию. Именно как социальную критику воспринял этот спектакль и автор данной книги, а это побудило его включить «Табачную дорогу» в очередной сборник лучших американских пьес¹⁴⁰. Пожалуй, причины, руководившие составителем сборника при выборе этой пьесы трудно или даже невозможно было объяснить пожилой даме из Луизианы, которая сожгла его именно потому, что ее крайне возмущало «неприличие» пьесы «Табачная дорога». Ей не дано было понять, что зрителям, у которых в период кризиса тридцатых годов выработалось безошибочное чутье на «социальную значимость» произведения, эта пьеса казалась не более порнографичной, чем, скажем, вид скальпеля, удаляющего опухоль.

Реакция Джозефа Вуда Крутча, более пожилого и умудренного опытом критика, чем автор этой книги, была прямо противоположной. В его восприятии натурализм пьесы «Табачная дорога» превратился в гротескный юмор. Крутч полагал, что этот юмор идет от одноименного романа Эрскина Колдуэлла, послужившего основой пьесы; однако возникает вопрос, не воспринял ли этот прославленный критик с такой остротой гротескность пьесы именно в силу ее сценической трактовки, хотя в постановке «своеобразные эффекты» Колдуэлла и не кажутся Крутчу чем-то недопустимым. Он писал: «Только подчеркнутая отрешенность от обычных предрассудков в вопросах морали и вкуса позволяет изображать самые грубые и отталкивающие сцены с тщательно разработанной непосредственностью и нарочитой наивностью. Это сделало его произведение гротескным и сообщило ему мрачный юмор»¹⁴¹.

Он мог бы сказать об этой повести Колдуэлла то же, что У. К. Браунелл говорил в свое время о некоторых произведениях Мопассана: «Каждая деталь реальна, но смысл целого ужасен»¹⁴². Однако, объявив эту пьесу «чуть ли не пародией на человечество», Крутч тем не менее нашел ее интересной и не пожалел слов для ее похвалы. Таким образом, «Табачная дорога» получила в основном положительную оценку именно тех двух критиков 1930-х гг., от которых ее меньше всего ожидали. Ее скандально натуралистическая постановка превратилась для автора этой книги в поэму горечи и сострадания, а для Крутча — в нечто вроде гротескной комедии.

Наиболее удачную иллюстрацию процесса превращения и той легкости, с которой в театре реальное может стать нереальным, дал Мордекай Горелик в своих заметках по поводу постановки на Бродвее пьесы «Уличная сценка». Алан Даунер характеризовал эту пьесу Элмера Райса как «избирательный реализм в его лучшем виде»¹⁴³. Однако декорации в спектакле на Бродвее,

¹⁴⁰ «Twenty Best Plays of the Modern American Theatre», New York, 1939, перепечатано в «John Gassner's Library of Best American Plays».

¹⁴¹ Joseph Wood Krutch, The American Drama Since 1918, New York, 1939, pp. 122 – 128.

¹⁴² William Crary Brownell, An Anthology of His Writings, New York, 1933, p. 150.

¹⁴³ Alan Downer, Fifty Years of American Drama, 1951, pp. 63 – 65.

изображавшие доходный дом в городских трущобах, производили впечатление натуралистических. В дальнейшем, при более подробном их изучении, они претерпевали в нашем представлении неожиданную трансформацию:

1. Вначале мы видим в них только *искусственность* — чисто театральную декорацию каменного дома, выполненную из каркаса и холста.

2. Затем у нас возникает иллюзия правдоподобия этого дома, верности натуре, ничем не прикрашенной и уродливой.

3. И наконец, мы ощущаем в этом сценическом сооружении больше «театральную» правду, чем жизненную, — своего рода символ. Горелик писал: «Хотя декорации “Уличной сценки” с первого взгляда и напоминают нам стиль спектаклей Беласко, однако вскоре становится очевидным, что фасад жилого дома — это прежде всего театральная условность, допускающая новое и интересное сценическое решение этой пьесы. *Чем дольше эта декорация остается на сцене* (а в данном случае она не меняется на протяжении всего спектакля), *тем меньше зрители отождествляют ее с фактическим местом действия*. Напротив, они видят и воспринимают ее, как чисто *театральную конструкцию*»¹⁴⁴.

Каждый человек, обладающий большим опытом театральной работы, несомненно, мог бы привести множество интересных примеров подобного «превращения». Однако нельзя отрицать, что оценка этого явления носит чисто субъективный характер. Так, критик Джон Мейсон Браун осудил страшную сцену в прачечной в постановке пьесы Сиднея Кингсли «Мир, создаваемый нами» за ее натурализм, в то время как автор данной книги видел в наполненной паром прачечной удачное воплощение той действительности, в которой героиня пьесы, богатая девушка, может приобрести душевное равновесие.

Несомненно, что проблема «превращения» не требует подробного рассмотрения; с нею достаточно хорошо знакомы художники самых разных профилей. И все же необходимо напомнить, что закон превращения имеет и обратное действие. В театре не только внешне реальное способно превратиться в явно нереальное или символичное, но и наоборот — явная символика может стать внешне реальной, а театрализованная декорация — натуралистически правдоподобной.

Например, такая символистско-импрессионистская декорация, как знаменитый Вильямсбургский мост в спектакле «Зимний закат» Максвелла Андерсона, созданная художником Джо Милзинером, способна убедительнее донести до зрителя жизненную действительность нью-йоркского района Ист-Сайд, чем его фотография. Значит, и создание *сценической среды* — не столь простое дело, как это казалось в те времена, когда натуралисты усердно копировали ее в объемных декорациях, а символисты не менее усердно затуманивали пространственными сценами и импрессионистским освещением. Сценическая среда может превратиться в символ или же символ в среду только

¹⁴⁴ Mordecai Gorelik, The Conquest of Stage Space, «Theatre Arts», March 1934.

тогда, когда драматурги и режиссеры полностью овладевают выразительными средствами театра. Многие конструктивистские декорации таких апологетов театральности, как режиссеры-постановщики Таиров и Мейерхольд, превращались в сознании зрителя из театральной абстракции в реальные фабричные цеха с лестницами и переходами, в леса новостроек, каркасы зданий и другие элементы строительства и архитектуры.

Таким образом, взгляд на сценическое решение пьесы в виде «представления» как на панацею для современного искусства драмы оказался абсолютно несостоятельным. За исключением тех случаев, когда постановщик решительно превращает любую современную пьесу в карнавальное зрелище или когда драматург широко использует ведущего, хор, монологи и другие чисто театральные элементы, зрители всегда склонны рассматривать театральное «представление», как реалистическую постановку. Представим себе, что мы решили поставить интермедию Шоу «Дон-Жуан в аду» в виде театрального «представления». Что это практически означает? Ведь если режиссер не заставит каждого актера висеть вниз головой на трапеции и в этом положении вести яркие диалоги Шоу, то, по всей вероятности, зритель путем отождествления себя с героями пьесы незамедлительно станет участником происходящего на сцене. При этом он будет отождествлять себя: не с идеями того или иного персонажа, а с его *сценическим образом*, но только в том случае, если его в достаточной мере заинтересуют мысли, высказываемые этим персонажем. В «чтении» Поля Грегори, пользовавшемся успехом в начале 1950-х гг., актеры выступали на пустой сцене и обращались непосредственно в зрительный зал. Много ли времени требовалось зрителям, чтобы представить себе вместо актеров «реальных» людей в «реальной» среде (уголок ада) и забыть об условности театральной постановки?

Предположим теперь, что мы даем интермедии «Дон-Жуан в аду» прямо противоположное сценическое решение, например такое же реалистическое оформление сцены, в каком ставилась экзистенциалистская разговорная пьеса Сартра «Нет выхода». Учитывая характер интермедии Шоу, можно почти наверняка предсказать, что зритель будет временами оказывать внутреннее противодействие созданию иллюзии «четвертой стены», поскольку он воспринимает отдельные места пьесы, например апологию Дон-Жуана, как образец риторики, как арию из «оперы» Шоу — этого Моцарта разговорного театра. В этой связи уместно будет привести высказывание Шоу по вопросу подбора актеров: «Четверо главных исполнителей должны быть сопрано, альт, тенор и бас... Позаботьтесь о том, чтобы каждая реплика как можно резче контрастировала по своему темпу, интонациям, выразительности с той, которая ее спровоцировала; чтобы она поражала неожиданностью, шокировала, удивляла, стимулировала, оскорбляла, забавляла и т. д.»¹⁴⁵. Тогда зрители, может быть, *восстановят* «четвертую стену» в ярко театральном представлении и откажутся от нее в иллюзионистском спектакле. По-видимому, действующий в театре *закон превращения*, или трансформации, препятствует

¹⁴⁵ «Theatre Arts», August 1949, p. 9.

стабильности того или иного эффекта. Напротив, он способствует колебаниям между зрелищностью и изобразительностью, иллюзионизмом и театральностью.

Практически синтез «театральность-реализм» или «реализм-театральность» всегда существовал в восприятии зрительного зала, так как зритель легко привыкает к условностям сцены и поддается иллюзии реальности, а актер умеет создавать и затем поддерживать эту иллюзию. Актер, как с маской на лице, так и без нее, играя на сценической площадке театра «Глобус» или при свете люстр на укороченной авансцене театра XVII или XVIII в., всегда был и остается могучим творцом иллюзии. Он обладает двумя качествами, необходимыми для создания иллюзии реальности: во-первых, человеческим телом, реальность поз, жеста и движений которого нельзя скрыть никаким великолепием или условностью костюма, и, во-вторых, реальным голосом, проникновенным *голосом живого человека*, звучащим одинаково — будь актер в маске или без нее. Однако там, где есть иллюзия, всегда преобладает условность; ведь иллюзия и является таковой потому, что она создается в искусственных рамках художественного произведения, тогда как искусственной средой для драматической реальности пьесы и ее физическим обрамлением может быть только театр. Происходящее на сцене не будет реальным, если оно не будет прежде всего «театром». История жизни Фру Альвинг, как и спор между волокитой и дьяволом в интермедии Шоу «Дон-Жуан в аду», существует только как театральная реальность; а чем сильнее театральная реальность пьесы или спектакля, тем сильнее иллюзия действительности.

Учитывая этот вполне очевидный факт (которого не видят лишь слепые адепты театральности или натурализма), нетрудно понять, почему еще со времен Шекспира популярным актерам и драматургам приписывалась верность природе. Гаррика особенно превозносили именно за то, что он принес на английскую сцену естественность актерской игры; а между тем естественность Гаррика, которая, по-видимому, весьма убеждала зрителей театра «Друри Лейн» в 1750 г., была театрализована: он играл на авансцене, выступавшей вперед на 13 футов от портала, и его «реализм» освещали люстры, подвешенные к потолку театрального зала. «Свечи, зажигавшиеся в начале каждого действия, горели на протяжении всех его сцен. Таким образом, над рощей, озаряемой бледным светом луны, над темным бором или улицей в полночь неизменно висели шесть люстр с зажженными свечами»¹⁴⁶.

В любой период истории театра драматургия и актерское исполнение были реалистичны для своего времени — в пределах тех драматургических и сценических условностей, которые признавались зрителями. Современная американская публика не согласилась бы со зрителями афинского театра V в.

¹⁴⁶ Mary Barton, Garrick, London, 1949, p. 81. Я не говорю уже о нелепых костюмах в театрах того времени. Так, «подданные королевы Анны не видели ничего странного в том, что актер Бутс в роли благородного римлянина носил кирасу и парик с локонами под шлемом».

до нашей эры в том, что театральное представление должно происходить обязательно на открытом воздухе и подчиняться тем или иным правилам или определенному ритуалу. Театр, образцовый для нашего времени, требует «реальности» пьесы и спектакля, в корне отличной от понятий античного театра. В XX в. «реализм» Гаррика не имел бы художественной ценности или выглядел бы нелепо «театральным». И поскольку «реализм» всякой другой эпохи театрален для нашего времени, он не может быть использован в качестве нетеатрального элемента в синтезе «реализм-театральность».

Ясно, что необходимым условием подобного синтеза является полноценный и подлинно современный реализм (а не его суррогат), в частности тот внутренний реализм, который создается актером. Реализм и театральность призваны служить проверкой друг друга. Однако эта контрольная функция возлагается в основном на реализм, так как убедительность продолжает оставаться наиболее желательным элементом драматического искусства. Театральность, не имеющая глубоких корней в национальной культуре, часто выливается в пустословие и излишнюю игривость; это было свойственно, например, театрализованному искусству Афин, маски, хор, божественная предопределенность и *deus ex machina* которого были унаследованы им от религиозных обрядов.

Создание художественного оформления сцены, отвечающего требованиям пьесы и нашего времени, перестало быть серьезной проблемой еще в то время, когда в результате антинатуралистического движения, вдохновителями которого были Аппиа и Крэг, родился стиль «избирательного реализма». В наши дни мы нередко встречаемся с манерой актерского исполнения, построенной на основе совмещения реализма с театральностью (она нуждается лишь в дальнейшей разработке). Даже верная системе Станиславского актерская студия в Нью-Йорке после второй мировой войны выпускает актеров, умеющих создавать достоверные характеры персонажей и наряду с этим театрализовать внешний рисунок роли — осанку, позы, движения. Особенно отчетливо осознал эту двойственность автор данной книги, наблюдая игру актера Бен Газзара, исполнявшего в 1953 – 1955 гг. главные роли в пьесах «Умри, как мужчина» и «Кошка на раскаленной крыше». Равным образом отличались этой двойной способностью — умением создавать убедительный и в то же время ярко театральный сценический образ — и актеры театров Копо и Вахтангова. В дневнике Вахтангова¹⁴⁷ мы находим весьма интересные замечания, поясняющие нам учение Станиславского. По словам Вахтангова, воспитание актера по методу Станиславского отнюдь не исключает возможности использования этого метода в театрализованном спектакле. Вахтангов полагал, что критики Станиславского, по-видимому, упускали из виду «основное положение его системы», а именно «что актер не должен заботиться о своих чувствах во время исполнения пьесы». Эти чувства придут сами собой, если актер будет думать прежде всего о том, чего он как персонаж

¹⁴⁷ «Acting: A Handbook of the Stanislavski Method», New York, 1947, pp. 116 – 124.

добивается. Станиславский говорил своим ученикам: «Начинайте действовать, а чувства придут сами собой». Вряд ли можно дать лучший совет актеру, играющему в театре, не закованном в кандалы натурализма. Однако из заметок Вахтангова ясно, что Станиславский не поощрял механического исполнения. В дневнике Вахтангова, в дальнейшем разработавшего свой собственный режиссерский стиль, мы находим такие знакомые нам фразы: «Нужно идти от себя... ставьте себя на место и в положение персонажа... Творить и не быть самим собой — невозможно».

Вырабатывая стиль актерского исполнения, отвечающий задачам синтеза «реализм-театральность», нужно избегать излишней аргументации по Станиславскому (или вернее, по ложно понимаемому Станиславскому), с одной стороны, и чрезмерной театральности — с другой. Первая ошибка характерна по преимуществу для творчества ревностных приверженцев Станиславского из числа профессиональных актеров, которые склонны перегружать сценический образ мелкими подробностями. Излишняя детализация характеристик роли, выходящая далеко за пределы требований данной сцены, является грубой ошибкой, потому что такая детализация отвлекает внимание зрителей от драматического действия, замедляет его развитие, затуманивает основную мысль пьесы и притупляет ее остроту. Даже столь одаренный актер, как Джон Гилгуд, нарушал стиль и построение пьесы «Пер Гюнт» тем, что, играя одну из первых сцен, слишком изгибался всем телом и непрерывно терся спиной о перекладины лестницы. Этот сверхтонкий актер давал исчерпывающую характеристику роли там, где было бы гораздо важнее ускорить развитие сюжета этой символической и сатирической сказки Ибсена.

Наоборот, опасности излишней театрализации исполнения подвержен скорее недостаточно подготовленный и непрофессиональный актер. Его движения отличаются обычно темпераментностью спортсмена и чрезмерной развязностью, свойственной невеждам. В одной из университетских постановок актер так энергично работал ногами, что автор этой книги с трепетом следил за его движениями, боясь, как бы молодой человек не оступился и не сломал себе шею. Однако он действовал ногами настолько умело, что провел весь спектакль, ни разу не споткнувшись. Работа его ног была поистине превосходной, но этого никак нельзя было сказать о «работе» его лица, которую так и не удалось увидеть. Пожалуй, этому актеру лучше было бы надеть маску, чтобы зрители не ждали никаких перемен в выражении его словно высеченного из камня лица.

Однако и в игре профессионального актера склонность к чрезмерной театральности часто контролируется недостаточно. Иногда актер добивается виртуозности исполнения за счет других качеств. В результате мы видим подчас поверхностную, неглубокую игру актера, которая, правда, приносит ему коммерческий успех, но вместе с тем лишает его творчество значительности. Некоторые из выдающихся актеров нашего времени даже поддались соблазну играть *самих себя*, а не исполняемые ими роли. Еще легче становятся на путь украшения спектакля яркими эффектами режиссеры — адепты театральности. Они навязывают пьесе ярко театральную трактовку, вместо того

чтобы строить пьесу, исходя из ее драматического содержания и стиля. Европейские режиссеры типа Рейнгардта, Йесснера и Мейерхольда настолько вольно обращались с пьесами, что это выливалось обычно в коренную переделку этих пьес.

Причина всех этих недостатков заключается в непонимании двойственной природы театра, которое в свою очередь объясняется тем, что многие из драматургов и руководящих работников театра не осознают того факта, что в драматургии и театральном творчестве не должно быть только «того» или только «другого»: полноценный театр одновременно и реалистичен и стилизован, верен жизни и ярко театрален. Только тогда, когда художник отчетливо сознает и глубоко чувствует эти возможности, он может написать и поставить пьесу так, что она будет сугубо реалистической и вместе с тем ярко театральной или театральной и одновременно с этим глубоко реалистичной. Умение добиваться иллюзии реальной действительности наряду с высокой художественностью драматического искусства — совмещать реализм и театральность в одной и той же пьесе — отличает всех величайших драматургов прошлого. Именно такая двуплановость и прославила Софокла и Шекспира. Она легко обнаруживается и в лучших пьесах таких драматургов современного театра, как Ибсен, Стриндберг, Шоу, Чехов, О'Кейси и О'Нейл.

Из этого не следует, что удачного синтеза можно достигнуть путем сочетания неполноценных элементов — например, взяв щепотку псевдореализма и хорошенько перемешав ее с несколькими каплями разбавленной театральности. Плодотворный синтез может быть достигнут лишь путем полного раскрытия потенциальных возможностей реализма и стилизации в границах авторского замысла и условий, существующих в том театре, для которого пишется пьеса. Примером могут служить такие шедевры драматургии, как «Царь Эдип», «Федра» и «Макбет». В первой из этих пьес изображение страданий Эдипа и Иокасты и коллективная роль хора выступают с одинаковой силой и отнюдь не подавляются одно другим ради достижения компромисса между реалистической (или, вернее, натуралистической) ситуацией, в которой выступают персонажи пьесы, и формальным характером драмы. В «Федре» неоклассический формализм ее стиля удачно совмещается с убедительной реальностью мучительных переживаний царицы. Равным образом это относится и к трагедии «Макбет», в которой то, что в наше время обычно называют «психологическим содержанием пьесы», не приносится в жертву театральной атмосфере и действию. Но и они в свою очередь отнюдь не приглушаются драматургом ради того, чтобы психологический элемент выступил на первый план. В этой трагедии Шекспир легко переходит от «психологии» к «театру» и от «театра» к «психологии» и не дает никаких оснований думать, что он считал эти два элемента несовместимыми. Практически наиболее значительные сцены — такие, как сцены убийства Дункана или появления духа Банко, в которых на первый план выступает «психологический момент» драмы (психологическое состояние Макбета и леди Макбет), — мне что иное, как «театр»; также и «театр» (или то, что иначе называется мелодраматическим действием) — не что иное, как «психология».

Отсюда ясно, что в слове «психология», постоянно склоняемом в многочисленных дискуссиях о современном театре, нет почти, никакого смысла. Великая драма (как и талантливое исполнение) не бывает ни чисто психологической, ни лишенной психологии.

Совмещение реалистических характеристик образа с формальной или неформальной театральностью способно придать любой пьесе независимо от ее драматической значимости особую привлекательность, широту, поэтическую образность. Так, сочетание стилей при разработке драматического сюжета создает в «Ромео и Джульетте» яркие контрасты формализма и глубины чувств, зрелищности и подлинных страданий, изысканности и естественности. Особенно резкие контрасты стилей мы находим в «Ричарде II», например между жизненно правдивой сценой перед замком Флинт (акт III, сцена 3), в которой Ричард сдается Болинброку, и нравоучительным характером сцены, следующей непосредственно за ней, в которой садовник герцога Йоркского обращается к своим работникам с формальной речью о добром правлении (сцена 4):

Ты подвяжи на этих абрикосах
Большие ветки, что отягощают
Свой ствол, как блудные сыны — отца;
Поставить надо для ветвей подпорки. —
Тебе же надлежит, как палачу,
Отсечь чрезмерно длинные побеги,
Которые так вознеслись надменно:
Пусть в царстве нашем будут все равны¹⁴⁸.

Смелое сочетание психологических и риторических элементов мы встречаем также и в знаменитой сцене отречения (акт IV, сцена 1). В ней превосходно совмещены реалистические характеристики Ричарда и Болинброка с ярко театральным церемониалом этой сцены.

Ричард-персонаж — это актер в жизни, и поэтому в самом образе центрального героя уже есть смешение реализма и театральности. То же можно сказать и о других персонажах Шекспира, являющихся, по существу, также актерами; среди них Ричард III, Яго, Бенедикт, Беатриче, Меркуцио, Фальстаф, Хотспер и Генрих V, не говоря уже о Гамлете. Шекспир, как и всякий подлинный драматург, писал прежде всего для актеров, но, раскрывая в театре природу человека, он нуждался в «актерах-персонажах», умеющих ясно излагать свои мысли, сценически выразительные и глубоко драматические. Таким «актером в роли» является, по существу, Генрих V в 1-й сцене акта IV, когда он ночью бродит по лагерю англичан, запросто беседуя с солдатами. Но наиболее характерна для него как для «персонажа-актера» или «актера-персонажа» его речь перед войском в день св. Криспина (акт IV, сцена 3). Из этих двух сцен первая решена в стиле приподнятого реализма (ключом к ее

¹⁴⁸ Уильям Шекспир, Полное собрание сочинений, т. III, «Ричард II», М., 1958, стр. 475.

пониманию служат следующие слова солдата Вильямса: «Боюсь, что немногие солдаты умирают в бою со спокойной душой»¹⁴⁹), тогда как трактовка последней оправданно театрализована, поскольку речь короля должна вдохновить его приверженцев.

Равным образом можно проанализировать и современные пьесы. Сумасшедшая графиня в «Безумной из Шайо» Жироду — яркий пример персонажа, живущего одновременно в двух планах — реализма и театральности. Сцена причудливой беседы с ее не менее помешанными приближенными, несомненно, ярко театральна и вместе с тем полна жизненной непосредственности и искренности.

Все это говорит о возможности дальнейшего развития современного искусства драмы по линии совмещения реализма с театральностью. Сама природа искусства театра — его раздвоенность между реалистической иллюзией и театральностью — сулит богатые перспективы для такого развития. Принцип двойственности — двухфокусности, или двойной функции, — проявляется во всех аспектах театра. Он очевиден в двойном восприятии или двойственной реакции зрителя, при которой актерское исполнение может быть одновременно или попеременно жизненным и театральным. Этот же принцип действует и в драматургии и в постановке спектакля. Несомненно, что между типом пьесы и характером ее сценического воплощения существует значительное взаимодействие, проявляющееся в тот или иной момент. Независимо от того, кто делает первый шаг — драматург или режиссер, — результат в обоих случаях одинаковый.

Мы в течение довольно длительного времени идем по пути к театру реализма-театральности. В творческих экспериментах нашего века, направленных на поиски новых драматических форм, — экспериментах, которые, правда, редко бывают успешны и большей частью остаются незавершенными, — этот путь является наиболее многообещающим. Мы вправе рассчитывать на разрешение проблем искусства театра, приведших его к кризису — кризису, начавшемуся еще тогда, когда реалистические пьесы XIX в. перестали давать полные сборы. Трудно поверить, что современной драме якобы недостает сил для дальнейшего поступательного движения, в то время как у нас есть много примеров, наглядно доказывающих, что сценическое искусство идет вперед. Обычно реализм, не обогащенный театральностью, скучен, а самодовлеющая театральность без реалистической основы поверхностна. И только разумное совмещение потенциальных возможностей того и другого стилей театра может помочь осуществить наши самые радужные надежды. Но для того, чтобы увеличить шансы на успех и соответственно предотвратить возможность неудачи, необходимо раз и навсегда разрешить противоречия между реализмом и театральностью. Эти противоречия никогда не обуславливались законами эстетики, и если в свое время они были вызваны исторической необходимостью, то теперь в

¹⁴⁹ Уильям Шекспир, Полное собрание сочинений, т. III, «Жизнь короля Генриха V», М., 1958, стр. 598.

современных театрах Запада для них нет более ни малейшего оправдания.

Библиография

Привести полную библиографию в настоящей книге не представляется возможным, поскольку она была бы непропорционально большой. Упоминаем лишь некоторые наиболее существенные работы, имеющие непосредственное отношение к разбираемым вопросам:

Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*;

Lee Simonson, *The Stage is Set*;

Сборники статей «Actors on Acting» и «Directing the Play» под редакцией Toby Cole и Helen Krich Chinoy;

Kenneth Macgowan and Robert Edmond Jones, *Continental Stagecraft* (работа, построенная на основе непосредственных наблюдений над жизнью театра в начале двадцатых годов);

Macgowan and William Melnitz, *The Living Stage*;

A. M. Nagler, *Sources of Theatrical History*;

Thomas H. Dickinson, *The Theatre in a Changing Europe*;

Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama* (американское издание 1947 г. содержит некоторые дополнения);

Hiram Kelly Moderwell, *The Theatre of Today*;

Anna Irene Miller, *The Independent Theatre in Europe*;

Bertolt Brecht, *Sinn und Form*;

Norris Houghton, *Moscow Rehearsals*;

H. D. Albright, William Halstead and Lee Mitchell, *Principles of Theatre Art*;

Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*;

Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*; *In Search of Theatre*, а также мои книги «Masters of the Drama», «Producing the Play», «The Theatre in Our Time».

Более подробную библиографию см. в «Masters of the Drama», 1954, pp. 805 – 840.

Примечания¹⁵⁰

ⁱ Автор употребляет термины «modernization», «modernism» и «modernity» не в смысле обозначения упадочного направления в искусстве, а в тех основных их значениях, какие свойственны им в английском языке и которые соотносятся в русском языке со словами «современность», «модернизация», «современный» и т. п.

ⁱⁱ В 30-х годах в США возникло широкое движение так называемых рабочих театров, объединившее более трехсот любительских театральных коллективов, организованных на фабриках, заводах, в среде молодежи и т. п. Эти театральные коллективы показывали для широкой народной аудитории спектакли, состоявшие из коротких одноактных или двухактных пьес прогрессивного содержания. В них находили отражение текущие политические события, которые рассматривались с революционно-демократических позиций. «Живые газеты» были одной из форм работы названных коллективов.

ⁱⁱⁱ Инсценировка одноименной повести Элеоноры Портер.

^{iv} Казан Элиа (род. в 1909 г.) — известный театральный режиссер современной Америки. Начал работать в театре с 1932 г. в качестве актера «Груп тиэтер»; режиссер — с 1935 г. Им были поставлены многие спектакли последних лет, получившие широкую известность («Глубокие корни», «Трамвай под названием “Желание”», «Камино Реаль», «Кошка на раскаленной крыше» и др.).

^v Джо Милзинер (род. в 1901 г.) — известный театральный художник США. Работая в театре с 1924 г., оформил более ста спектаклей, решенных им в разных творческих манерах. Один из пропагандистов конструктивизма в театре США.

^{vi} «Груп тиэтер» был создан в 1929 г. как молодежная группа единственного репертуарного театра в США «Тиэтер гилд», откуда и получил свое название. В 1931 г. стал самостоятельным репертуарным театром Нью-Йорка. Имел постоянный творческий коллектив, состоявший из актеров, режиссеров и художников. В основу работы стремился положить творческие принципы Московского Художественного театра. Руководители «Груп тиэтер» — режиссеры Гарольд Клэрман, Черил Кроуфорд и актриса Стелла Адлер — приезжали в Москву, где встречались с К. С. Станиславским и В. А. Немировичем-Данченко, а также присутствовали на репетициях МХАТ. Завоевал репутацию одного из лучших театров Америки. В середине 40-х годов в связи с материальными трудностями вынужден был закрыться.

^{vii} Издание, в котором печатается история жизни заключенных в лондонской тюрьме «Нью-Гейт».

¹⁵⁰ В примечании даются в основном сведения, касающиеся деятелей зарубежного театра и самих театров. Не затрагиваются известные читателю имена, а также те, которые не оставили следа в истории театра.

^{viii} Персонаж из пьесы Б. Шоу «Другой остров Джона Буля».

^{ix} Один из первых американских театров с так называемой сценой-ареной, расположенной в середине зрительного зала.

^x Аристократический район Нью-Йорка.

^{xi} Гасснер имеет здесь в виду первоначальную редакцию этого трактата, напечатанного автором в 1770 г. в «Литературной корреспонденции» Гримма.

^{xii} Бено Шнайдер — режиссер, известный своей работой в полупрофессиональном театре «Артеф», функционировавшем в 30-х годах в Нью-Йорке. Театр ставил свои спектакли на еврейском языке. Наиболее известная из постановок театра — пьеса М. Горького «Егор Булычов и др.».

^{xiii} «Тиэтер гилд» — ведущий художественный репертуарный театр Америки, созданный в 1919 г. Со дня основания имел постоянную труппу актеров на первые роли; для исполнения вторых ролей обычно приглашались «разовые актеры». Из числа постоянных актеров театра следует назвать Катрин Корнелл, Катрин Хепберн, Лину Фонтейн, Альфреда Ланта, Аллу Назимову и др. Репертуар театра состоял из классических и современных пьес. На его сцене были поставлены пьесы Чехова и некоторых других русских драматургов.

^{xiv} Дэвид Беласко (1859 – 1931) — один из наиболее известных театральных деятелей США начала XX в. В 1910 г. основал в Нью-Йорке «Театр Беласко», существующий и поныне.

^{xv} Клод Бернар (1813 – 1878) — крупнейший французский естествоиспытатель и физиолог, один из основоположников современной физиологии.

^{xvi} Рендолл Джаррелл (род. в 1914 г.) — автор нескольких книг по теории литературы, преподаватель женского колледжа в штате Каролина.

^{xvii} Этторе Релла — американский поэт, печатающийся на страницах журнала «Мейнстрим». В его стихах затрагиваются социальные проблемы современности (например, в поэме, посвященной супругам Розенберг, посаженным американской реакцией на электрический стул), рисуется печальная судьба простого народа Америки.

^{xviii} Жан Кокто (род. в 1891 г.) — французский поэт и драматург, член Французской академии, один из видных деятелей французского искусства. Первого крупного успеха добился в 1924 г. пьесой «Орфей», поставленной режиссером Питовевым в его Художественном театре. Кокто принадлежит ряд переработок античной драмы, поставленных в 30-х годах в Париже режиссерами Дюлленом и Жуве.

^{xix} Елена Моджеска (1844 – 1909) — польская актриса, эмигрировавшая в 1876 г. в Калифорнию. Гастролировала в США, Европе, Англии. Считалась одной из крупных трагических актрис последней четверти XIX в. Помимо трагических ролей, в ее репертуаре были роли лирического и даже комедийного репертуара. В 1905 г. оставила сцену.

^{xx} Френсис Фергюссон (род. в 1904 г.) — режиссер и теоретик театра; ученик Ричарда Болеславского и Марии Успенской, преподававших в театральной школе «Американского театра-лаборатории» по системе

Московского Художественного театра. По словам Фергюссона, занятия в этой школе сыграли решающую роль в формировании его взглядов на театральное искусство. Книга «Идея театра» была написана им на основе опыта работы в театре Беннингтонского колледжа, которым он руководил в течение почти 15 лет.

^{xxi} Роберт Эдмонд Джонс (род. в 1887 г.) — известный театральный художник Америки. Начало его деятельности в театре относится к первому десятилетию XX в. Работал с драматургом О'Нейлом, оформил первые постановки почти всех его пьес. Основной художественный принцип Джонса — придать спектаклю «красивость», «зрелищность»; поэтому большое значение у него приобретают цвет и свет. Автор книги о современном театральном оформлении, написанной им совместно с режиссером Кеннетом Макгоуном.

^{xxii} В своей книге Модеруелл пытается проанализировать принципы постановки ряда спектаклей, шедших на сцене европейских театров в конце XIX — начале XX вв., и показать эволюцию «стиля и техники современной режиссуры».

^{xxiii} М. Горелик (род. в России в 1899 г.) — крупный театральный дудочник. Был связан с «Груп тиэтер» с момента его создания и до закрытия. Оформил почти все спектакли этого театра. Автор книги: «Новые театры вместо старых», в которой излагается история театральной техники и художественного оформления спектаклей. Задача художественного оформления спектакля, как указывает в ней Горелик, заключается в раскрытии социальной идеи, заложенной в пьесе.

^{xxiv} Гарольд Клэрман (род. в 1901 г.). Начал работать в 1924 г. в театре Гринвич-вилледжа вместе с режиссером Кеннетом Макгоуном, художником Р. Э. Джонсом и драматургом О'Нейлом. Однако успеха достиг лишь после 1929 г., когда, перейдя в «Гилд тиэтер» стал одним из основателей, а потом и руководителем «Тиэтер групп». Почти все спектакли этого театра были поставлены Клэрманом. Клэрман называет себя учеником и последователем МХАТ, поскольку при постановке спектаклей в «Груп тиэтер» и в деле воспитания актеров этого театра он следовал «системе» К. С. Станиславского. После ликвидации «Груп тиэтер» работам Клэрмана в значительной степени свойствен эклектизм. В последние годы поставил ряд антиреалистических упадочных пьес.

^{xxv} «Тиэтер юнион» — профессиональный «некоммерческий» театр, возникший в 1933 — 1934 гг. и просуществовавший всего несколько лет. Левый театр, ставивший в основном пьесы революционного и прогрессивного содержания. В учредительной программе театра указывалось, что его задачей является «отвечать социальным, эмоциональным и культурным запросам рабочего зрителя». Спектакли показывались в рабочих районах и на предприятиях.

^{xxvi} Американская национальная театральная академия, объединяющая различные театры США и направляющая их деятельность.

^{xxvii} Гастон Бати (род. в 1885 г.) — французский режиссер, наиболее

значительные работы которого относятся к 20 – 40-м годам. В 30-х годах открыл в Париже «Театр Бати», существующий и поныне, в котором шли классические и современные пьесы. Автор ряда инсценировок, в том числе инсценировки «Братьев Карамазовых» Достоевского, обошедшей многие театры Европы и Америки. В настоящее время один из режиссеров «Комеди Франсэз» (с 1936 г.).

^{xxviii} Кеннет Макгоун (род. в 1888 г.) — один из старейших режиссеров США, первый постановщик почти всех пьес О'Нейла. Автор нескольких книг по теории театра, режиссуре и художественному оформлению спектакля.

^{xxix} Старк Янг (род. в 1881 г.) — театральный критик и теоретик. Особое внимание уделял вопросам творчества актеров. Известны его исследования о Э. Дузэ, С. Бернар, Мей Лань-фане, а также о МХАТ. Перевел на английский язык «Чайку» Чехова.

^{xxx} Поль Грин (род. в 1894 г.) — известный драматург, автор ряда пьес из негритянской жизни, которую он рисует с большим сочувствием. Разработал новый драматический жанр так называемой «драмы-симфонии», в которой, по его словам, музыка приобретает такое же значение, как и слово. Первая пьеса этого рода — «Джонни Джонсон» (1937), музыка композитора Курта Вейля.

^{xxxi} Мэтью Арнольд (1822 – 1888) — английский поэт, ученый, критик. Автор двух пьес, написанных классическим стихом («Эмпедокл на Этне», 1852, и «Меропа», 1858); из-за своей искусственности пьесы эти, поставленные в театре, успеха не имели. По мнению Арнольда, возрождение современного театра может быть достигнуто лишь при условии возврата его к античной традиции.

^{xxxii} «Труппа пятнадцати» — труппа, сформированная в 1930 г. французским актером и режиссером Сен-Дени (род. в 1897 г.) при лондонском театре «Олд Вик»; была преобразована из студии, созданной французским режиссером Жаком Копо после его ухода из театра «Старая голубятня» и переезда из Парижа в деревню. В задачи труппы, по словам Сен-Дени, входила разработка новых методов режиссуры, объединяющих «фантастику и реализм».

^{xxxiii} Жюльен Бенда (род. в 1867 г.) — один из старейших французских критиков, автор работ по эстетике.

^{xxxiv} Мишель Сен-Дени, см. прим. 33 [В электронной версии — [32](#)].